

## Türk Sinemasında Kadın Gazeteci İmajı: 1940-1980

### The Image of Woman Journalist in Turkish Cinema, 1940-1980

Barışkan Ünal, Dr., E-posta: bariskan\_unal@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5434-6363

Araştırma Makalesi/Research Article

#### Anahtar Kelimeler:

#### Öz

Türk sineması, kadın gazeteci, basın, imaj, mit, imge, Yeşilçam, Hakikat Araştırmacısı, Manşet Gazetecisi, sob sister, kadın imgesi, ataerkil

Bu makale, Türk sinemasında 1940-1980 dönemindeki kadın gazeteci imajını ele almaktadır. Sinemada kadın imgesi, özellikle de ilk dönemlerde, ataerkil ideolojiyle uyumludur. Filmlerde kadınlar genellikle özel alanla, evlilik ve annelikle ilişkilendirilir. Gazetecilik ise kadının kamusal alanda aktif şekilde yer almasını gerektiren bir meslektir. Bu bağlamda çalışmada, filmlerin kadınları hem gazeteci hem kadın olarak nasıl bir araya getirdiğine bakılmıştır. Bu kapsamda çalışmada, filmlerde kadın gazeteciye yönelik hem gazetecilik hem de kadınlık bağlamında hangi arketip, stereotip ve stok karakterle ne tür mitlerin inşa edildiği ve kadın gazeteci üzerinden “özgür basın mitinin” sunulup sunulmadığı incelenmiştir. Araştırma sonucunda, ana karakter veya baskın yan karakterin kadın gazeteci olduğu filmlerde gazetecilik imgesine bakıldığında, Türk sinemasında başlangıçtan itibaren diğer ülke sinemalarının aksine kadın gazetecilerin *sob sister* karakterine sınırlanmadığı görülmüştür. Kadın gazeteciler filmlerde *Hakikat Araştırmacısı* ve *Manşet Gazetecisi* olarak suçluların, kötü adamların, sahtekarların peşindedir. Dahası, filmler kadın gazeteci üzerinden basının demokratik toplumlardaki gücü ve önemine yönelik “özgür basın mitini” pekiştirmekte ve güçlendirmektedir. Öte yandan Yeşilçam’ın uysal, edilgen kadın imgesinin aksine ancak sinemada kadın gazeteci imgesiyle uyumlu olarak kadın gazeteciler daha zeki, bağımsız, hırslı, aktif, korkusuz ve cesaretli olarak betimlenmiştir. Kadın gazeteciler, melodramlardaki gibi “boş özne” değil “konuşan özne”dir; edilgen değil etkendir. Ancak, kadın gazeteciler de genel olarak sinemanın ve özelde Yeşilçam’ın ataerkil kodlarına uygun olarak kariyerleri ile özel hayatları arasında tercih yapmak durumunda bırakılırlar. Filmlerde tüm karakterlerin aşkı ve evliliği işine tercih etmesi, çoğu filmin sonunda kadının aşkı için gazetecilikten istifa etmesiyle kadının yerinin evi ve özel alan olduğuna dair kodlar tekrar inşa edilir ve sürdürülür. Filmlerde “iyi” kadınlar sonunda evlilik “ödülünü” alırken, erkek dünyasına fazla dahil olarak sınırlarını aşanlar ve *femme fatale*’ler yaptıklarının cezasını çekerler. Böylelikle Türk sinemasının iyi kadın-kötü kadın ayrıştması ve bunlara yönelik söylemleri kadın gazeteci üzerinden de devam eder.

#### Keywords:

Turkish cinema, woman journalist, image, representation, press, myth, Yesilcam, Truth Searcher, Front Page Journalist, sob sister, patriarchy

#### Abstract

This article examines the image of woman journalist in Turkish cinema from 1940 to 1980. Cinema, in general and especially in the early periods, reinforces patriarchal norms on women. Women are mainly associated with private areas, marriage, and maternity. However, journalism requires women to be in the public sphere as an active individual. The study looks closely at how Turkish films intertwine women as being a journalist and a female. In this regard, the study examines which archetypes, stereotypes and stock characters are built on about female journalists and women in general, and whether movies imply “the free press myth” through these journalist characters. The study reveals that the women journalists are not restricted to the *sob sister* characters, starting from the first movie in Turkish cinema. They are portrayed as *Truth Searchers* and *Front Page Journalists* who can fearlessly go after criminals, villains, tricksters. Moreover, the films reinforce and strengthen the free-press myth through the female journalist characters by emphasizing the power and the crucial role of the press in a democracy. Besides, compared with Yesilcam’s submissive, powerless women characters, the films picture the women journalists more smart, independent, ambitious, active and fearless, and that they have a voice and power. However, the female journalists still must choose between a career and a personal life, in compliance with the patriarchal ideology both in Yesilcam and popular cinema. In this respect, the films legitimize the patriarchal norms by showing the women journalists choosing love over their careers and ready to quit the job at the end. While “well-behaved” women get their “marriage award”, *femme fatales* and the ones overstep into the men’s world intensely are punished as a consequence of their acts at the end of the films. The study concludes that although the female journalists are portrayed as more independent and powerful in the films, patriarchal norms in Turkish cinema continue to be reinforced through female journalist characters.

Başvuru Tarihi: 26.05.2020

Yayına Kabul Tarihi: 08.06.2020

## Giriş

Basın demokrasilerde dördüncü kuvvet olarak önemli bir işlev görürken, sinema başlangıçtan bugüne sıklıkla gazeteci karakterlere ve gazeteciliğe yer vererek belirli arketipler ve stereotipler oluşturmakta, mitler sunmakta ve bu yolla hafızalardaki gazeteci ve basın imajına etkide bulunmaktadır. Bu imaj da toplumun enformasyon için temel kaynaklarından biri olan gazeteciye ve bu profesyonelliğe yönelik bakışı etkilemektedir. Bunun yanında gazetecilik doğası gereği özellikle dış mekânla bağlantılı, kamusal alanda varlık göstermeyi, cinayetten protestolara, basın toplantılarından kazalara kadar çok farklı alanı takip edebilmeyi ve insanlarla etkileşimi gerektiren, her daim iş akışının olduğu, belirli mesai ve hafta sonu kavramının bulunmadığı bir sektördür. Bu nedenle de özellikle geçmişte “erkek işi” görülen mesleklerden biridir. Sinemada da kadın imgesi daha çok özel alanla, kadınlık ve annelikle ilişkilendirilmiş olarak karşımıza çıkar. Bu noktada sinemanın, kamusal alanda var olmayı gerektiren gazetecilik ile daha çok özel alana sıkıştırdığı kadın imgesini nasıl bir araya getirdiğine ve bu yolla hangi mitleri sunduğuna bakmak ayrı bir önem taşır. Johnson da bu konuya işaret ederek, “filmlerdeki kadın gazetecilerin tasvirlerine özellikle odaklanmalıyız çünkü günümüzde üniversitelerde gazetecilik bölümlerine başvuruların çoğu kadınlardan oluşuyor. Onların kadın gazetecilere dair hangi imajların sunulduğunu ve kadın gazeteciler üzerinden tarihsel olarak ne tür mesajlar gönderildiğini bilmeleri gerekli” ifadesini kullanır (2014: 126).

Nitekim Hollywood, Avrupa ve Bollywood sinemasında kadın gazetecinin imgesine yönelik araştırmalar bulunmasına rağmen Türk sinemasında bu konuda çalışma yok denecek kadar azdır. Bu noktada makale, Türk sinemasının ilk yıllarından Yeşilçam’ın düşüşe geçtiği döneme kadar filmlerde nasıl bir kadın gazeteci arketipi ve stereotipi ve bunlarla hangi mitlerin inşa edildiğine bakmaktadır. Böylelikle çalışmanın bir yandan sinemadaki gazeteci imgesine diğer yandan da sinemada kadınların profesyonellikler, meslekler açısından nasıl konumlandırıldığına katkı sağlayabileceği öngörülmektedir.

## Sinemada Kadın Gazeteci İmgesi/İmajı

Sinemada kadın gazeteci karakteri ilk yıllardan itibaren belirir. Ancak kadın gazeteci imgesi, sinemadan da önce, önceki yüzyıllardaki romanlara kadar uzanır. Bazı film senaryolarının romanlardan uyarlandığı veya romanların da filmlere esin kaynağı olabildiği göz önünde bulundurulduğunda ilk olarak romanlardaki kadın gazeteci imajına bakmakta yarar vardır.

Bu alandaki ilk araştırmalardan biri olarak 1890-1980 yıllarındaki popüler Amerikan romanlarını inceleyen Born, romanlardaki kadın gazetecilerin, yıllar içinde toplumdaki kültürel değişimlere bağlı olarak bazı değişimler ve gelişmeler gösterse de aslında temelde belirli basmakalıplarla inşa edildiğini söyler. Buna göre, romanlardaki kadın gazeteciler çoğu zaman zeki, meraklı, bağımsız, iddialı, yetenekli, hırslı ve profesyoneldir ama bu özellikler kültürel ideallerle uyuşmadığı zaman (evlilik, çocuk vb.) mutluluğa ulaşamazlar (Born, 1981: 1, 25-26). Bu noktada kadın gazeteciler, devamlı profesyonel ihtiyaçlarla kültürel basmakalıplar ve kendi içsel motivasyonları arasındaki çatışmaları çözmeye

çalışır; sıklıkla kariyeri ile özel hayatı arasında çatışma yaşar ve cinsiyetçi rollere karşı profesyonel kimliği için mücadele eder (1981: 21). Kadın gazeteci için sunulan son da günün sonunda evlenip mutlu olmak veya mesleği seçip yalnız kalarak hayal kırıklığına uğramaktır (Saltzman, 2003: 2). Dolayısıyla romanlar haber merkezlerini kadınlar için kalıcı yer olarak tasvir etmez; kadın gazetecilerin “iyi bir haber kadar iyi bir erkek bulmaya ve aile kurmaya da aç olması beklenir, eğer bunu yapmazlarsa görevini yerine getiremeyenler olarak azledilirler” (Ghiglione’den akt. Spaulding ve Beasley, 2004). Benzer olarak İngiliz romanlarında kadın gazeteciler finansal bağımsızlığın getirilerinden annelik ve ev kadınlığı gibi geleneksel imajların dışına taşan “sapkınlığa” kadar karmaşık kalıplarla sunulur (Lonsdale, 2016: *The Problem of Women Journalists*<sup>1</sup>). Bu eserlerde gazetecilik “erkek dünyası” olarak resmedilir ve kadın bu dünyanın kurallarına göre oynayamayan ve oynamayan “işgalci”dir. Kadın, bu dünyaya ancak *soft* haberler veya ünlülerin ıvır zıvır haberlerini yazarak ayakucuyla basabilir. Dahası, kadın gazeteciler haber için editörleriyle veya kaynaklarıyla rahatlıkla cinsel ilişkiye girebilir (Lonsdale, 2016: *TPWJ*).

