



TOPLUMSAL KONUMU VE BU KONUMUNUN DEĞİŞİMİYLE TÜRK SİNEMASINDA KADIN

" Arş.Gör. F. Neşe KAPLAN

GİRİŞ

Kadınların toplumda ve aile içinde ikincil rolü kabul ettikleri görülmektedir. Bu durum , yıllardır sinemada , aşk romanlarında , foto romanlarda , kadın dergilerinde yansıtılan görüşün gerçeğin bir yansıması olduğunu da ortaya koymaktadır.

Günümüz kadın dergileri , kadınların makyaj , güzellik , moda gibi hep "kadınca" konular üzerine düşünmelerini , siyasete , ekonomiye kafa yormamalarını ve bu konuları erkeklere bırakmalarını istemektedir.¹

Kültür endüstrisi durumuna gelen kitle iletişim araçları kitle kültürünün sürdürülmesine yönelik hizmet vermekte , popüler kültürü de kitle kültürü içine çökerterek yabancılaşma olgusunun örtülmesine neden olmaktadır. Örtülen olgulardan birisi de , kadının yakın çevresine olan yabancılığı bir yana , insan kimliğine erişmesine birincil olarak engel olan kendine bile yabancılaşmış olması gerçeğidir. Kadının toplumsal konumu , kendisi dışında , toplumsal ilişkiler ve bu ilişkiler içindeki kurumlar aracılığıyla belirlenmektedir. Kitle iletişim araçlarının ürettiği mitolojiler , kadının temelde hiç değişmeyecek toplumsal konumunun sürdürülmesine yöneliktir.

Dış görünümünü bile bir dile , bir araca dönüştüren kadın , görünümünü fetişleştirerek toplum içinde bir yere gelmeye , kimlik edinmeye çalışmakta , böylece , kendisini kendisi adına gerçekleştirme olanağından mahrum kalmaktadır.

¹ Aytunç Altındal, Türkiye'de Kadın, Süreç Yayınları, 1985, s.152



Bu noktada etiğin önemli bir işlevi vardır. Etiğin en önemli işlevi; bireyi vesayet altına almayacak, toplum içinde diğerleriyle birlikte yaşarken bireyin kendini nasıl kendi olarak gerçekleştirebileceğine ilişkin yolları göstermesidir.²

Görsel imgeler ile görsel imgelerin temsil ettikleri nesnelere arasındaki ilişki bilinçlilik ile açıklanır. "Ortalıklarda koşuşan imgeler onları oldukları gibi kabul etmeyi sürdürdüğümüz sürece göründükleri biçimleriyle var olmayı sürdürecektir." Sorgulamaya başlamak ise onları özden yoksun boş imgelere dönüştürebilir.³ Bu nedenle medyada temsil edilen kadın imgesini tartışmak gerekmektedir.

Popüler yazının aşk romanları da kitle kültürünün özgürleşmiş cinselliği de son kertede , kadını dizgenin uyumlu bir üyesi olarak yaşamayı seçmeye zorlar. Kadın tecimsel bir meta haline dönüştürülmüştür.⁴ Toplumsal yapının kadınlara verdiği rolün kadınlar tarafından ne ölçüde benimsenip karşı koyulduğunu göstermesi açısından kültür ve alt kültür kavramlarının ayırımına değinmek gerekmektedir.

² Annemarie Pieper, *Etiğe Giriş*, Ç:Veysel Atayman-Gönül Sezer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s.19-21

³ Nurçay Türkoğlu, *Görüyorum*, Der Yayınları, İstanbul, 2000, s.61

⁴ Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 119-120



Toplum içinde kurumlaşmış bazı örgütlenme şekilleri bulunduğu gibi kurumlaşmayan gevşek grup birlikleri de oluşabilmektedir. Bu gevşek grup birlikleri daha güçlü olan örgütlerin içinde ve onların etkisiyle şekillenebilmektedir.⁵

Egemen (başat) olan kültürün karşısında "Alt Kültür" ve "Karşı Kültür" vardır. Toplumun eşitsizliğe dayanan dominant kültürüne karşı alternatif değerler yaratan her kültür "Alt Kültür"dür. Alt kültürün daha bilinçli ve amaçlar doğrultusunda hareket etmesi ise "Karşı Kültür"ü oluşturmuştur. Eşitsizlik karşısında kadınlar bu eşitsizliğe alternatif olarak kendi eğlenme gruplarına erkekleri almamışlardır ve alt kültür oluşturmuşlardır. Daha sonra kadınların daha bilinçli bir şekilde karşı çıkış durumuna geçmesi ve örgütlenmesi ise karşı kültür olgusunu ortaya çıkarmıştır. Çağımızda , medya tekeli altında bir kültür ortamı yaşanırken , kitle kültürü ve popüler kültür ürünlerinin , kadını düzen karşısında edilgen bir konumda tutmaya hizmet verdiği görülmektedir. Kadının kendi zihinsel etkinliğini gerçekleştirme ve iletişim ortamına kendisi adına katılabilmesi açısından Habermas'ın "ideal iletişim etiği" uygulaması önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Habermas, iletişimsel eylemi, evrensel normlara ulaşabilecek bir akılcılık olarak tanımlamaktadır. İdeal bir iletişim etiği uygulamasında, konuşan ve eylemde bulunan herkesin iletişim ortamında yer alması , herkesin önermelerde bulunabilmesi ve sorgulayabilmesi , karşılıklı eleştiriye açık bir dayanışma ortamının bulunması gerektiğini belirtmektedir. İletişim etiği açısından , evrensel normlara ulaşabilmenin akılcılığı ; 'herkesin çıkarlarını gözetecek bir karşılıklı tatmin , tüm katılımcıların onayını alan ahlaki kuralların geçerliliği , özgür davranma ile oluşturulan ortak rıza' ilkelerinin benimsenmesine dayanmaktadır. Bu çalışmada 1960'lardan 90'lara uzanan süreç içinde toplumda meydana gelen