Sinemaya baktığımızda ise kadın gazeteci karakterleri daha ilk yıllardan itibaren karşımıza çıkar. Barris, ilk filmin *Speakeasy* (Benjamin Stoloff, 1929) olduğunu belirtir (1976: 139). O dönemin Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve İngiltere’inde kadın gazeteciler, daha çok yaşam ve *soft* haber olarak nitelendirilen okuyucunun duygusuna hitap eden, ağlatan haberler yazmakla sınırlandırılırken, ABD’de bu tür gazetecilik için *sob sister* kavramı kullanılmaktaydı. Bu noktada *Speakeasy* filmindeki kadın gazeteci karakter de dönemine uygun olarak karşımıza *sob sister* şeklinde çıkar. Hatta sonrasında kadın gazeteciye ele alan bir filmin adı doğrudan *Sob Sister*’dır (Alfred Santell, 1931). 1930’lardaki diğer filmler de kadın gazeteciye aynı şekilde betimlemeye devam eder. Dolayısıyla sektördeki bu cinsiyetçi *sob sister* kavramı filmlere önemli esin kaynağı oluşturarak popüler kadın gazeteci imgesi haline dönüşür (Barris, 1976; Saltzman, 2003). Filmlerde bu karakter, kendini kanıtlamak, çevresindeki erkeklere saygı duyulacak biri olduğunu göstermek zorundadır (Saltzman, 2003: 2). Klişeler olarak da “erkek muhabirin beceriksiz kadın muhabiri kurtarması, büyüleyici kadın gazetecinin hikâyeyi elde etmek için (seks dâhil) her şeyi yapması ve kadının en çok istediği şeyler olan seven bir adam ve çocuktan vazgeçtiği için mutsuz yayıncı veya editöre dönüşmesi” sunulur (Saltzman, 2003: 5).

Kadın gazetecinin ana karakter olarak yer aldığı ilk dönemki en önemli filmlerden biri de özellikle gazeteci imgesi konusunda prototip oluşturan *The Front Page* (Lewis Milestone, 1931) filminin uyarlaması olan, klasik filmler arasındaki *Cuma Kızı*’dır (His Girl Friday, Howard Hawks, 1940). 1930’lardaki erkek karakter Hildy’nin kadına dönüştüğü bu filmle “Hollywood’un boyun eğmez inatçı kadın muhabir imgesi mükemmelleştirilir” (Barris, 1976: 147). Filmde Hildy (Rosalind Russell), sigortacı Bruce Baldwin (Ralph Bellamy) ile evlenip işini bırakarak başka eyalete gitmek üzereyken Hildy’nin mesleğine düşkünlüğünü bilen eski eşi ve editörü Walter Burns (Cary Grant), onun gitmesini

<sup>1</sup>Bazı kitaplar Amazon Kindle üzerinden okunduğundan sayfa numarası bulunmamakta, lokasyon da kişilerin karakter büyüklükleri tercihlerine göre değişmektedir. Bu nedenle lokasyon yerine alıntının alındığı bölümler veya bölümlerin kısa adı yazılmıştır. Aynı bölümlerden diğer alıntılarda ise sadece bölümün baş harfleri kullanılacaktır. Bu bölümün uzun adı: *From Plucky Pioneers to ‘Dish Betches’: The ‘Problem’ of Women Journalists*.

engellemek için “son bir iş teklifinde” bulunur. Hildy’nin haberi araştırırken tamamen işine gömüldüğünü gören nişanlısı onu bırakıp eyaletine yalnız dönerken Walter ve Hildy hem büyük bir haber yakalar hem de evlenir. Ama ikili hiçbir zaman yapamadıkları balayını yine bir haber nedeniyle gerçekleştiremezler. Filmde gazeteci kadın, anlatının başından sonuna kadar meslek-özel hayat, profesyonel ilişki-aşk ilişkisi çatışması içindedir. İşini seçen kadın, evleneceği erkeği kaybeder ve önündeki tek seçenek kendisi gibi başka bir gazetecidir ama yine de meslek kadını mutlu edecek özel planları gölgede bırakır. *Cuma Kızı*’ndaki gerek karakter imgesi gerek anlatı yapısındaki ev-iş, evlilik-meslek, kadın gazeteci-erkek gazeteci mücadelesi çatışmaları ardılı birçok filmde de devam ederek kalıplaşır.

*Speakeasy* ile başlayıp *Cuma Kızı*’nda “mükemmelleşen” kadın gazeteci imgesi, günümüze kadar bazı değişme ve gelişmeler gösterse de tıpkı romanlardaki gibi belirli hatta benzer “basmakalıplarla sunulmakta ve bu kalıplar on yıllar boyunca tekrar edilerek meşrulaştırılmakta, pekiştirilmektedir” (Ünal, 2018a: 72). Aslında sinemada genel anlamda kadının temsili sorunludur ve çoğunlukla ataerkil ideolojiyle uyumludur. Öztürk’e göre “eril egemenlik klasik sinemayı ve anlatıları bütünüyle planlamakta, metinler genellikle ataerkil bilinç ve bilinçdışıyla yapılandırılmış kadın izleyicinin zevkine göre organize edilmektedir. Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdür. Kadın eril olmayan ‘öteki’dir. Sinemanın başlangıcından bu yana bu böyledir” (2000: 71). Bu noktada kadınların filmlerde en sık kariyer-aşk veya kariyer-evlilik ikileminde sunulduğunu belirten Öztürk, Hollywood geleneğinde bağımsız kadınların genellikle evcilleştirildiğini, filmlerin geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasıyla son bulduğunu kaydeder (2000: 74). Hollywood geleneğindeki bu bağımsız kadınların genellikle evcilleştirilmesi, filmlerin geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasıyla son bulması isteği, özellikle erkek dünyasını işgal eden ve kamusal alanda varlık göstermek isteyen kadın gazeteci karakterler için de geçerliliklerini sürdürür.

Filmlerde kadın gazeteciler çoğu zaman bekârdır (Valencia ve diğerleri, 2008), diğer kadın karakterlere göre daha zeki, bağımsız ve iddialıdır. Ama yine de kadın temsilindeki klasik kariyer-evlilik, iş-ev, iş arkadaşları-aile, akşamları özgür olmak-evde orta sınıf ev işleri yapmak gibi belirli cinsiyetçi çatışmaları yaşar (Good’dan akt. Spaulding ve Beasley, 2004). Bu noktada kadın gazeteci “başarı için gerekli erkeksi tavırlara uyum sağlamak” ile “hâlâ toplumun ondan hoşlanacağı yönde kadın olmak” şeklinde süregelen ikilem yaşar ve agresif, kendinden emin, meraklı, sert, hırslı, ukala ve sevimsiz olmak ile merhametli, ilgili, sevgi dolu, anne, sempatik olmak arasında kalır (Saltzman, 2003: 5). Günün sonunda kadın gazeteciye de sinemadaki diğer kadınlar gibi mutluluk için aynı kültürel değerler dayatılır; eşini ve evliliği seçmesi, çocuklarının annesi olması (Ehrlich ve Saltzman, 2015: *Difference*). Dolayısıyla, filmler kadın gazeteci karakterler üzerinden de cinsiyet “savaşını” devam ettirir.

Kadın gazeteci temsillerinde siyasetin merkezi Washington da ayrı bir kategori sunar: Washington muhabirliği. Ancak Johnson (2014), bu filmlerde bile kökeni *Cuma Kızı* ve ardıllarına dayanan belirgin özellikler tespit eder. Washington muhabiri kadınlar, güçlü, tutkulu, çekici, erkek egemen medya sektöründe kendisini kanıtlamak zorunda

olan, büyük haber yakalamak isteyen, mücadeleci, gazetecilik içgüdülerine ve kararlılığa sahip karakterlerdir. Bu kadınların kariyeri öncelik taşıdığından özel hayatları yoktur, umutsuzca koca aramazlar, romantik, duygusal ve psikolojik geri tepmelere rağmen agresif gazetecilerdir. Beasley (2014) de romanların ciddi oranda Washington'daki kadın gazetecileri, hırslı, zeki, iyi eğitilmiş, rekabetçi, erkek editörler tarafından yönlendirilen, cinsel istismara uğrama ihtimali yüksek, kariyerleriyle özel hayatları arasında çatışan, diğer kadın gazetecilerle yarış halinde betimlediğini kaydeder. Dolayısıyla, aslında ister Washington muhabiri ister diğer alanlardaki muhabirlik olsun “filmlerde gazetecilik kadınlar için zor bir meslek olarak gösterilir” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: *Introduction*).

Kadın gazeteciler, *sob sister*'ın yanı sıra *femme fatale* olarak da filmlerde yer alır ve filmlerde kadın gazetecinin haberi elde etmek için kaynaklarıyla birlikte olmasına ve yatmasına sık rastlanır (Ehrlich ve Saltzman, 2015: *D.*). Lonsdale, kadın gazeteciye yönelik bu stereotipin açılımını şöyle yapar:

“Kökene romanlara kadar uzanan perdedeki bazı temsiller çok problematik. Bu da askerlerin, siyasetçilerin ve iş dünyasının, erkek dünyasının gücünün kadın gazetecinin boyunu aştığı ve büyük adamlarla bir arada olmak istiyorlarsa kadın gazetecilerin o zaman bu yasak bölgeye girişin bedelini bedenleri veya hayatlarıyla ödemeleri gerektiğidir” (2016, *TPWJ*).

Filmlerde kadın gazetecilerin hem duygusal hem rekabetçi, aynı zamanda hem uysal hem *femme fatale* şeklinde beliren imgesini sinemada gazeteci imajını inceleyen araştırmacılar “çatallı” (*dictamony*) sunum olarak tanımlamaktadır (Good, 1989; Ehrlich ve Saltzman, 2015). Ehrlich ve Saltzman, bu “çatallı” temsil konusunda şunları söyler:

“Daha eski popüler kültür temsillerinde kadın gazeteci bazen ‘*sob sister*’ olarak tanımlanıyordu. Bu betimleme kadın muhabir karakterlere yönelik çatallı sunumu özetliyor. Kadın karakter ‘erkeklerin işini’ eşit derecede yapar, bu nedenle de kariyer kadını alkol alır, erkeklerle burun buruna tartışır, her şeye ve herkese karşı dayanıklı durur ama sevdiği adam kendisine kardeş veya arkadaş gibi davrandığında haykırarak uzun uzun ağlar. Bu karakterler ne kadar bağımsız ve zorlu karakter olsalar da devamlı evdeki hayat, çocuk ve evlilik için kariyerlerinden vazgeçmeye çağrılır. Daha ciddi haberler ile televizyonlarda kadın gazeteci karakterler daha bağımsızdırlar ama erken dönemdeki *sob sister*’lar ile 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın erken dönemindeki gazeteci kadın karakterin birbirini anımsatması çok ilginçtir” (2015: *I*).

Günümüze gelindiğinde ise 1997-2008 dönemdeki filmleri inceleyen McNair, sektördeki gelişmelere ve değişen kültürel yapılara bağlı olarak kadın gazeteci temsillerinin biraz daha değiştiğine işaret eder. McNair, son dönem filmlerinde ana karakterdeki kadın gazeteci sayısının arttığına, bu gazetecilerin özellikle yabancı muhabir ve araştırmacı gazeteci olarak daha fazla betimlendiğine ve geçmiş dönemlerdeki gibi *sob sister* veya “süper sürtük” olarak tasvir edilmediğine dikkati çeker (2010: 53). Ünal da son dönemdeki filmlerde kadın karakterlerin daha güçlü ve özgür betimlendiğini ancak hala Hollywood’un bazı kalıplarına sıkışmış göründüklerini kaydeder (2018: 266). Bu noktada kadının, ev-iş ikilemi ve *femme fatale* kadın görünümünün bazı filmlerde devam ettiği, bazılarında kırıldığı görülür (Ünal, 2018b: 267). Good’a göre ise modern gazetecilikte sunulan eşitlik hem kadın hem erkek gazetecinin yalnızlığın soğukluğa mahkûm olması anlamına gelir (1989: 16).

Tüm bunların yanında ister kadın ister erkek gazeteci olsun, filmler karakterler yoluyla gazeteciler ve gazetecilik için çeşitli arketipler inşa eder ve pekiştirirler. Bu noktada “yüksek kamu çıkarlarına hizmet için ne gerekiyorsa yapabilen, güçlerini daha büyük iyilik için kullanan gazeteciler” (Ehrlich ve Saltzman, 2015: *Power*) “kamunun ve halkın koruyucuları” (Ehrlich, 2004: 179) olarak kahramanlaştırılır. Kamu çıkarına göre hareket etmeyen “kötü” gazeteciler ise mutlaka cezalandırılır (Ehrlich ve Saltzman, 2015, *P.*). Dolayısıyla filmlerde gazeteciler kahraman-kötü adam arketipi konumlandırılmasında sunulur.