⁵ Raymond Williams, Kültür, Ç:Suavi Aydın, İmge Kitabevi, 1993, s.64-65

⁶ Nurçay Türkoğlu, "İletişimde Aktöre", 1.İletişim Kongresi, 1-3 Mart 2000



değişmelerin paralelinde ve kültürel yapıyla etkileşim süreci içinde Türk sinemasında nasıl bir kadının sergilendiği araştırılmış , kadının değişen statüsünün ve kimliğinin sinemadaki görüntüsü ortaya konulmuştur.. Ayrıca gösterdiği farklı kadın kimlikleri ile Türk kadınının sinemadaki simgesi haline gelen Türkan Şoray incelenmeye çalışılmıştır.

TOPLUMSAL KONUMU VE BU KONUMUNUN DEĞİŞİMİYLE TÜRK SİNEMASINDA KADIN (1960'lardan Günümüze Türkiye'nin toplumsal değişimiyle etkileşim süreci çerçevesinde)

Siyasi ve askeri nedenlerle, sanayileşme ve şehirleşme gibi sosyal ve ekonomik etkenlerle Türkiye'de Cumhuriyetle birlikte toplumsal yapıda köklü değişimler olmuştur. Tüm bu değişimlerin sonucu olarak toplumu oluşturan bireylerinin statülerinin ve rollerinin de değiştiği ve bu değişimin özellikle kadınların toplumsal konumlarında daha hızlı bir şekilde etkili olduğu görülmektedir.

Değişim halinde olan bir toplum olarak Türkiye'de kırdaki ve kentteki aile yapısı değişmekte, bu değişim aile içi ilişkilerin ve rollerin değişimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Üretim ilişkilerinin değişmesi sonucu dışa açılan aile yapısı içinde kadının ailedeki konumu güçlenmekte, baba-oğul dayanışması ise çözülmektedir. 1946'da çok partili hayata geçildikten sonra Türkiye'nin kamu ekonomisinin nitelik değiştirdiği ; özel girişimciliğin desteklenmesi, tarımın makineleşmesi ve yeni teknolojilerin uygulanması sonucunda , kırsal kesimin ve insanların değişmesinde en önemli etken olarak iç göç, hızlı kentleşme ve endüstrileşme olgularının ortaya çıktığı görülmektedir. Göç ile birlikte erkekler tarım dışı sektörde çalışmakta, köydekine oranla üretime katılma zorunluluğu değişen kadın ise daha iyi bir statüye



sahip olmaktadır. Ailede baba-oğul arasındaki ilişki değişmekte, babanın gücünü kaybettiği görülmektedir.

Gerek kırsalda yaşayan ve hem evlerinde hem de tarlalarda çalışan kadınların, gerekse büyük şehirlerde evleri dışında fabrika işçiliği, temizlik gibi işlerde çalışan kadınların ekonomik ve sosyal yönden bağımsız olmadıkları görülmektedir. Üst ya da orta sınıftan toplumda önemli statülerde bulunan kentli kadınlar ise mesleki ya da ekonomik açıdan eşleriyle eşit olmalarına karşılık erkeğe bağımlı bir yapı sergilemektedir. "Türkiye'de aile alternatifsiz bir kurumdur. Ekonomik işlevini yitirse bile tüm sevgi ve üremeğe dayalı işlevler ve ilişkiler halen aile içinde yürütülür. Bu durumda bir kişinin, özellikle de bir kadının aile dışında kendine bir kimlik araması olağanüstü zordur. Ailenin koruyucu kabuğundan yoksun bir kadın marjinal bir duruma itilir, toplum dışı kalır." ⁷ Kadınların çalışma hayatına girmelerinde eğitim düzeylerinin yükselmesi büyük bir etken olarak görülmekte, ancak ekonomik zorunlulukların temel neden olduğu düşünülmektedir. Kadınların ev ve aile sorumluluklarını her zaman öncelikli gördüğü ve toplumun da kadından bunu beklediği bir gerçektir. Kadınların , toplum onları nereye yerleştiriyorsa ancak o alanda çalışma ve belli bir noktaya kadar ilerleme şansları olduğu ortadadır.

Türk aile yapısında kadına verilen rolün değişmesinin ancak kadının bilinçlenmesi, güçlenmesi, örgütlenmesi ve konumunu değiştirme yönünde destek alarak çaba göstermesiyle uzun bir süreç içinde gerçekleşebileceğini söylemek mümkündür.