Bu noktada “kamuoyu çıkarları” vurgusu önemlidir. Çünkü filmlerde bazı gazeteciler öncelikle manşetin bazıları ise gerçeklerin peşindedir. Ancak, günün sonunda manşet öncelikli olan da kamuoyunun çıkarlarını sağlayabilmekte veya gerçekleri araştıran gazeteci hatalar yaparak kötünün galip gelmesine yol açabilmektedir. Bu bağlamda Ünal, filmlerde gazeteci temsillerinin daha kapsamlı ele alınabilmesi için sadece kahraman-kötü adam arketiplerine bakmanın yeterli olmadığını, gazetecilerin haberdeki çıkış noktaları ve mesleğini ele alış şekillerine göre *Manşet Gazetecisi* ve *Hakikat Araştırmacısı* olarak kategorize edilebileceğini belirtir. Bu noktada Hakikat Araştırmacısı’nın kodları “kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, etik değerlere bağlı, kaynaklarla doğru ilişkiye sahip, baskılara direnen ve masumların yanında”; *Manşet Gazetecisi*’ninki ise “çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı olmayan, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü”dür (Ünal, 2018b: 48; 2020: 18). Bu gazetecilerin kahraman, kötü adam, sahtekâr veya günah keçisine dönüşmeleri ise “günün sonunda kamuoyunun çıkarlarına uygun şekilde gerçekleri ortaya çıkarıp çıkarmadıklarına veya iyinin mi kötünün mü kazandığına bağlı olarak değişebilmektedir” (Ünal, 2018b: 49).

Türk sinemasında ise ilk gazeteci karakterleri Cumhuriyet dönemi sinemasının başlangıç zamanlarına kadar uzanır. İlk erkek gazeteci *Cici Berber*’de (Muhsin Ertuğrul, 1933) görülürken, hemen 7 yıl sonra 1940’ta perdede kadın gazeteci karakteri belirir: *Yılmaz Ali* (Faruk Kenç). Hollywood sinemasının aksine gazeteci Hayriye (Nevzat Okçugil), *sob sister* değil cinayeti çözenin peşinde hafiye gibi çalışan, korkusuzca mekânlara giren, gerektiğinde silah kullanan bir karakterdir. Sonraki dönemlerde de kadın gazeteci filmlerde sık olmasa da yerini alır.

Alandaki araştırmalar açısından ise Türkiye’de kadın gazeteci temsili üzerine sadece Sağnak’ın (2010) gazetecilik filmlerine yönelik çalışmasında bir bölüm bulunmakla birlikte kadın gazetecilere yönelik arketip, mitler, kategorizasyonlar ve stereotiplere dair karşılaştırmalı analiz ve bu noktada sinemada kurulan kadın gazeteci imgesine dair kodlar sunulmamaktadır. Bunun yanında, kadın gazeteci imgesine dair Türkiye’de Hollywood sinemasında “The Post’ta Kadın Gazeteci İmajı ve ‘Özgür Basın’ Miti” makalesi vardır (Ünal, 2018a). Alandaki çok sınırlı çalışmalar nedeniyle Türk sinemasında kadın gazeteci imgesi hakkında fikir edinebilmek için Türk filmlerinde genel anlamda kadının temsiline bakmak yararlı olacaktır.

## Türk Sinemasında Kadın İmgesi

Türk sinemasında kadın imgesi uzun yıllar belirli basmakalıplarla sunulurken, 1980'lerden itibaren değişime uğramakta, günümüzde ise filmlerde kadın imgeleri ve kadın konuları farklılık göstermektedir.

Türk sinemasında kadının temsili doğal olarak ilk Türk filmiyle başlar: *Pençe* (Sedat Simavi, 1917). “Şehvet düşkününü isterik bir kadınla ilişki kuran Pertev ve evli bir kadın uğruna yuvasını unutan, arkadaşı Vasfi'nin öyküsü”nün (Özgüç, 2009: 422) anlatıldığı filmin sonunda “evliliğin insanlık için zorunlu, evlilik dışı aşkın ise pençe olduğu” vurgulanır (TSA, 2020). Dolayısıyla daha ilk film kadınları evlilik-evlilik dışı ikilemine yerleştirerek iyi kadın-*femme fatale* karşıtlığı imgesini kurar. Benzer biçimde iki yıl sonraki *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) filminde kadın karakteri *Pençe*'deki gibi yabancılar canlandırırken, bu kez kadın “konaktaki bütün erkekleri baştan çıkararak” Fransız bir mürebbiye (Onaran, 1999: 15) olarak yine *femme fatale*'dir.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, 1940'lara kadar tek yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul sinemaya hâkim olurken, filmlerde kadın imgesi de Türk sinemasının ilk yıldızı olarak görülen Cahide Sonku ile temsil edilir.<sup>2</sup> Sonku'nun hem *Aysel Bataklı Damın Kızı*'ndaki (1935) gibi masum kızı hem de *Şehvet Kurbanı*'ndaki (1940) gibi *femme fatale*'yi canlandırmasıyla yıldızda iki kadın imgesi de belirir. Ancak *Şehvet Kurbanı*'nda ana karakter Ahmet'in filmin sonunda döneceği yer Sonku'nun canlandığı karakter değil yuvası, evi, ailesi ve eşi olur. Ayrıca *Aysel Bataklı Damın Kızı* ve *Halıcı Kız* (1953) filmlerinde kadının tacize uğraması temalarıyla zayıflığı, kamusal alanda varlık göstermesinin zorluğu da kadına yönelik pekiştirilen imgeler arasındadır.

1940'lardan Yeşilçam'ın ortaya çıkışına kadar ise erkek kahramanların ağır bastığı avantür ve tarihsel filmlerle kadının varlığı pek görünmez (Özgüç, 1988a: 27). Yeşilçam'la birlikte kadın imgesinde iyi kadın-*femme fatale* ayrımında keskinleşme artar. “Geleneksel ayırım namuslu, iyi, fedakâr kadın-*meşum kadındır*” (Büker ve Öztürk, 2016: 199). Bu keskinlik, oyuncu ve yıldızların rol paylaşımında da görülür. Cahide Sonku'da ikili ayırım görülürken Türkân Şoray kendi kuralları olan farklı bir yıldız olarak belirir.<sup>3</sup> Bu dönem de bir tarafta Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik gibi yıldızlar<sup>4</sup> tamamen iyi kadın tiplerini, diğer tarafta Neriman Köksal gibi oyuncular keskin kötü karakter olarak *femme fatale*'leri canlandırır.

Ancak bu basmakalıp kadın imgesi “kadın filmleri”yle 1980'lerde değişmeye başlar. “Kadın karakterlerin direndiği, karşı çıktığı, kimliğini aradığı, kendisine yapıştırılan rolleri sorguladığı filmler 1980'li yıllarda artar” (Büker ve Öztürk, 2016:

<sup>2</sup>Büker ve Uluyağcı'ya göre, Cumhuriyet ideolojisinin sunduğu Batılı kadın imgesine karşılık olabilecek Cahide Sonku açık tenli, ince kaşlı, serin yüzlü bir kadındı. Eski kentliler ona “bizim Greta Garbo'muz” diyorlardı (1993: 19).

<sup>3</sup>Büker ve Uluyağcı'ya göre, seyirci 1960'larda “perdede onlara ürküntü vermeyen, sınımsız bakan biriyle” karşılaşmalar (1993: 19). Böylece ideal kadın imgesi, Cahide Sonku ile Batılı kadından Türkân Şoray'la esmer, kara gözlü, dolgun vücutlu Anadolu kadını imgesine dönüşür.

<sup>4</sup>“1960'larda başa güreşenler Türkân Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın'dı. Fatma erkek tavırlarıyla oldukça aşına biriydi. Hülya ve Filiz hanım hanımcıktı. Fantezileri süslemeleri güçtü. Hülya muallime hanımı çağırırdı, Filiz bir Fransız moda dergisinden fırlayıp rastlantıyla Yeşilçam'a düşmüş Avrupalı bir kızı andırıyordu. Dördü yarıştırdı” (Büker ve Uluyağcı, 1993: 25-26).

209). Bu dönemde sinemada kadınlar “klişe tiplerden karakter olmaya evrilir” (Öztürk, 2011: 664) ve “sömürüye, ezilmeye baş kaldıran kadın tiplerleri merkezileşir” (Özgüç, 1988b: 22). Bu noktada yönetmen Atıf Yılmaz kadın odaklı filmlerin öncülüğünü yapar. Onun filmlerinde kadınlar iyi-kötü ikiliğini aşar, gerçek kadınlar olarak yer alırlar (Demiray’dan akt. Büker ve Öztürk, 2016: 209). Bunun yanında Müjde Ar, vücudunu ön plana çıkarmaktan ve baştan çıkarıcı görünmekten çekinmeyen oyunculuğuyla 1980’lerin filmlerinde kadın imgesinin değişmesinde öncü rol oynar. Ar’ın yanı sıra “tek kanunu sevişmemek” olan Hülya Avşar da “dişiliğini yansıtmaktan çekinmeyen” kadın imgesiyle 1980’lerin yeni yıldız tipini temsil eder (Balcı, 2012a: 92). Hatta “Türkân Şoray *Mine* ile (kurallarına) başkaldırır, Hülya Koçyiğit ekonomik ve cinsel özgürlüğünü savunur (*Bez Bebek, Kurbağalar*), Müjde Ar *Aaah Belinda* ile kadının nasıl ikiye bölündüğünü (evinin kadını/çalışan kadın ve özgür kadın) gösterir” (Öztürk, 2011: 664). Bu dönem kadın oyuncular artık filmlerde kendi seslerini de kullanırlar.

1990’larda ise kadınlara yönelik duyarlılık unutulur, yerini çoğunlukla erkek dostluğu ve dayanışması hikayeleri alır, hatta filmlerde “suskun kadınlar” temsili artar (Büker ve Öztürk, 2016: 213, 216). Büker ve Öztürk, 1990’ların sonlarında sanat filmlerindeki kadınların imgesini “bu kadınlarda bir tuhafılık vardır” ifadesiyle açıklar. “*Kaç Para Kaç*’ta (Reha Erdem, 1999) komedi unsuru kazandırılan, erkek düşkünü klişe bir kadın tipi bulunurken, Üçüncü *Sayfa*’da (Zeki Demirkubuz, 1999) kapıcı eşi Meryem, kendisinden hiç beklenmeyecek şekilde eşini öldürme planları yapan, öldürme biçimlerini fantezi gibi ayrıntılarıyla tarif eden bir kadındır” (2016: 217). Suner ise “yeni Türk sinemasının gerek popüler gerekse sanat kanadında çoğunlukla erkek kahramanları merkez alan öykülerin, yine erkeklerin gözünden anlatıldığına” işaret eder. “Kadınlar, bütünlüklü karakterler olarak değil erkekler tarafından görüldükleri biçimde, çoğunlukla birer arzu nesnesi olarak temsil edilir. Bu anlamda, yeni Türk sinemasını tanımlayan özelliklerden biri de kadınların yokluğudur”. Suner, bu durumu, bir yandan “patriarkal kültürün yeniden üretilmesi olarak son derece sorunlu” bulurken, diğer yandan kadının yokluğunun “erkek egemen kültürle suç ortaklığına ilişkin bir farkındalık, eleştirel bir iç bakış da barındırabildiğini” savunur (2006: 291-292). 2010’lardan sonra ise sanat filmlerinde tekrar kadın hikayelerinin ön plana çıktığı söylenebilir.<sup>5</sup>

Bu noktada, bu çalışmanın kapsamı da olan 1980’e kadar Türk sinemasına bakıldığında, Yeşilçam filmlerinin anlatı yapısında kadın imgesinde belirli basamaklılar dikkati çeker. Burada değinilmesi gereken bir diğer nokta Yeşilçam’da tür olarak özellikle kodları belli iki türün ön plana çıkmasıdır: Komedi ve melodram (Büker ve Öztürk, 2016: 197). Ancak Yeşilçam çoğunlukla melodramatik kodlarla örülü bir sinema (Akbulut, 2011: 16) olduğundan diğer türlerdeki filmlerde de melodramatik unsurlar varlığını sürdürür. Dolayısıyla kadın temsilindeki melodramatik kodların tüm Yeşilçam filmlerine yayıldığı söylenebilir.