Yeni bir kültür yapılıyorken , bu kültürü besleyen ve yansıtan güçler ise; filmler, romanlar, dergi ve gazeteler, yeni müzik türleri vb. gibi kısaca tüm kitle iletişim araçları ve sanat ürünleridir. Kitle kültürüne hizmet eden yazın ve iletişim araçları, kadını düzenin uyumlu bir üyesi olarak yaşamayı seçmeye zorlamaktadır. Kadının

⁷Necla Arat, Türkiye'de Kadın Olgusu, Say Yayınları, İst. 1992, s.63



toplumsal konumunu yansıması açısından 1960'lı yıllarda halkın büyük ilgisini çeken ve bugün de aynı ilgiyle izlenen 'Küçük Hanımefendi' serisinde Belgin Doruk'un canlandığı 'Neriman' tipi çok iyi bir örnektir. " Neriman; güzelliği, erkeğe uyumu ve sadakatiye, sorumlulukları ve aile kurma kararıyla biten aşklarıyla toplumsal yapıyla çelişmeyen bir kadın konumundadır." Popüler sinema filmlerinde sergilenen aile yapısı gerçek hayatta olduğu gibidir. Kadın aile kurumu içinde , edilgen, özverili ve yapıcı , erkek koruyucu ve aile reisi konumundadır. Ancak Türk sinemasında 1960'tan başlayarak 1970'lerin sonlarına kadar uzanan süreç içinde yapılan toplumsal gerçekçi çizgi üzerindeki filmler , mevcut aile yapısını olumlamanın ötesinde , bu yapıyı ve aile içi ilişkileri sorgulayan, toplumun değişmesi paralelinde statüleri değişen kadın, erkek ve çocuk kahramanlar yaratan bir anlayışı getirmektedir. Kadına ilişkin bir iç sorgulama ve kadını kendine göre yeniden anlamlandırma çabasının konu edildiği filmler 1960' lardaki ilk örneklerin temelinde özellikle 1980'lerde önemli ölçüde işlenmektedir.

Toplumsal yapıda önemli değişimlerin yaşandığı bu dönemde , sinemada, yeni toplumsal sınıfları ve farklı kadın kimliklerini temsil eden tipler yaratılarak toplumsal yapı içinde kadının durumu ortaya konulmaktadır. "O dönemde yapılan filmlerde, kadına iki kadın tipi imajı gösteriliyordu. "Erkeksi Kadın" tipi ve "Hanım Hanımca Kadın" tipi. Erkeksi kadın tipi ilk başta erkek egemen toplum yapısına bir karşı çıkış gibi görülmekteyse de aslında her iki tiplere ile yaratılmak istenen imaj , o dönemin siyasal, ekonomik ve ideolojik yapısına paralel imajlardır ve geleneksel ataerkil yapıdan bağımsız düşünülmemelidir."⁹ 1960'lı yıllarda Türk sinemasında

⁸ Mediha Sağlık, "Küçük Hanım'ın Toplumsal Varoluşu", 25. Kare, Nisan 1996, Sayı: 15,s.45

⁹ Esra BirYıldız, "Şoför Nebahat mı Olalım Küçük Hanımefendi mi?", Marmara İletişim Dergisi, M.Ü. İletişim Fak.Yayımları, Ekim 1993, Sayı:4, s. 14



erkeksi kadın tipinin yaratılması bir anlamda sanayileşme ve kentleşme olgularının etkisiyle üretim ilişkilerinin değişmesi ve tüketim toplumuna dönüşümün sonucu olarak statüleri değişen kadınların en belirgin, en abartılı yansımalarıdır. Ancak bu filmlerde kadın kahramanın hayat şartlarının zorlamasıyla erkeksi kıyafetleri ve davranışları sergilemek zorunda kaldığı , bütün bu görünüşün altında çocuksu, sevecen, duygusal bir kadın olarak sunulduğu dikkati çekmektedir.

1960 ve 1970'li yıllarda göç , kentleşme ve gecekondulaşma olgularının Türkiye'nin kültürel yapısında meydana getirdiği büyük değişim , Türk sinemasının aileyi konu alan toplumsal içerikli filmlerinde görülmektedir. Bu filmlerde göç eden insanların büyük şehirde karşılaştıkları sorunları çözmede, tutunabilme çabalarında ; ailenin ayakta tutulması gerektiği , bu nedenle geleneklerin ve değerlerin önemli olduğu belirtilmekte ve yeni oluşumların eskiden beslendiği ortaya konulmaktadır.

Kapitalist gelişmenin hızlandığı ve dönemin temel niteliğini oluşturduğu bu dönemde Türk sinemasının bir çok örneklerinde yeni oluşan bir sınıfa, burjuva sınıfını temsil eden tiplerin sergilendiği dikkat çekmektedir. Bu tipler özellikle de masum kızların fabrikatör babaları, ya da aşık oldukları ve sonunda evlenecekleri sevgilileri olarak izleyiciye sunulmaktadır. Sanayileşme burjuva sınıfının yanı sıra işçi sınıfını da ortaya çıkarmış ve bu oluşum Türk filmlerine hanım hanımcık zengin kızlarının yanı sıra , işçi ailesi içinde yer alan ya da kendisi de fabrika işçisi olan kadın tiplerinin de konu edilmesiyle yansıma bulmuştur. L. Akad'ın Diyet(1974) filminde Anadolu'dan gelen, bir fabrikada çalışan ancak sendikaya girmeyen bir işçi ailesinin dramı anlatılmaktadır. Filmde kocasını desteklemesi ve gösterdiği direnişle bilinçlenmeğe başlayan bir kadın çizilmektedir. Böylece kırsal kökenli olup işçi ailesi içinde yer alan kadının bilinçlenme öyküsü , toplumdaki ve aile içindeki değişen konumu ortaya konulmaktadır.