Bu bağlamda, Yeşilçam sineması ataerkil bakışı yansıtan bir sinemadır; kadına yönelik kültürel normları sürdürür, pekiştirir ve özellikle de melodramlar üzerinden bu

<sup>5</sup>Büker ve Öztürk (2016), 2010’dan sonra *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Geriye Kalan* (Çiğdem Vitriuel, 2012), *Hayatboyu* (Aslı Özge, 2013), *Köksüz* (Deniz Akçay Katıksız, 2013) gibi kadınlara eğilen farklı kadın temsillerine sahip filmlere işaret eder.



kodları kalıplaştırır. Yeşilçam filmleri, iyi-kötü karşıtlığı başatlığı üzerine kurulurken (Büker ve Öztürk, 2016: 198) özellikle kadınlar açısından kurulan karşıtlık dikkat çekicidir. Türk sinemasının tarihsel sürecinde 1980'lere kadar kadınlar ya iyi karakter ya *femme fatale*'dir. İkisinin arasında bir imgeye rastlanmaz. Filmlerde iyi kadının kodları, namuslu, fedakâr, uysal, güçsüz, cinselliği olmayan, bekârsa amacı evlenmek, evliyse evine bağlı kalmak olan kadındır, anneyse de saçını süpürge eden, yuvası için çırpınan iyi annedir (Büker ve Öztürk, 2016: 197; Esen, 2000: 29; Akbulut, 2011: 23, 356; Kaplan, 2003). Özellikle “namuslu olmak, kadının evlenmeden erkekle cinsel ilişkiye girmemesi, bekâretini koruması demektir” (Akbulut, 2011: 23). Kötü kadınlar ise erkeği baştan çıkarın *femme fatale*'lerdir. Bunlar, “tırnaklarını boyayan, sigara içen, eğlenmek ve hayattan haz almayı isteyen, çocuk yapmak istemeyen kadınlar” olarak betimlenirler (2011: 25). Bu vamp kadınların hedefi, “cinselliğiyle ev bark yıkmaktır” (Özgüç, 1988a: 28).

1960-1975 yıllarındaki yerli melodramlarda kadının sunumunu inceleyen Akbulut, filmlerde iyi-kötü çatışması “birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzunun, melodramatik anlatının itici gücü” olduğunu belirtir. Bu noktada “kadınların göndericileri erkekler, rastlantı, kaza ve çevre gibi kendi dışı varlık ve olaylardır. Bu durum kadınların kendi anlatılarını kuramadıklarını, onların edilgen olduğunu, dahası ‘boş özne’ olarak konumlandırıldıklarını ortaya çıkarır”. Ayrıca, erkeksiz olmak, kadın karakter için “eksiklik” olarak ifade edilirken, erkekler iyi niyetle de olsa kadınların yaşamına zorla girerler ve kadınlar, bu erkeklere âşık olarak kadın olmayı öğrenirler (Akbulut, 2008: 348).

Melodramda kadınların erkekleri için kılık değiştirmekten, “oyun oynamak”tan çekinmemesi kalıbı sunulur ve bu “dişil bir özellik” olarak yansıtılır (Akbulut, 2011: 44-45). Ancak her halükârda bu filmlerde kadınlar kurtarılmayı bekler. Dolayısıyla erkek aktif kadın pasif karakterdedir ve “esas kızın esas amacı dönüşüm geçirmektir; aşkı için parayı ve şöhreti bırakması, fedakârlık etmesi” (Büker, 2008: 15) gibi kodlar sunulur. Dolayısıyla melodramlarda ister iyi ister kötü olsun tüm kadınlar için evlilik “arzulanan bir ödül” olarak sunulur (Akbulut, 2011: 16). Sonunda iyi kadınlar ev alanında mutluluğa kavuşurken, kötü kadınlar cezalandırılır. Kaplan (2003) bu durumu, “Türk sineması, ‘iyi’ kadınların ‘mutlu son’a ulaştırıp ‘kötü’ kadınların ise mutlaka cezalandırıldıkları fantezilerin üretildiği fabrika gibi çalışmıştır” sözleriyle ifade eder.

Meslekler açısından bakıldığında da “kadınlar filmlerde iş yaşamıyla çok az ilişkilendirilirler, kamusal yaşamda, iş yaşamında oldukları pek görülmez” (Akbulut, 2008: 351). Filmlerde kadın karakterlerin toplumsal var oluşları, doğrudan ve esas olarak onların aile kurumuyla ilişkilerine ve annelik kimliğine bağlandığından (Abisel, 2005: 296) ve anlatının merkezi aşk-evlilik-yuva eksenine olduğundan kadınların eğitimi gibi dramatik çatışma açısından gerekli olmayan birçok bilgiye filmlerde yer verilmez (2005: 302). Bu noktada Abisel'e göre, kadın karakterlerin yaşam hedefleri arasında baştan itibaren “meslek sahibi olmak” -bir-iki örnek dışında- yer almaz, bu nedenle bir kısmı bir iş yapmaz, daha büyük çoğunluksa ev kadını olarak sunulur. Meslek sahipliğinde filmlerde kadın için ilk sırayı manikürcülük, tezgahçılık, terzi yardımcılığı, seyyar satıcılık gibi hizmet sektörü alır. İkinci sırada da birden şarkıcı olup zengin olan kadın

modeli olarak eğlence dünyası gelir. 1970'lerin ortalarından itibaren mankenlik ve fotomodellik kadının ün kazanabileceği mesleklere girerken, fahişelik ve telekızlık da azımsanmayacak oranda temsil edilir (2005: 204-305). Abisel, 1970'lerin sonlarında ise gazeteci, avukat, ressam, turist rehberi ve şirket yöneticisi gibi az sayıda meslek tanımına rastlandığını ifade eder (2005: 305). Hatta filmlerde bazı kadınlar liseyi-koleji bitirirler ama herhangi bir meslekleri yoktur (Akbulut, 2008: 352).

Dolayısıyla bu çalışma, hem sinemadaki kadın gazeteci ve gazete imgesine hem de Yeşilçam'da kadının temsili ve özel alanın dışına çıkarılıp özne olarak mesleki konumlandırılmasının tespiti açısından da alana katkı sunacaktır.

## Yöntem

Araştırmada, Türk sinemasında kadın gazeteciye yönelik inşa edilen arketipler, gazeteci sınıflandırması, stereotipler ve dolayısıyla mitler, ilk kadın gazeteci karakterin bildiği 1940'tan 1980'e kadarki klasik Yeşilçam dönemi bağlamında ele alınmaktadır.

Çalışmanın bu dönemle sınırlandırılmasını nedeni, Yeşilçam'ın 1980'lerde düşüşe geçmesinin yanı sıra klasik Yeşilçam kalıplarından çıkılması, filmlerde bireylerin ön plana çıkması, “öznel temsil olarak anlatının”<sup>6</sup> (Karadoğan, 2018: 7) belirmesi ve kadın filmlerinin etkisiyle klasik imaj inşasında kırılmaların başlamasıdır. Bu noktada makalenin kapsamı, klasik Yeşilçam'ın<sup>7</sup> kadın gazeteci temsiliyle sınırlandırılmıştır.

Çalışmada, Özgüç'ün gazetecilik filmi tespitlerinin yanı sıra Türk Sinema Araştırmaları (TSA) ve Sinematürk'ün arşivi taranarak<sup>8</sup> etiketinde “gazeteci” geçen tüm filmler çıkarılmıştır. Bu bağlamda, 1933'ten 1980'e kadar 76 film bulunurken, bunlardan 52'sinde ana veya baskın yan karakter gazetecidir.<sup>9</sup> Bu filmlerden de 11'inde ana veya baskın yan karakter olarak kadın gazeteciye rastlanmaktadır. Bu bağlamda, araştırma kapsamındaki filmler şöyledir: *Yılmaz Ali*, *Yaman Gazeteci* (Burhan Bolat, 1961), *Kral Arkadaşım* (Osman Seden, 1964), *Halk Çocuğu* (Memduh Ün, 1964), *Şaka ile Karışık* (Osman Seden, 1965), *Hindistan Cevizi* (Osman Seden, 1967), *Piyade Osman* (Şerif Gören, 1970), *Canavar Cafer* (Temel Gürsu, 1975), İbo ile *Güllüşah* (Atıf Yılmaz, 1977), *Memiş* (Taner Oğuz, 1977), *Gazeteci* (Yücel Uçanoğlu, 1979).

Çalışmada, filmlerde kadın gazeteciye yönelik karakter çözümlemesinde, hem romanlarda ve filmlerde inşa edilen kadın gazeteci imajları hem de Türk sinemasında kadın imgesine dair kodlar parametreler olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, kadın gazetecilerin gazetecilik konumlandırılmaları Manşet Gazetecisi, Hakikat Araştırmacısı

<sup>6</sup>Karadoğan, Türk sinemasındaki dönemleri, “sinemasal temsildeki değişimle anlatı yapısına dahil olan yenilikler ve sanatın kendi içsel dinamikleri” üzerinden -özellikle de sanat sineması açısından- 1940'a kadar dönemi Mimetik Öncesi Dönem (mutlak temsil olarak anlatı), 1940-1960 yıllarını Mimetik Dönem (nesnel temsil olarak anlatı), 1960-1980 dönemini de Diegetik Dönem (öznel temsil olarak anlatı) olarak ayırır (2018: 7).

<sup>7</sup>Yıldırım Türk sinema tarihinde Yeşilçam'ın önemine işaret ederek, dönemlendirmelerin “Yeşilçam merkezli” yapılması gerektiğini belirtir (2015: 35).

<sup>8</sup>Her iki arşivde sadece etiketle aramalar tüm sonuçları vermediğinden filmler tek tek bakılarak belirlenmiştir.

<sup>9</sup>1970'lerde ortaya çıkan seks filmleri dahil edilmemiştir.

ve *sob sister* kategorileri ve kahraman-kötü adam arketip inşası bağlamında,<sup>10</sup> karakterlerin kadın kimliği de filmlerde kadınlara ve kadın gazetecilere atfedilen imajlar üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırmanın parametreleri şöyledir:

| Karakter Özellikleri   |   | Anlatı Yapısı   |   | Meslek Temsili  |
|--|---|---|---|---|
| Türk sinemasında kadın imgesi (1940-1980)  | Yabancı Roman/ Filmlerde Sunulan Kadın Gazeteci İmgesi  | Filmlerin Anlatı Yapısında Kadın Gazetecinin Çatışma Dizimi   | Türk Sinemasında Anlatıda Kadının Konumu (1940-1980)  | Kadın Gazetecinin Sınıflandırılması                                     |
| Namuslu, erdemli, fedakâr, evlenmeden cinselliğe uzak duran kadınlar iyi kadınlar<br><br>Kadın edilgen, “boş özne”<br><br>Erkeği baştan çıkararak, sigara içen, eğlenmek ve hayattan haz almayı isteyen <i>femme fatale</i> ’ler kötü kadınlar | Bekar<br>Zeki<br>Bağımsız<br>İddialı<br>Agresif<br>Ukala<br>Sert<br>İş için erkeksi davranma gereksinimi<br>Çekici<br>Haber için her şeyi yapan <i>femme fatale</i> | Aşk/ev ile meslek arasındaki devamlı ikilem ve çatışma<br><br>Erkek dünyasına girmekte zorlanma<br><br>Aşkı seçerse mutluluk, işi seçerse hayal kırıklığı, yalnızlık yaşama | Gönderici erkek, rastlantı, kaza, çevre<br><br>Kadın erkek olmadan “eksik”<br><br>Erkekler kadınların yaşamına zorla girerler<br><br>Erkek kadını eğitir<br><br>Aşk için dönüşüm, parayı, şöhreti bırakma<br><br>Evlilik arzulan ödül<br><br>Kamusaldan çok özel alan<br><br>Meslek temsili sınırlı | <i>Sob sister</i><br><br>Manşet Gazetecisi<br><br>Hakikat Araştırmacısı |

Tablo 1. Araştırma parametreleri

Ayrıca, anlatı yapısında kadın gazetecilere dair basmakalıp çatışma dizimlerinde Greimas’ın Arayan Özne ve Anlatı Sözdizimi’nden yararlanılmıştır. Kıran’a (1999) göre, hikâyelerde kahramanın süreçleri, merakını giderme, bilgi edinme, anlama ve anlamlandırma olarak kavramsallaştırılabilecek “bilgi arama süreci” üzerine kuruludur. Bu kimlikte, örtülü olarak “tüm değer nesnelere isterim, her şeyi, her istediğimi elde edeceğim” diyen kahraman, “istemek” kipinde her şeyi bilmek isteyen, gözlemleyen bir özne olarak “Arayan Özne”dir. O bir bakıma “her istediğimi elde edeceğim” demektir (Kıran, 1999). Bu noktada Greimas’ın Anlatı Sözdizimi şemasında Arayan Özne, yolculuğunda, önce Sözleşme yapar, ardından Edinç, Edim evlerini geçirir ve sonunda Tanınma ve Yaptırım elde eder. Arayan Özne Edinç evresinde istek, bilgi ve güç kiplerini arar. Edim evresinde bu kipleri amacına ulaşmak için kullanır. Tanınma ve Yaptırım evresinde de ya Doğruluk veya Özerk Özne’ye evrilir ya da başarısız kalır (Kıran ve Kıran, 2003: 245-250).

<sup>10</sup> Çalışma, sinemadaki imaj inşasıyla Türk basınında kadın gazetecilerin tarihsel sürecinin paralel ilerlemesi ve Türk basınına ne kadar doğru yansıttığı gibi konuları/okumaları içermemektedir. Bunlar bu araştırmanın bulguları ışığında ayrıca bir araştırmanın konusu olabilir.

## Türk Sinemasında 1940-1980 Döneminde Kadın Gazeteci İmajının Analizi

Türk sinemasında ilk kadın gazetecinin belirlediği 1940'tan 1980'e kadar filmlerdeki kadın gazeteci karakterlerin özelliklerine ve anlatı yapısına bakıldığında, sinemada kadın gazeteciye yönelik klasik arketip, stereotip ve sınıflandırılmaların hem kurulduğu hem bozulduğu görülmektedir.

Gazeteci olarak kadın, kendi varlığını göstermekte, özneliğine vurgu yapmakta ve klasik kadın gazeteci imajlarını yansıtmaktadır. Bunun yanında, kadın olarak gazeteciye bakıldığında ise genel ataerkil normların kadın gazeteci için de inşa edildiği görülmektedir.

### *Gazeteci olarak Kadın: Manşet Gazetecisi, Hakikat Araştırmacısı, Soran Özne*

Türk filmlerinde kadın gazeteciler hem Manşet Gazetecisi, Hakikat Araştırmacısı ve *sob sister* olarak belirlemekte hem de Yeşilçam'ın klasik kadın sunumunun ötesine geçerek daha bağımsız, girişken ve hatta “konuşan özne” olarak konumlandırılmaktadır. Kadın kahramanlar çoğu zaman “kahraman” arketipinde yer alırken, klasik kültürel kodlar da devam etmektedir.

Türk sinemasında, Amerikan sinemasının aksine baskın *sob sister* karakterine rastlanmaz. Kadın gazetecilerin görev alanları çeşitlilik gösterir. *Halk Çocuğu*, *Hindistan Cevizi*, *Şaka ile Karışık* ve *Memiş*'te kadın gazeteciler magazin peşinde *sob sister* ve Manşet Gazetecisi iken; *Piyade Osman*'da sansasyon peşinde Manşet Gazetecisi imgesi sunulur. Yılmaz Ali, *Yaman Gazeteci* ve *Gazeteci*'de suçluların peşinde, *Kral Arkadaşım* ve *Canavar Cafer*'de sahtekarlıkları çözmeye çalışan, İbo ile *Güllüşah*'ta da masumların sözcüsü şeklinde betimlenen Hakikat Araştırmacıları vardır. Hatta *Gazeteci*'de gazeteciliğin hakikat araştırmacılığı Zeynep'in sözleri üzerinden vurgulanır: “(Zeynep kendisini sevseydi aleyhine yazmayacağını söyleyen Kemal'e) Kızmamalısın bana! Gerçeğe kızılmaz, gerçekten kaçılmaz, gerçekleri olduğu gibi kabul etmek zorundayız!” Kadın gazetecilerin bilinirliğinin düşüklüğünü ise *Canavar Cafer*'de Cafer'in “Ben gazetecileri hep erkek sanırdım, meğer kadını da varmış!” sözleri ortaya koyar.

Kadın gazeteciler, Yeşilçam'ın edilgen kadın kalıbının aksine ama klasik gazeteci kadın stereotiplere uygun olarak zeki, bağımsız, iddialı ve haberi elde etmek için girişimci ve agresiftir. *Gazeteci*'de Zeynep, kimsenin tehditlerden korkarak istemediği kabadayı haberinin takibine, *Memiş*'te Gül de Memiş'le ilgili haberi koparmaya gönüllü olur; *Halk Çocuğu*'nda editöre göre Ahmet'in haberini yapabilmek erkek gazetecilere değil “tam Suna'ya göre bir iştir”; Yılmaz Ali'de Hayriye Yılmaz Ali'nin “tehlikeden uzak durması” tavsiyesine rağmen cesaretlidir; *Yaman Gazeteci*'de Gül hem soyguncuların bulunması hem de nişanlısı Yaman'ın işe geri alınmasını sağlamada kararlıdır. Bunun yanında, *Kral Arkadaşım*'da Hülya, babasının yanlış yönlendirmesiyle Ayhan'ın, *Canavar Cafer*'de ise Melike gazete patronu amcasının sahtekarlığını ortaya çıkarmak için kolları sıvar. *Piyade Osman*'da ise Zeynep, yalan haberini gerçeğe dönüştürmek için her şeyi yapacak güç ve çekiciliğe sahiptir. *Şaka ile Karışık*'ta yurt dışında gazetecilik eğitimi alan Zühre, döndüğünde babasının iş ortağının oğluyla evlendirilmesi noktasında iki baba arasındaki iddia sonrası “Amerikanvari gazetecilikle” Kemal'i ve Osman'ı “rezil edecek” yazı

hazırlamak için harekete geçer. *Hindistan Cevizi*'nde Azize "gazetecilik macerası" için dünyayı gezip başını belalara sokmaktan çekinmez. Bu noktada hepsi Greimas'ın Anlatı Sözdizimi'ne göre güçlü, kendine güvenen ve istek kipine sahip Arayan Özne'dir.

Arayan Özne olarak kadın gazetecinin sözleşme evresinde itici güçleri ve yitik nesnelere ise çeşitlilik gösterir. *Yılmaz Ali*'de Hayriye için gönderici güç sevdiği Yılmaz Ali ve yanındaki kadını merak etmesi, *Yaman Gazeteci*'de Gül'ünki nişanlısı Yaman'ın başının belada olması, *Kral Arkadaşım*'da Hülya'nın babasına yardım etmektir. *Hindistan Cevizi*'nde kadın gazetecinin ana gönderici gücü evlenmeden önce dünyayı gezmek ve maceraya girmek, *Canavar Cafer*'de mal varlığının ve özgürlüğünün elinden alınmasına izin vermemek, *Halk Çocuğu*, *Şaka ile Karışık* ve *Memiş*'te haber "atlatmak", *Gazeteci*'de "adalete yardımcı olmak", *Piyade Osman*'da ise işten atılmamaktır. Dolayısıyla, klasik Yeşilçam melodramlarındaki gibi kadının göndericisinin erkekler, rastlantı, kaza ve çevre gibi kendi dışı olaylar olması durumu da bu filmlerde kırılır.

Arayan Öznelerden 6'sı (*Halk Çocuğu*, *Hindistan Cevizi*, *Kral Arkadaşım*, *Memiş*, *Gazeteci*, *Şaka ile Karışık*) amacına ulaşmada Edinç evresinde "bilgi ve güç" kipi için kılık değişmeyi ve gazeteci kimliğini saklamayı yöntem olarak seçer. Bu noktada hepsi erkeklerin hayatına gizliden ve "zorla" girerler. *Yaman Gazeteci*'de de kimlik değiştirme yoktur ama kadın erkeğe evlenmeyi teklif ederek yaşamına zorla girer. Dolayısıyla, Yeşilçam'ın "erkeklerin iyi niyetle de olsa kadınların yaşamına zorla girmesi" kodu bu filmlerde tersine işler. Ancak kılık değiştirenlerin Edim evresi, kimliğini saklama ediminin yanlışlarını anlama ve olgunluğuna erişme olarak gerçekleşir. Bunun yanında üç filmde (*Yılmaz Ali*, *Yaman Gazeteci*, *Canavar Cafer*) güç ve bilgi kipi hafiye gibi araştırma yapmakla elde edilirken, birinde (*Canavar Cafer*) bunları kadına sağlayan erkek karakterdir. Böylece kadına yön veren erkek imgesi bu filmde yerini bulur. Öte yandan bir filmde (*Piyade Osman*) gazetecinin tüm odağı işten atılmamak olduğundan edinç evresinde eylemleri yalan haberler uydurup sonra onları doğrulamak için insan hayatlarını hiçe saymak üzerinedir. Ancak kadın gazeteci bu eylemleriyle "bilgi ve güç" kipinin olgunluğuna erişmesi gereken edim evresine ulaşamaz ve sonunda özneliğini erkeğe bırakarak, nesneye dönüşür: Manşet isteyen gazeteci (Zeynep), eylemleriyle ölümünü hazırlayarak kendisi manşet olur, haberin nesnesine dönüşür; haberi de Osman yazacaktır.

Kadın gazetecinin edimlerinin inşasında diğer bir nokta da bazı kültürel imgelerin hem kurulması hem bozulmasıdır. Kadın, hegemonik erkeklik iktidarında "arzunun ve soruların nesnesi olan ve soru soramayan, bilginin ya da bilimin konuşan öznesi olamayan"dır (Büker, 1995). Ana akımın sinemasında da ataerkil düzene uygun olarak "kadın soramayandır, soru sorma edimi erkeğe aittir" (Balcı, 2012b: 116). Kadın gazeteci ise aksine mesleği gereği soru sorma edimini elinde bulundurandır, erkek karşısındaki haber nesnesidir, bu da onu güçlü bir Özne kılar. Dolayısıyla erkeğin dünyasına zorla girmenin yanı sıra kadın gazeteci sorar, araştırır, ısrar eder, ikna eder. Klasik Yeşilçam kalıbındaki gibi kadın edilgen ve "boş özne" değildir. Hayriye, foto muhabirini Yılmaz Ali'yi takip konusunda zorlar, Gül, Yaman'ı banka soyguncularını bulma, editörü de Yaman'ı tekrar işe alma konusunda ikna eder. Oya, yaptığı röportajlarla İbo ile Gülşah

için kamuoyunun dikkatini çeker. Melike gazete patronu amcasına sorularıyla ve özne konumuyla karşı durur. Zeynep, Kemal'e bilgisiyle ve konuşan özne olarak karşı çıkar, ders verir.