Türk sinemasında kimi kez burjuva sınıfını , kimi kez de gecekondualarda yaşayan aileleri temsil eden filmler ülkenin yaşadığı değişimin farklı boyutlardaki



yansımalarıdır. Yabancılaşmanın aileye uzanan görüntüsü farklı sınıfları temsil eden bu ailelerde bir çok kez ortaya konulmaktadır. Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda(1964) filminde bir burjuva ailesi çizilmekte, aile içindeki insanların birbirine yabancılığı gösterilmektedir. Genç kadın ve kocası birbirlerini gerçek anlamda tanımayan ve birbirlerine yabancı olan kişilerdir. Armatör olan kayınpederin gelinine sahte gerdanlık alması, gene kadının aileye ne kadar yabancı kaldığını göstermesi açısından ilginçtir. Yabancılaşma göç ve kentleşme olgusu sonucu oluşan yeni bir sınıfın, gecekondulu ailelerin de yaşadığı bir sorundur. Bu insanlar ezilmiş, yabancılaşmış, kadercı, kimi kez de isyancı ve protestocu özellikleriyle yeni bir kültür oluşturmakta ve bu kültürün uzantısı olarak Arabesk şarkılar ve Arabesk filmler ortaya konulmaktadır. Arabesk türün örnekleri 1975 sonrası dönemi içinde verilmekle birlikte , bu tür filmlerin 1980'li yıllarda hızla çoğalarak seks filmlerinin yerini aldığı görülmektedir.80'li yıllarda bir yandan şarkıcı filmleri ve arabesk filmler , diğer yandan da toplum sorunların, özellikle de kadın sorunlarını işleyen filmler yapılmaktadır. Kadın sorunlarını işleyen filmlerde, kadın insan olmasından kaynaklanan tüm özellikleri taşımakta; düşünen, üreten,karşı çıkan, cinsel istek duyan, aynı zamanda iyi bir anne olmaya çalışan bir kadın olarak yansıtılmaktadır. Arabesk filmlerdeki kadınlar ise 1960'ların ticari filmlerinin tiplerine uygun özellikler taşımaktadır. Ya masum, uyumlu, erkeğine sadık , iyi bir ev kadını ya da yalnızca cinselliğini kullanan , yuva yıkıcı kötü kadındır. Bu filmlerde kandırılan ve kötü yola sürüklenerek namusu lekelenen, aslında iyi bir aile kadını olabilecek özellikteki kadın tipleri de vardır.

Kültürümüzde kahramanlık, mertlik, sözünde durma, yöneticilik erkeklik nitelikleri olarak değerlendirilmektedir. Anne sevecenliği, sabrı, idare edici yapısıyla aileyi derleyip toparlayan , babanın yardımcısı durumundadır.

Gerek aile içinde, gerekse meslek alanında kadının toplumsal konumunun ne olduğu ve hangi etkenlerle nasıl değiştiği Türk sinemasının birçok filmlerinde karşımıza



çıkmaqladır. Toplumda olduğu gibi sinemamızda da kadınlar daha çok aile kurumu içinde yer almakta, sabrı, uyumluluğu, sevecenliği ve fedakarlığıyla kadına yakışan tutumları sergilemektedir. Bu kadın ; kimi kez zarafeti, güzelliği, sadakatiyle bir küçük hanımefendi, kimi kez çocuklarını yetiştirmek için tek başına mücadele eden çilekeş ve kahraman Türk anası , kimi kez de geleneksel aile yapısı içinde yer alan, çocukların yetiştirilmesi, evin geçimi ve düzenin sürdürülmesi için didinen sıradan bir Türk kadınıdır. Bu kadınlar toplumsal statüleri ne olursa olsun ; bir prenses kadar zengin, ünlü bir sanatçı ya da topluma başkaldırarak şoförlük gibi erkek işini yapacak kadar yürekli bir "Şoför Nebahat" dahi olsalar sonunda aşık oldukları erkeğin koruyucu kanatlan altına girmekte , evinin kadını olup iyi bir anne olmayı tercih etmektedir. Ancak bu dönemde kadının değişen ve değişmesi gereken toplumsal konumunu ortaya koyan filmleri de görebilmekteyiz. Lütfi Akad'ın göç konusunu işlediği Gelin(1973) filminde geleneksel aile yapısı içindeki bir köylü kadınının aile içinde hiçbir etkisi ve önemi olmadığı için çocuğunun hastalığı konusunda bile bir şey yapamaması sonucunda, çocuğun ölümüyle aileyi terk ederek fabrikada çalışmaya başlamasıyla bir değişim süreci içinde olan toplumda kadının değişmesi gereken konumu, kırsal kökenli bir kadının eski düzene başkaldırmasıyla sergilenmektedir. Halit Refiğ'in Seviştiğimiz Günler (1961) filminde ise büyük şehirde yaşıyan ve ailelerinden ayrı evlerde oturan üç genç kızın , önemli konumlarda olmasalar bile (sekreter, manken, hostes) çalışma hayatı içinde yer alarak , kendi başlarına hayata tutunabilme mücadeleleri verilmektedir. Yine bu dönemde çekilen ve aileyi konu alan filmlerin birçoğunda erkeğin sadakatsizliğine karşın , kadının bu duruma katlandığı ve aile düzenini devam ettirdiği görülmektedir. (Halit Refiğ-Kırık Hayatlar- 1965) Ekonomik gücü olmayan, aile kurumu dışında toplumda hiçbir rolü bulunmayan kadın , toplumun boşanan kadına karşı olumsuz yaklaşımı karşısında boyun eğen tutumunu sürdürmekte ,katlanmayı yeğlemektedir.