Hatta “popüler filmlerde erkeğin kadını eğitmesinin” (Balcı, 2012b: 112) aksine, gazeteci kadının erkeği eğitmesi de görülür. *Yaman Gazeteci*'de aslında Gül, Yaman'ı eğitir ve editörlüğe kadar uzanan yolun taşlarını Yaman için Gül döşer. *Gazeteci*'de Zeynep Kemal'i eğitir ve kabadayılığı bırakıp emeğin, işçinin yanında yer almasını, namusuyla annesine ekmek getirmesini sağlar. *Şaka ile Karışık*'ta Kemal, Osman'ın kendisine verilen bir milyonu zamanından önce küçük bir kızın ameliyatı için bozdurduğunu araştırmadan haberini yayına verirken ona hatasını gösteren Zühre'dir. *İbo ile Güllüşah*'ta Güllüşah'ın anne-babasının “eğitilmesine” Oya'nın gazetede haberi vesile olur. Ancak gazeteci kimliğini gizlediğinde gerçek soru sorma edimini yitirme riski de vardır; bu noktada melodram kodları belirginleşir, erkeğin hayatına gizli girmenin bedeli vardır. Böylece klasik Yeşilçam filmlerinde “gerçek mutluluğu yoksul erkeğin yanında bulan varsıl kadın” imgesi (Abisel, 2005: 311) bağlamında köylü/fakir ama erdemli erkeğin şehirli veya zengin gazeteciyi eğitmesi (*Halk Çocuğu, Hindistan Cevizi, Kral Arkadaşım, Şaka ile Karışık ve Memiş*) gerçekleşir. Kendisi eğitmeyen veya eğitemeyen gazeteci kadınların (*Piyade Osman*) sonu ise ölüm olur.

Bu bağlamda kadın gazeteciler genellikle özgüvenli, kamusal alanda erkeklerle rahatça mücadele verebilecek kadın imgesi sunar. İlk dönem Amerikan sinemasında görülen erkek dünyasına girmekte zorlanma ve iş için erkeksi davranma gereksinimi gibi imajların ortaya çıkmadığı görülür.<sup>11</sup> Ayrıca, Ehrlich ve Saltzman, (2015) filmlerde, kadın ve erkek gazetecilerin genellikle eşit koşullarda çalıştığı yönünde imajların sunulduğunu belirtir. Türk filmlerinde de kadın gazeteci karakterlerinin başat olduğu filmlerde kadın gazeteci ile foto muhabiri eşit koşullarda çalışır, ekip çalışması vardır.

Ancak haber takibinde cinsiyetçi ve erkek hegemonik bakış da sunulur. *Halk Çocuğu*'nda editör haber için Suna'yı seçerken foto muhabiri, “Yok be şef! Kızı karıştırma bu işe. Herif iki lafı bir araya getiremeyen dağlının biri. Kendi keresteliği yetmiyormuş gibi orman kaçkını muhafızları da caba! Bu işi olsa olsa güçlü kuvvetli bir erkek becerir” derken editör “Muharebe değil röportaj yapacağız. Röportaj dediğin de bilek zoruyla yapılmaz, kafa ister... Sen foto muhabiri misin yoksa Suna hanımın koruyucu meleği mi!” yanıtını verir. Erkek iş arkadaşı, hâlâ kadını kendi koruması altında düşünür. Ayrıca, sadece kadın gazetecinin karışılabilceği tehlikeler vardır ki bu da tecavüz riskidir. *Piyade Osman*'da gazeteci Beyhan, gangsterler tarafından ağaca bağlanıp öldürülür. İlk kez kadın gazetecinin haberi yüzünden öldürüldüğünü izleriz. Hatta gangsterler, kadın gazetecinin güzelliğini daha önce fark etmedikleri için hayıflanırlar. Gangsterlerin güzellik karşısında yapacakları edim de tecavüz olarak ima edilir.

Arketipler bağlamında Hakikat Araştırmacıları tamamen “kahraman” arketipine yerleştirilirken, Manşet Gazetecilerinin sonu filme göre değişmektedir. *Halk Çocuğu, Hindistan Cevizi* ve *Memiş*'te kimliklerini saklayarak insanlarla alay eden magazin haberi

<sup>11</sup> Bunda biraz da kadın gazetecilerin habercilik odaklı dramalardan çok melodram ve macera filmlerinde, daha çok bir sonraki bölümde değinileceği gibi aşk ekseninde konumlandırılmasından kaynaklanmaktadır.

yapmaktan pişmanlık duyan karakterler günün sonunda olumlanır ve yine “kahraman” arketipinde sunulur. Ayrıca film boyunca “pozitif” karakterler olarak belirirler.

*Piyade Osman*'da ise insan hayatını hiçe sayan, sırf yalan haberlerini gerçeğe dönüştürmek için Osman'ın başını devamlı belaya sokan Zeynep, Manşet Gazeteciliğinin tamamen “kötü adam” arketipidir. Osman'ın arkadaşı Beyhan'ın başının iyice dertte olduğunu söylediğinde Zeynep'in yanıtı da onun tamamen “kötü” ve normların dışında gazeteci olarak konumlandırılmasını tamamlar: “Şöyle baş sayfalık haber olursa sevinirim... Şöyle kanlı kanlı olursa, heyecan verici bir iki hadise falan. Sayende 1-2 yazı şişiriyorum... Şimdi ‘Gangsterler gazetemizin en gözde elemanlarından Beyhan Bel’i öldürdüler’ diye başlarım!”. Arkadaşının öldürülmesini “gazetecilik tarihinin en büyük haberi” olarak gören Zeynep, bu nedenle Beyhan kaçırıldığında polisi aramak yerine haberin manşetini atmakla meşgul olur, onun öldürülmesini magazin dergisini karıştırarak bekler. Ancak klasik “kötü” karakterin cezalandırılması miti Zeynep için de gerçekleşir. Beyhan'ın öldürülme fotoğraflarını almaya gittiğinde bu kez Zeynep kaçırılır. Arkadaşı için hiçbir adım atmayan Zeynep, arkadaşının düştüğü aynı durumda kendisini çarmıha bağlı bulur ve sonu da arkadaşısı gibidir. Çatışmada ölen Zeynep'i alından öpen piyade Osman, “Çok üzuldüm, asıl büyük haberi kaçırdın Zeynep, bundan sonra senin yerine ben yazacağım” der. Filmin sonunda Zeynep, gazeteci arkadaşının öldürülmesinin manşetini atmak isterken, kendisi aynı kaderi paylaşır ve manşet olacaktır.

Ancak tüm bu zeki, bağımsız, girişken, kararlı ve korkusuz gazeteci sunumu, sorma edimi, eğitme gücü ve konuşan özne konumu kadın gazeteci açısından da geçicidir çünkü nihayetinde ataerkil normlara ve hem sinema hem de Yeşilçam kodlarına uygun olarak kadının yeri evi, erkeğinin yanındır.

### ***Kadın olarak Gazeteci: İyiler Ev Hanımlığına, Femme Fatale’ler Mezara***

Türk filmlerinde kadın olarak gazeteciler de Yeşilçam'ın kalıplarına uygun olarak klasik iyi-kötü kadın ayrımında kodlanır. Ancak bu ayrımında kadın gazeteciler için terazi daha çok “iyi karakter” yönünde ağır basar. Filmlerden sadece birinde gazeteciler kadın olarak *femme fatale*'dir. Diğerlerinde, “namuslu, erdemli, fedakâr, evlenmeden cinselliğe uzak duran kadınlar” olarak “iyi huylu” şeklinde betimlenir. *Femme fatale*'ler de (Zeynep ve Beyhan) yine klasik kalıplar içinde inşa edilmiştir: Erkeği baştan çıkaran, sigara içen, eğlenmek ve hayattan haz almayı isteyen kadınlar.

Türk filmlerinin tamamında kadın gazeteci bekârdır ancak ya haber kaynağına ya da iş arkadaşına âşık olarak klasik anlatı çatışmalarını sürdürür. Filmlerde kadın gazeteciler sinema filmlerinin genelinde olduğu gibi mutlaka mesleğiyle aşkı arasında seçim yapmaya zorlanır. *Halk Çocuğu* 'nda, Ahmet'in deli olmadığını ve kendi önyargılarını anlayan Suna, en son yazısında şunları yazar: “Çarıklı milyoner şımarık gazeteci kızın gözlerini açtı. Sadece gözlerini değil kalbini de açtı, hem de bütün varlığımla seviyorum onu!” Bir sonraki sahnede Suna gazete bürosunda editörüyle haber dizisinin yayınlanmaması için tartışır, “aşk geçer meslek kalır” şeklinde mesleği ile aşkı arasında seçim yapmaya zorlanınca da aşkını seçer, istifa eder. *Memiş* ise *Halk Çocuğu*'nun melodramdan aksiyon merkezli

hale getirilmiş versiyonudur. *Halk Çocuğu*'ndaki gibi köylü adamın “yüceliğini” anlayan gazeteci kadın pişmanlık duyar ve onun yanında “savaşmaya” başlar. Gazeteci abisi olaya haber perspektifinden baktığında da “Bu bizim meselemiz oldu artık gazetenin değil” der. Böylelikle yine kadın gazetecinin aşkı ile mesleği arasında tercihi aşk olur. *Hindistan Cevizi*'nde Azize, Zeki'ye “ayrı dünyaların çocuğu oluşumuz ve mesleğim ayırdı bizi” deyip haberini yapsa da sonrasında pişmanlık duyar ve evlenerek Zeki'nin yıkık dökük fakirhanesine taşınır. *Şaka ile Karışık*'ta “Amerikanvari gazetecilikle” Kemal'i ve Osman'ı “rezil edecek” yazı hazırlamaya niyetlenen Zühre, ilerleyen sahnelerde telefonda konuştuğu editörünün Kemal'i “budala” olarak nitelendirmesi üzerine “Kemal'e bir daha budala dersin işi bırakırım” der. Telefonu editörün yüzüne kapatan Zühre, işiyle aşkı arasında seçim yapması gerekirse aşkını seçeceğini gösterir. *Kral Arkadaşım*'da babasına “Muhakkak hadise sizin anlattığınız gibidir. Merak etme baba rezil ederim o alçakları” diyerek işe soyunan Hülya, Ayhan'ı tanıyınca onunla birlikte olmak için her şeyi feda etmeye hazırdır, işi dahil: “(Ayhan'ın Hülya'nın gerçek kimliğini öğrenmesinin ardından) Yemin ederim aldatmadım seni. Babam gönderdi buraya. Senin hakkında yazı yazacak, bütün basın ve halkın gözünde rezil edecektim seni ama seni tanıyınca... Seni seviyorum, deli gibi seviyorum! Her şeyi fedaya hazırım, ailemi, işimi, gençlik gurumu...” ABD'de gazetecilik eğitimi alan Hülya, iş-aşk geriliminde klasik stereotipe uygun olarak aşkı seçer.

Sadece *Canavar Cafer*'de farklı olarak filmin sonunda Melike, aşk ile iş arasında çelişki yaşamaz, hatta gerçek gazeteciye dönüşür; hobi olsun diye bol bol resim çekip röportaj yapıp sonra da villa bahçesinde güneşlenmek yerine gazetesinin başına geçer. Ancak burada da ana destek güç erkektir. Gazeteci kadın çevresindeki gerçekleri ancak “doğru erkekler” vasıtasıyla görür; patron amcasının sahtekarlığını Murat'tan duyar ve gazetenin bu konudaki manşetini de Melike değil Murat yazar. Melike'den halkın, fakirin yanında duracağı sözünü de intihar etmeden önce Cafer alır. Diğer önemli bir fark da kadının hayatındaki erkeğin de gazetede çalışıyor oluşudur. Kadın gazeteci, ancak kendi mesleğinden ya da mesleğine aşıkâr biriyle aşk-meslek dengesini kurabilir.

Türk filmlerinde genel anlamda “kadın karakterlere düşen, çapkınlığa, maceraya, bilinmez araştırılmasına, engelleri aşip ödüllere ulaşmaya gönül vermiş erkeğin, yuvanın temsil ettiği düzene ve kurallı yaşama geri dönmesine ya da sınavlar aracılığıyla erkeklik niteliklerine sahip olduğu kanıtlandıktan sonra aile/evlilik ortamının sıcak ve uyumlu atmosferine kavuşmasına aracılık etmektir” (Abisel, 2005: 297). Kadın gazeteciler erkekler gibi maceraya giren, bilinmezi araştıran, engelleri aşip ödüle ulaşmaya gönül veren özne konuma yerleştirilerek erkeklere özgü sunulan bu mitleri kırıyor görünse de bu “geçici macera”da gazeteci kadının da dönmesi gereken yer ev, özel alan, erkeğin hakimiyetini ve isteklerini kabul etmektir.

Bu noktada Türk sinemasındaki “kadının erkek olmadan eksikliği” de bu filmlerde göze çarpar. Her ne kadar kadın gazeteciler klasik pasif karakter kalıbını kırarak daha kendine güvenli, hırslı ve bağımsız resmedilse de âşık olduktan sonra sevdiklerinden ayrı kaldıklarında eksik konuma düşerler. Dolayısıyla, günün sonunda iyi karakterdeki bağımsız kadın gazeteci, “erkek eksikliği”ni gidermek için işinden vazgeçmeye hazırdır.



Kadından beklenen dönüşümde diğer filmlerdeki para ve şöhretten vazgeçme burada meslekten ve bağımsızlıktan vazgeçmeye evrilir. Gazeteci kadın işini ve bağımsızlığını bırakıp evcilleşip evinin kadını olmayı ister. Hatta, en asi ve mesleğine düşkün görünen, hatta sevdiği adama “Yaşadığım sürece mesleğimin gereğini yapıp gerçekleri yazacağım!” diye karşı çıkan Zeynep’te bile aynı kod galip gelir. Amcanın “Bak kızım! Bu deli herif evlenince seni çalıştırmaz bilesin ha!” sözlerine Zeynep, “O ne derse yaparım amca” yanıtını vererek yaşadığı süre boyunca yazmak yerine hızlı biçimde evinin kadına dönüşmeyi kabul eder. Mesleğinde gözüpek Suna, gazetecilik etik ilkelerin dışına çıkarak önyargı ve yaftalamayla yanlış yaptığını anlamak yerine işini “iğrenç ve tiksindirilecek” şeklinde nitelendirerek sevdiği adamla at arabasının arkasında küçük kasabasına ilerler çünkü ondan beklenen budur. Gangsterlerin yakalanmasında ve Yaman’ın sakarlıklarının affedilmesinde Gül’ün zekice hamleleri ve fikirleri etkili olmasına rağmen filmin sonunda Yaman editörlüğe atanırken büroda Gül’ün emaresine rastlamayız. Çünkü Yaman’la evlenen Gül, artık annesinden de gördüğü gibi evinin fedakâr kadınıdır. Diğerlerinde de (*Kral Arkadaşım*, *Hindistan Cevizi*, *Memiş*) benzer imgeler sunulur. Dahası hem erkek hem kadın gazetecinin yer aldığı iki film (*Yaman Gazeteci* ve *Şaka ile Karışık*) ile erkek ve kadının aynı gazetenin farklı kollarından olduğu (gazeteci ve avukat) bir filmde (*Canavar Cafer*), hikâyenin sonunda gazeteciler birbirlerine âşık olur veya evlenir. Diğerlerinde ise (*Gazeteci hariç*) gazeteci kadınlar âşık oldukları haber kaynaklarına kavuşur veya evlenirler.

Bu noktada, kadın her ne kadar gazeteci olsa da tüm süreçlerinin sonunda Tanınma ve Yaptırım’ı gazetecilik değil aşk ve evlilik üzerine olur. Dolayısıyla kadın gazeteci için de yine aynı toplumsal kodlar kurulur, aynı mitler inşa edilir: “Esas kadının yeri erkek egemen çalışma dünyası değil, evidir” (Balcı, 2018b: 282), gazeteci olsa dahi. Dolayısıyla kadın için “evliliğin arzulanmış bir ödül” olması bu filmlerde de geçerliliğini sürdürür ve kamusal alandaki kadın da yine özel alana çekilir.

Bunun yanında, yine klasik kodlara uygun olarak kadına erkek dünyasına ve “büyük işlere” fazla burnunu sokmaması gerektiği, yoksa evlilik yerine aşksız olarak yalnızlığa mahkûm olacağı ima edilir. *Gazeteci*’de kadın gazetecinin haberi kavuşmayı önler. Bu da kadın siyasete, “büyük işlere” burnunu soktuğu, erkek dünyasının “işgalcisi” olduğu içindir. Nitekim filmin sonunda Kemal’in üzeri Zeynep’in “Türk mafyasının iç yüzü” manşetli gazetesiyle örtülür. Dolayısıyla hâlâ kadının sınırlarını aşmasının cezalandırılması vardır.

Filmlerde *femme fatale*’ler ise toplumsal konvansiyonları tamamen bozduğunda en şiddetli şekilde cezalandırılırlar. *Piyade Osman*’da kadın gazeteciler *femme fatale*’dir ve yalan haber yazıp erkeklerden kadınlıklarını kullanarak bilgi alırlar. Zeynep, gazeteden atılmamak için yazdığı kabadayının pavyonda olay çıkardığı yalan haberini gerçeğe dönüştürmek amacıyla Osman’ı dudağından öperek, geceyi onunla geçireceğini söyleyerek ikna etmeye çalışır. Osman’ın pavyonda, “Bak kızım! Geçen seferki hadiseden sonra 4 ay yattım. Çıkalı 10 gün oluyor, bırak biraz nefes alayım. Seni tanıdığımdan beni başım beladan kurtulmadı ya!” ifadesi yine Zeynep’in *femme fatale*’liğine işaret ederken, pavyonda istediği kavga çıkınca Osman’ın silahı ateşlemesi için her seferinde onu

dudağından öpmesi ve geceyi onunla geçirmesi de bu imgeyi pekiştirir. Zeynep, ertesi gün sabah erken kalkamadığı gerekçesiyle grevi Osman'ın takip etmesini istemesiyle tamamen erkeğin başını belaya sokan ve erkeği kullanan ayartıcı kadın konumundadır. Zeynep'e "kafadan haber uydur" diyen arkadaşı Beyhan da kendi haberini, "iki fingirdeşince Cabbar'ın karnındakileri dökmesiyle" yazmış, başını belaya sokmuştur. Bu şekilde o da *femme fatale*'dir. Dolayısıyla ikisi de klasik kötü kadının cezalandırılması kodlarına uygun olarak filmin sonunda "yaptıklarının cezası"nı hayatlarıyla öderler. "*Femme fatale* kendi gücünü kanıtlar, başarıya ulaşır ama bu başarının bedelini öder, cezasını bulur" (Büker, 2000: 42). Bu aynı zamanda Türk sinemasının edilgen kadın-etken erkek imgeleri açısından da önemlidir. Filmde Yeşilçam kalıbının aksine Zeynep etken, Osman her seferinde Zeynep'in yönlendirmesi ve öncülüğüyle başının belaya sokulmasına izin vererek edilgen pozisyonundadır. Ancak filmin sonunda özne kalmak isteyen kadın ölür, ölürken de ona bu gücü veren "kalemini/yazma edimini" de erkeğe bırakır. Artık manşeti yazacak olan özneliğini ve Zeynep'ten bağımsızlığını kazanan Osman'dır. Kalem, *fallik* simge olarak erkeğe erkekliğini geri verir. Böylece, *femme fatale*'nin sonu üzerinden ataerkil bakışa uygun olarak erkeğin kalıcı egemenliği pekiştirilir.

### ***Kadın Gazeteci Üzerinden Özgür Basın Miti İnşası***

Filmler, gazeteciyi hangi arketip, stereotiplerde inşa ederse etsin her halükârda basının gücüne ve demokrasilerde gerekliliğine dair "Özgür Basın" mitini (Ehrlich ve Saltzman, 2015, P.; Ünal, 2018a: 76) olumlar. Bu durum Türk filmlerinde de geçerlidir.

Basının gücü her filmde vurgulanır. Özellikle *Gazeteci*'de sözel olarak da bu belirtilir. Zeynep, "Basının ilgisi kişi ve olayların önemine göre değişir. Basın insanı kahraman da yapar yerin dibine de geçirir" der. Bu kapsamda, Zeynep Kemal'i kabadayılıkta "yerin dibine geçirirken", *Kral Arkadaşım*'da iş adamı, basında "rezil" ederek avukat Ayhan'la baş edebileceğini düşünür. *Hindistan Cevizi*'nde Azize'nin haberi yüzünden Zeki herkese rezil olur, *Piyade Osman*'da Beyhan ve Zeynep'in yalan haberleri nedeniyle Osman ve gazinocuların başı belaya girer. *Halk Çocuğu* ve *Şaka ile Karışık*'ta dürüst adamlar gazete haberleri yüzünden yaftalanır, *Canavar Cafer*'de basının araştırma yapmadan yayınlaması nedeniyle Cafer "tecavüzcü" olarak lanse edilir.

Basının sadece kişiler değil kamuoyunu harekete geçirmek konusunda da gücü vurgulanır. Basın *İbo ile Güllüşah*'ta İbo ve Gülüşah'ı kahraman yaparak halkın onları desteklemesini sağlar ve halk gazeteye içlerinde paralarla çuvallar dolusu mektuplar göndererek İbo'nun başlık parasını öder. *Yaman Gazeteci*'de halk kaçırılan Yaman'a desteğini gazeteyi telefon ve mektup yağmuruna tutarak gösterir.

Ama basının gücünün sınırı olduğu ve demokrasiye katkısının ancak kamuoyunun basını ve yazdıklarını önemseydiği ölçüde geçerli olduğu da verilir. *Canavar Cafer*'de Melike ve Murat'ın patronun katil olmasını ve sahtekarlığını anlatan manşetine ve kamuoyunun "gazeteyi basıp" tepki göstereceği beklentisine rağmen halk kılını kıpırdatmaz. Bu sahnelerde gazete baskısı görülür; "Halkı aldatan gazeteciyi halk yargılayacak" manşeti yer alır. Sokakta, bahçede halk gazeteyi okur, bir kadın omzunu

silker. Ardından yakın çekimde ekranı kaplayacak büyüklükte bir gazete yere serilir, üzerine çöp dökülür ve atılır. Melike, “Toplumunu ne sanıyorsun Murat! Toplum amcam ve amcam gibilerini bir kaşık suda boğacak göreceksin!” derken toplumu temsilen içeri giren sekreter, spordan tefrikaya her sayfayı okurken “Ee ben birinci sayfayı okumam ki anam!” yanıtını verir. Kamuoyu, medyadaki olumsuzluklara, Cafer’in tecavüz yalanına hemen inanırken, doğruluk ve adalet için eylemde bulunması istendiğinde durumu görmezden gelir, umursamaz. Dolayısıyla medyanın gücü kamuoyu okuduğu, tepki gösterdiği ölçüde vardır. Haberi sadece yazmak ve yayınlamak yetmez, asıl eylem yine okuyucuda, kamuoyunda biter.