Türk kadınları ancak toplumsal ve ekonomik alandaki konularının ve ekonomik işlevlerinin bilincine vardıkları zaman yasaların onlara verdikleri hakları kullanabilecek , gerçek anlamda özgür bireyler olarak toplumda yer alacaklardır.¹⁰ Kadınların gerek ev kadınlığı rolü gereği aile içi işlerin yerine getirilmesinde verdiği hizmetler, gerekse aile içi yardımcı işçilik şeklinde verdiği hizmetler karşılığında bir ücret almadıkları için faal olarak nitelendirilmemeleri ve erkeğe ekonomik açıdan bağımlı oldukları şeklindeki değerlendirmenin sorgulanması gerekmektedir. Çekirdek aileyi temsil eden tek çocuklu küçük bir gecekondu ailesinin yaşam mücadelesinin anlatıldığı *Kırık Çanaklar*'da (Memduh Ün-1961) bütün gün büyük bir Özveri ve sabırla çalışmasına rağmen ne kamyon şoförü olarak işçilik yapan kocasını , ne de yaramaz dede-torun ikilisini memnun edebilen bir kadın tiplmesi çizilmektedir. Verdiği hizmetler bir ev kadını ya da gelin olarak yapması gerekenlerdir.

Toplumun kadın sorunlarına ilişkin genel yaklaşımı ; ailenin maddi anlamda rahatlamasının kadının aile içindeki düzeni sağlayıcı ve eğitici rolünü güçlendireceği, kendisiyle ilgilenmesinde, bakımlı , güzel bir kadın olmasında etkili olacağı, böylece mutlu ve iyi bir aile kadını olabileceği şeklindedir. Aynı bakış açısını Türk sinemasının bir çok örneklerinde görmek mümkündür. Bu filmlerde kadınlık; duygusalık, uyumluluk, erkeğe bağlılık, güzellik ve zarafetle anlam bulan bir statüdür. Ve kadın sorunlarının ailenin ekonomik zorluklarına koşut olarak ortaya çıktığı görülmektedir. 1980'lerde Türk sinemasında yoğun olarak işlenen kadın, sorunlarını ekonomik ve toplumsal nedenlerden kaynaklanan güçlüklerin yerine kendi içinde verdiği bir savaşımla çözmeye çalışmaktadır. Aynı anlayışın Metin Erksan'ın 1968'de çektiği 'Kuyu' filmindeki kadın tiplmesiyle ortaya

¹⁰Türk üniversiteli Kadınlar Derneği, Türkiye Kadın Yılı Kongresi, Ankara 1978. s.137



konulması ; bu değişimin 1960'lardaki ilk örneklerin uzantısı olarak geliştiğini göstermektedir. "Kuyu filmi , başka sorunlara indirgenemeyecek , başka sorunların çözümlenmesi halinde bile çözümlenemeyecek kadın sorununu, bir köy kadınının dramı çerçevesinde anlamlı bir bütünsellik içinde işleyen bir filmidir. Bu yönüyle de son dönem kadın filmlerine kaynaklık etmektedir."¹¹

1980'li yıllara kadar Türk filmlerinde oluşturulan kadın tiplerini , iyi kadın ve kötü kadın olmak üzere iki sınıftan oluşmaktadır. "Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan(kendi cinsel tercihleri olmayan) , sevgi dolu. sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü , mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlardır." ¹² Ancak bu dönemde toplumsal gerçekçi yönelimin ürünü olarak ortaya çıkan bazı filmlerde kadının bu kalıpların dışında ele alındığı görülmekte, yaşadığı sorunlara ve toplumsal konumuna ilişkin açıklamalar yapılmaktadır. Yine 1970'lerin ortalarından başlayarak kalıpların dışına çıkıldığı ve iyi kadın tipini temsil eden masum kızların soyunduğu görülmektedir. Kadının kişiliğinin yok edildiği ve vücudunun bir nesne olarak erkeklere sunulduğu bu filmlerde , erkekler egemenliklerini ve güçlerini kadını kişiliği ve bedeniyle yöneterek, hatta örseleyerek ortaya koymaktadır. Şiddete dayalı bir cinsel yaklaşım sergilenmektedir. Erkeğin kadın üzerindeki egemenliği ve güç gösterisi , bu duruma kadının tepkisizliği ile kadın ve erkeğin toplumdaki konumu sürdürülmekte , hatta kadınlara uygulanan baskı ve şiddet olağan gösterilmektedir.

Türk sinemasında böyle bir dönemin başlaması, ülkenin toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarının bu yeni oluşuma neden olacak şekilde değişmesinden

¹¹ Kurtuluş Kayalı, Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Ayyıldız Yayınları, Ankara 1994, s.26

¹² Şükran Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, Mayıs 1996, s.12



kaynaklanmaktadır. Bu dönemde, eğlence programları, yabancı dizileri ve filmleriyle insanlara sinemadan çok daha geniş bir yelpaze sunan ve onlara evlerinin içinde hizmet veren bir araç olarak televizyon, Türkiye'ye girmekte ve her ailenin ortak bir ferdi durumuna gelerek kitle kültürünün yaratılmasında etkin bir araç olarak yer almaktadır. Ülkenin ekonomik durumu giderek kötüye gilmekte, enflasyon yükselmektedir. Bu durum film maliyetlerini yükseltirken bir zamanlar ucuz bir eğlence aracı olan sinema artık aileler için pahalı olduğundan onların sinemadan uzaklaşmalarına neden olmaktadır. Aynı zamanda siyasi çatışmaların büyük toplumsal bunalımlara ve çalkantılara dönüşmesi, içinde gençlerin de yer aldığı olayların sokaklara taşması da ailelerin sinemadan uzaklaşmasında önemli bir etkidir. Bütün bu oluşumlar sonucu yeni bir arayış içine giren filmciler hedef kitlelerini değiştirerek kadınlara ve genel olarak aileye yönelik olan film konularını bırakıp erkek izleyicilere yönelmektedir. Bu kitle; ülkenin bozuk ekonomik durumu ve düşük eğitim düzeyleri nedeniyle işsiz kalan, cinselliği bilinçsizce algılayan dolayısıyla toplumun alt kültür düzeyinde yer alan yığınlardan oluşmaktadır. Böylece sinemada seks güldürülerinin hızla çoğaldığı bir dönem başlamaktadır. 1970'ler siyasi olayların sokak çatışmalarına dönüştüğü, şiddetin yaygınlaştığı, çok küçük yaşlardaki gençlerin olayların içine sürüklenmesiyle ailelerin korkular içinde yaşadığı aynı zamanda ekonomik bunalım nedeniyle geçim sıkıntısının yaşandığı bir dönemdir. Böyle bir ortam içinde sinemadaki seks güldürüleri; ailesinin günlük geçimini idare etmeye çalışan, çocuklarının geleceğini düşünen, namuslu, duygusal ve evinin hanımı olan Türk kadını için anlam taşımazken, işsiz güçsüz kalan, büyük çoğunluğu yeterli eğitimden yoksun, bilinçsiz ve cinsel doyumsuz erkekler için sorunlardan kaçış, farklı bir tatmin olma aracı durumundadır.

1980'li yıllarda ise seks filmlerinin yerini arabesk filmlerin aldığı , kadın hakları konusunun gündemde olması nedeniyle sinemada kadın konusunun önem kazandığı görülmektedir. Kadını anlatan ve kadın sorunlarına değinen filmlerin Özellikle 1982-1987 yılları arasında çok sayıda çekildiği gözlenmektedir. 1980'li yıllar 1970'lerin



çalkantılı siyasal ortamının ardından Türk sineması için kriz yılları olmuştur. Videonun yaygınlık kazanmaya başladığı bu dönemde , kadın konusunu işleyen filmlerin dışında , bir yandan iç göç ve kentleşmenin yarattığı arabesk kültürü konu alan , arabesk müzikçilerinin sesleriyle de döşenmiş filmler yapılmıştır, diğer yandan dış göç olayına gerçekçi boyutlarıyla yaklaşan , göçmen sorunlarını işleyen önemli filmler de çekilmiştir. Yine 80'li yıllarda siyasal ve toplumsal eleştiri filmleri de yapılmış , özellikle 1980 askeri darbesinin sonuçlarının toplum ve birey üzerindeki etkisi anlatılmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde kadının da toplumsal konumu ve ona yüklenen rol nedeniyle yaşadığı sorunlar , kendine ve çevresine yabancılaşması . ancak sistemin uyumlu ve çaresiz bir üyesi olarak konumunu sürdürmeye çalışması bakımından sergilendiği görülmektedir.

80'li yıllarda çekilen ve kadın sorunlarını konu alan filmlerden Örneklemeler vermekte yarar vardır. Ömer Kavur'un çektiği Kırık Bir Aşk Hikayesi(1981) adlı filmde . aydın sayılan , Anadolu'da bir ilçede öğretmenlik yapan , sevgisi uğruna bu küçük çevrenin baskısına direnmeye çalışan , ancak sevgilisinin yeterince güçlü olmadığını görmesiyle sevdiğinden vazgeçerek kaçmayı yeğleyen bir kadının hikayesi anlatılmaktadır. Kaşık Düşmanı(Bilge Olgaç-1984) filminde ise , bir düğün sırasında yangın çıkmasıyla köydeki kadınların çoğunun ölmesi sonucu , erkeklerin eşlerinin ölümüne üzülme yerine kısa sürede evlenmek istemeleri ve kadınları kendilerine bakacak , ihtiyaçlarını karşılayacak birer meta olarak görmeleri konu edilmekle , kırsaldaki kadının konumu sergilenmektedir. Film konusunu gerçekte olmuş bir olaydan almıştır. Kurbağalar(Şerif Gören-1985) filminde , eşinin Ölümünden sonra bir erkek işi sayılan kurbağa toplayıcılığı ile çocuğuna bakabilmek ve geçinmek için mücadele eden , çevredeki erkeklerin baskısına karşı direnen bir Trakyalı kadın karşımıza çıkar. Yakınlık duyduğu bir erkekle (Balkanlı Ali) ilişki kurmuş , ancak sevgisinin karşılığını alamamış , evlenememiş , terkedilmiştir. Teyzem'de (Hafit Refiğ-1986) , İstanbul'da , komşuluk ilişkilerinin sürdüğü ,



çevrenin denetiminin egemen olduğu , tutucu bir mahallede genç bir kızın tüm heyecanına rağmen aile ve çevre baskısıyla kısıkaç altına alınması ve sonunda içine kapanarak . şizofren davranışlara sürüklenmesi anlatılmaktadır. Film , kadının çaresizliğini, yaşadığı hayatın boğuculuğunu izleyicisine hissettirebilmektedir.

1990'larda sinemaya tüm dünyada olduğu gibi Amerikan Sineması hakimdir. TV'lerde en çok izlenen filmler Türk filmleri olmuştur. 1990'ların ikinci yarısından başlayarak önemli yapımlar yapılmıştır. Bu filmlerle yıldız sistemi çökmüş, yıldızcılığın yerini medyatik yapımlar almıştır. Bu dönemde film şirketleri reklamcılığa yönelmişlerdir. Bağımsız yönetmenler popülizme takılmamışlardır: Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri B. Ceylan gibi.