Ancak Cafer intihar etmeden önce yine de medyadan yardım ister, kendisinden sonraki Caferler için... Böylece basının sınırlılıkları verilse de filmin sonunda yine basının gücüne geri dönülür çünkü toplumun düzelmesine, ezilenin savunulmasına ön ayak olabilecek yine basındır. Dolayısıyla bu olumsuz sunumda bile günün sonunda, “kendi kalıplarını çok aşmaması veya masumlara fazla tehdit oluşturmaması gereken” (Ehrlich, 2004: 161) ve her halükârda “vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak” (Ehrlich ve Saltzman, 2015, P.) olarak “özgür basın miti” pekiştirilir. Bu noktada da *Gazeteci*’de özgür basının gerekliliği çok açık şekilde sözel ifadelerle Zeynep’in ağzından verilir: “Basın özgürlüğü olmazsa, demokrasi de olmaz, kimsenin düşüncelerini baskı altına almaya hakkımız yoktur.”

## Sonuç

Araştırmada, Türk sinemasında arketip, tiplene ve stereotiplerle yıllar içinde kadın gazeteciye dair mitlerin, dolayısıyla da kadın gazeteci imajının nasıl kurulduğu ve pekiştirildiğine, ilk kadın gazeteci karakterin belirdiği 1940’tan 1980’e kadarki dönem ele alınarak bakılmıştır. Araştırma sonucunda, Türk sinemasındaki kadın gazetecilerin temsilinde, sinemada kadın ve gazeteci için sunulan klasik arketip ve stereotiplerin hem yeniden inşa edildiği hem de bazılarının kırıldığı görülmüştür.

Filmlerde, kadın gazeteciler hem Hakikat Araştırmacısı hem Manşet Gazetecisi hem de *sob sister* olarak kimi suçluların, kimi sansasyonun, kimi maceranın, kimi sahtekarın, kimi gerçeğin peşinde olarak resmedilmektedir. Bu noktada bazıları kimlik değiştirerek bazıları gazeteci kimliğiyle haberlerinin peşinde sunulurken, kılık değiştirenler genelde kimliğini saklama ediminin yanlışlarını anlama olgunluğuna erişerek dönüşüme uğramaktadır. Türk filmlerinde Amerikan sinemasında görülen erkek dünyasına girmekte zorlanma ve iş için erkeksi davranma gereksinimi gibi imajlar pek görülmez. Kadın gazeteciler erkek meslektaşlarıyla eşit koşullarda çalışabilecek şekilde sunulur ama kadına yönelik hegemonik bakış ve kadınsal tehlikeler (tecavüz) de ima edilir.

Filmlerde Hakikat Araştırmacıları tamamen “kahraman” arketipine yerleştirilir. Manşet Gazetecilerinin sonu ise filme göre değişir. Kimliklerini saklayarak insanları küçük düşüren magazin haberi yapmaktan pişmanlık duyan Manşet Gazetecileri günün sonunda olumlanarak yine de “kahraman” arketipinde sunulmaktadır. Ancak haber için her şeyi yapan *femme fatale*’ler “kötü” karakterdeki Manşet Gazetecileri olarak inşa

edilmekte ve filmin sonunda cezalandırılmaktadır.

Filmler, dahası, kadın gazeteciyi hangi arketip, steroitiplerde inşa ederse etsin her halükârda basının gücüne ve demokrasilerde gerekliliğine dair Özgür Basın mitini olumlamaktadır. Her filmde, basının kamuoyunun bakışını değiştirebildiği ve harekete geçirebildiği, kimi kez karakterin eylemleri kimi kez haberler kimi kez de diyaloglar üzerinden vurgulanır. Bu da olumlu veya olumsuz basının gücüne işaret eder. Basının etkisi ve demokrasiye katkısının ancak kamuoyunun yazılanları önemseydiği ölçüde geçerli olduğuna dair eleştiriler de göze çarpar ama burada bile günün sonunda karakterler çareyi basında arar.

Ayrıca, filmlerde kadın gazeteciler Yeşilçam'ın uysal, pasif, edilgen kodlamasının aksine ama sinemada klasik kadın gazeteci imajlarına uygun olarak zeki, bağımsız, iddialı ve haberi elde etmek için girişimci ve agresif olarak sunulmaktadır. Aynı zamanda bu kadınlar, melodramlardaki gibi “boş özne” değil “konuşan ve soran özne”dir; sorar, sorgular, karşı gelir, ikna eder. Ancak anlatıda erkekler gibi maceraya giren, bilinmezi araştıran, engelleri aşip ödüle ulaşmaya çalışan pozisyonlarıyla kadın gazeteciler, kadına yönelik mitleri kırıyor gibi görünseler de onlar için de bağımsızlık ve “soran özne” konumu geçicidir. Bu noktada filmlerde (biri hariç) kadın gazeteciler ya haber kaynağına ya da iş arkadaşına âşık olarak klasik anlatı dizimine uygun şekilde meslek-aşk çatışmasını yaşar ve geçici macera sonunda kariyerini değil aşkını önceleyerek evinin kadını olmayı ve özel alanı seçer. Klasik iyi-kötü kadın ayırımına uygun olarak filmlerde “iyi” kadınlar “evlilik/aşk ödülünü” alırken, erkek dünyasına fazla giren, hatta *femme fatale* olarak toplumsal konvansiyonları tamamen bozan kadınlar ise yalnızlık veya ölümle cezalandırılmaktadır. Dolayısıyla, genel anlamda sinemada ve özelde Yeşilçam'da kadın için kurulan toplumsal kodlar kadın gazeteciler için de geçerliliğini sürdürür.

Bu noktada Türk sinemasında kadın gazeteciler, klasik kadın imgesini karakter inşası açısından kırarken, anlatının sonunda kadının toplumsal konumu açısından ise yeniden kurmakta ve devam ettirmektedir.

### Kaynakça

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

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

Akbulut, Hasan. (2011). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalpereset.

Balcı, Şeyma, (2012a). “Cumhuriyet'ten Günümüze Değişen Yıldız Olgusunu Hülya Avşar Özelinde Okumak,” Bildiri, Genç Bilim Adamları Sempozyumu, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 21-22-23 Mayıs.

Balcı, Şeyma, (2012b). “Oğuz Onaran'ın Kadınları: Audrey Hepburn ve Jeanne Moreau”, S. Bükler ve S.R. Öztürk (der), *Sinemada Hayat Var*, Ankara: Deki. 109-125.

Balcı, Şeyma, (2018). “*Fedakâr Anneler ve İsyankâr Kızları: Anneler ve Kızları*”, S.R. Öztürk ve H. Akbulut (der), *Perdeyi Aralamak*, İstanbul: Ayrıntı. 271-292.

Barris, Alex, (1976). *Stop The Press! The Newspaperman in American Films*, New Jersey: Barnesano Co Inc.

Beasley, Maurine, (2014). “*Washington Women Journalists: Fact vs. Fiction*”, *The IJPC Journal, Volume 5-Fall 2013-Spring 2014*, s.111-118.

Born, Donna, (1981). “*The Image of The Woman Journalist in American Popular Fiction 1890 to The Present*”, A Paper Presented to the Committee on the Status of Qome of the Association for Education in Journalism Annual Convention, Michigan University, East Lansing, August, 1981.

Büker, Seçil, (1995). “*Çalışan Kız Yıldız’a Öykünüyor*”, 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı: 10, Ocak-Mart, Ankara: Şafak, 24-25.

Büker, Seçil, (2008). “Önsöz: Kim Korkar Menekşeden Yasemenden?”, H. Akbulut. *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, İstanbul: Bağlam.

Büker, Seçil, (2009). “*Neriman Köksal’ın Maskeleri*”, 25.*Kare*, 31: 42-44.

Büker, S. ve Öztürk, S. R, (2016). “*Mutlu Son’dan Abluka’ya Türk Sineması*”, L. Özgenel (Ed), *Sanat Üzerine Okumalar*, Ankara: ODTÜ. s. 197-240.

Büker, S. ve Uluyağcı, C, (1993). *Yeşilçam’da Bir Sultan*, İstanbul: Alfa.

Ehrlich Matthew C, (2004). *Journalism in the Movies*, Chicago: University of Illinois.

Ehrlich M. C. ve Saltzman, J, (2015). *Heroes and Scoundrels: The Image of The Journalist in Popular Culture*, USA: University of Illinois Press.

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

Good, Howard, (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*, Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press.

Johnson, Sammye, (2014), “*Passionate And Powerful: Film Depictions Of Women Journalists Working İn Washington, D.C.*”, *The IJPC Journal, Volume 5-Fall 2013-Spring 2014*, s.126/134.

Karadoğan, Ali, (2018). *Modern Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş*, Ankara: Deki.

Kaplan, Gülcan, (2003). “*Yeşilçam Melodramları ve Kadın*”, *Bianet*. <http://bianet.org/kadin/kultur/21103-yesilcam-melodramlari-vekadin>, 12 Temmuz.

Kıran, Ayře, (1999). “Ben ve Ötekiler”, *Dilbilim Araştırmaları*, Yıllık 1999. İstanbul: Simurg.

Kıran A. ve Kıran Z, (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin.

Lonsdale, Sarah, (2016). *The Journalist in British Fiction and Film: Guarding the Guardians from 1900 to the Present*, London, Oxford, New York, New Delhi and Sydney: Bloomsbury.

McNair, Brian, (2010). *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburg University Press.

Onaran, Alim şerif, (1999). *Türk Sineması (I. Cilt)*, Ankara: Kitle.

Özgüç, Agah, (1988a). *Türk Sinemasında Cinselliği Tarihi*, İstanbul: Broy.

Özgüç, Agah, (1988b). *Türk Sinemasında On Kadın*, İstanbul: Broy.

Özgüç, Agah, (2009). *Türk Filmleri Sözlüęü 1917-2009*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve SESAM.

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

Öztürk, S. Ruken, (2011). “Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak”, S. Sancar (Der.), *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* (Prof. Dr. Nermin Abadan Unat’a Armaęan, s. 679-699), İstanbul: Koç Üniversitesi.

Sağnak, Mehmet, (2010). *Amca Size Gazeteci Diyebilir miyim? Türk sinemasında Gazeteci Figürü*, İstanbul: TB.

Saltzman, Joe, (2003). “Sob Sisters: The Image Of The Female Journalist In Popular Culture”, s.1-14. <http://www.ijpc.org/uploads/files/sobessay.pdf>

Sinematürk, [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com). 2018-2020 döneminde başvuruldu.

Spaulding, S. ve Beasley, M. (2004). “Crime, Romance And Sex: Washington Women Journalists in Recent Popular Fiction”, *Media Report to Women 32, No. 4 (2004)*, pp.6-12. <https://www.ijpc.org/uploads/files/spauldingpaper.pdf>

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

Türk Sinema Araştırmaları, <https://www.tsa.org.tr>. 2018-2020 döneminde başvuruldu.

Türk Sinema Araştırmaları. *Pençe*. <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5318/pence>

Ünal, Barışkan, (2018a). “*The Post'ta Kadın Gazeteci İmajı ve 'Özgür Basın' Miti*”, *SineFilozofi*, 3 (5), 67-101. DOI: 10.31122/sinefilozofi.422196

Ünal, Barışkan, (2018b). “*Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı*”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ünal, Barışkan, (2020). “*'Front Page' and 'Truth Searcher' Journalists: An Alternative Method of Categorizing Movie Journalists and Analyzing Narratives*”, *The IJPC Journal*. Volume 8. Fall 2018-Spring 2020.

Valencia, O.B, Cantalapiedra, M.J, García, C.C, Arratibel A.G, Fernández, S.P. ve Dasilva J.A.P, (2008). “*So What? She's A Newspaperman And She's Pretty. Women Journalists In The Cinema*”, *Zer Vol. 13–Núm. 25 ISSN: 1137-1102*, pp.221-242, 2008.

Yıldırım, Tunç, (2015). “*Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması (1948-1959)*”, *Doğu Batı*. Sayı 72, Şubat-Mart-Nisan.