1995'te yapımcılığını Sinema Vakfı'nın üstlendiği "On Yönetmen iki Film" Türk Sinemasını canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Fakat yükselişin başlangıcı olamamıştır, 1990'larda yapılan politik filmler ilgi görmemiştir, İslami filmler ise 12 Eylül öncesinden daha radikal ve slogancıdır. 1990'larda Türk Sineması dünya sineması ile benzerlik göstermiştir. 90'larda marjinalite ve nostalji ön plandadır. Bu dönemdeki Türk filmlerinde de bunlar görülmektedir. Türkiye'de yaşanan olaylar sinemamıza yansımıştır. İç hesaplaşmalar. İslamcılık, Kürt edebiyatı, marjinalite...ancak gündemin ardından gidilmiştir, gündem yaratılmamıştır. 90'larda çekilen filmlerde , pop şarkıcısı ya da manken olarak medyatik olan kadınların oyuncu olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu yıllarda özel olarak kadın filmlerinden söz etmek mümkün değildir. Ancak popüler filmlerde kadının toplumsal konumu olumlanmakta veya olduğu gibi yansıtılmaktadır. Bu filmlerde kadının sorunları ve mutsuzlukları yalnızca maddi olanaksızlıklardan kaynaklanmaktadır. Örneğin , 'Her Şey Çok Güzel Olacak' filminde eşini aldatan bir kadın karşımıza çıkmaktadır. Aldatmanın nedeni , erkeğin aile reisi olarak evini geçindirecek ve karısını mutlu edecek parayı kazanamaması olarak gösterilmektedir.



Aşk Ölümünden Soğuktur(Canan Gerede-1995) filminde ise pavyonlarda çalışan ve annesiyle birlikte yaşayan , daha sonra şarkıcılığa başlayan bir kadının melodramı anlatılmaktadır. Şarkıcı Bergen'in yaşam öyküsünden aktarılmıştır. Kumarhane işletmecisi Ali ile tanışan ve evlenen genç kadın , daha sonra eşinin işlerinin bozulması nedeniyle şiddete maruz kalır ve eşi tarafından terk edilir. Bu ayrılıktan sonra müzik kariyeri ilerleyen genç kadın , sonunda kıskançlık nedeniyle eski eşi tarafından öldürülecektir. Filmde kadının toplumsal konumu yansıtılabilmektedir . Çünkü kadın , güzelliği ve sesiyle bir şarkıcı olarak yoksulluktan kurtulmanın bir aracıdır. Aynı zamanda film , toplumun , kadının erkeğinden daha alt statüde ve onun koruması altında olması gerektiği şeklindeki anlayışını da ortaya koymaktadır.¹³ Asansör(Mustafa Altıoklar-1999) filminde ise , kadın kahraman aracılığıyla medyanın eleştirisi yapılmaktadır. Genç , güzel , aynı zamanda mücadeleci ve hukukun üstünlüğüne inanan bir kadının bir program yapımcısıyla karşılaşması sonucu medyaya kendince ders vermeye çalışması anlatılmaktadır. Ancak filmin baş kahramanının hem vamp kadın tiplemesinde olması , hem de gerçek hayatta medyatik bir manken olması dikkati çekmektedir.¹⁴ Zeki Demirkubuz'un Üçüncü Sayfa(1999) filminde kimliksizleşme olgusu ve bireylerin yaşamın içinde sürüklenişleri anlatılırken ,aynı zamanda medyanın bireylerin hayatı algılama , idrak ve anlamlandırmalarında nasıl etkin bir rol oynadığını görebilmekteyiz. Filmdeki kadın karakter Meryem , kocasının davranışlarından ve dayaklarından bıkmış ve onu ortadan kaldırmak için planlar yapmaktadır. Aynı zamanda televizyonda sık sık gördüğü kadın sanatçılardan söz edip onları eleştirebilmesi , gerçeği temsil eden görsel imgelerin bireylerin yaşamlarına olan yansımaları ortaya koymaktadır. Güzel , genç ve kendinden emin bir kadın olan

¹¹ Tursak Sinema Yıllığı, 1995/1996, s. 10

¹⁴ Tursak Sinema Yıllığı, 1999/2000, s.24



Meryem amacına ulaşmak için dizilerde figüranlık yapan ve kendisinden hoşlanan İsa'yı kullanacaktır. Hayatını düzeltmek için başkalarını tehlikeye atmadan kaçınmayan genç kadının akıl ve ahlak dışı davranışı aslında toplumsal yapının akıldışılığından ve ahlaksızlığından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle film , tikel ve tümel olanın eleştirisini aynı zamanda yapabilmekte , kadının davranışlarının toplumsal sistemin düzenlenişiyile etkileşimli olduğunu ortaya koymaktadır. ¹⁵ Türk sinemasında çizilen kadın tipleri ailesi ve çocukları için gösterdiği Özveriyle , kocasına bağlılığıyla iyi bir aile kadını olarak olumlanmaktadır. Gerçekte olduğu gibi evli kadının toplumda daha saygın bir yeri vardır. Herhangi bir nedenle yalnız yaşayan kadına hep bir kuşkuyla yaklaşılmaktadır. Çünkü güçsüzdür, başında onu koruyacak bir erkek yoktur. Gurbet Kuşları(Halit Refiğ-1964)filmindc evlenme vaadiyle kandırılan taşra kökenli saf genç kız sevdiği erkek tarafından terk edildiği için intihar eder. Çünkü onun aşkı, ancak evlenmesi ve iyi bir ev kadını olmasıyla toplum tarafından onaylanacaktır. Kırk Metrekare Almanya(Tevfik Başer-1986) filminde , genç bir köylü kadının , evlendikten sonra kocasıyla birlikte Almanya'ya gitmesi sonucu , çevrenin olumsuz koşullarından etkilenmemesi , namuslu kalabilmesi için , kocası tarafından iki odalı dar bir mekanda yaşamaya mahkum edilmesi anlatılmaktadır. Evlenen kadın kocasının denetimi ve koruması altındadır , kadının yaşama alanı bile kocası tarafından belirlenmektedir. Bu durum , Türk toplum yapısının erkek ve kadın için belirlediği rollerin ve ahlak anlayışının sonucudur.

Sinema ve TV filmlerinde ; aile , ev işleri, çocuk bakımı, romantik ilişki gibi konuların toplumda olduğu gibi kadına yakışan ve kadına uygun işler olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.Bu filmlerde aile içindeki hiyerarşik düzen de yine

¹⁵ Çağrı Kınıkoğlu, "Memleketiyle Aynı Dilden Konuşmak", Yeni İnsan Yeni Sinema, 2000, Sayı:7, s.17-22



toplumda olduğu gibidir. Kadınlar aileye ilişkin alınan kararlarda fazla etkili değildir, kocalarını onaylamak durumundadırlar .

Hatta evdeki hiyerarşik düzeni, eşler arasındaki sevgi bağı bile değiştirmemekte; aynı durum, Türk filmlerinde uğruna herşeyden vazgeçtikleri yüce aşklarına rağmen kadın ve erkek kahramanların ilişkilerinde de görülmektedir.¹⁶ Kadınlar cinsiyete dayalı bir toplumsal düzenlemenin sonucu olarak üretim alanına fazla katılmazken, çalışma hayatında yer alsalar bile yine toplumun onlara uygun bulduğu alanlarda ve çoğunlukla erkeklerden daha düşük statüdeki işlerde yer almaktadır. Toplumun ahlak kuralları kadın ve erkek için farklıdır. Kadınlara daha katı, baskıcı ve aşağılayıcı kurallar yüklenilmektedir. " Böylece toplumsal yaşamın tüm yönlerinde , iktisadi, siyasi ve kültürel alanlarda kadınlar erkeklerden farklı ve daha aşağı bir statüde yer almakta, psikolojik yapıları da bu eşitsiz konuma ayak uydurmalarını sağlayacak bir biçime bürünmektedir."¹⁷ Türk sinemasında bir çok filmde , kadının bu toplumsal yapıyı yansıtacak şekilde işlendiği görülmektedir.

Türk sineması gerek melodram içerikli filmlerde, gerekse birtakım toplumsal sorunları ortaya koyan ya da kadın sorunlarını konu alan filmlerde Türk toplumundaki kadını ve kadının değişen yüzünü izleyicinin gözü önüne sermektedir.

¹⁶ Şükran Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, Mayıs 1996, s.6

¹⁷ Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi, Cilt:5, İletişim Yayınları, 1983, s.1191



"SULTAN" İMGESİ İLE TÜRKAN ŞORAY'IN TEMSİL ETTİĞİ KADIN KİMLİKLERİ

Yıldız , toplumun gereksinimlerinin , düşlerinin yansıması , insanın yaşanan hayatı anlamlandırmasında ve dış dünyası ile arasındaki ilişkilerin idrakine varmasında gerçeği temsil eden bir imge olarak ortaya çıkar. 'Sultan' imgesi , Türkan Şoray'ın önüne geçmiştir ve artık Şoray kendisi bile bu imge adına yaşamak zorunda kalmıştır. Güçlü ve sürekli olan Şoray'ın kendisi değil onu temsil eden 'Sultan' imgesidir.

Kollektif bilincin oluşumunda önemli bir idol haline gelen Türkan Şoray , toplumsal yapıdaki değişimin kadının toplumsal statüsü konusundaki boyutlarını , sinemada farklı kadın kimlikleri ile temsil edebilmiştir.¹⁸ Türkan Şoray , hem melodramlarda hem de toplumsal gerçekçi yönelimli filmlerde üstlendiği rollerde yaşanan toplumsal değişimin kadın kişiliklerini sergileyebilmiş , ait olduğu coğrafyayı yansıtabilmiş , farklı aidiyetlerin temsilcisi olabilmıştır. O , yalnızca ait olduğu kültürün taşıyıcısı değil , değişimin de taşıyıcısı olabilmiş , sorgulayabilen , eleştiren kadını oynayarak değişmesi gereken değerleri gösterebilmiştir. Ancak bu değişimin , geçmişten bütünüyle kopmadan gerçekleşebileceğini gösterir. Bugün bile baktığımızda 'İkinci Bahar'daki 'Hanım' tipi ile hayata karşı direnen , ayakta durmaya çalışan bir kadın kimliği ile karşımıza çıkar.¹⁹ Otobüs Yolcuları'nda üniversiteli bir genç kızı , Acı Hayat'da daha iyi bir hayata erişmek için sevdiği erkeyi bırakan ancak sonunda mutsuz olan bir kadını , Ana'da kan davasına karşı direnen yürekli bir kadını , Vesikalı Yarım'de namuslu bir kadın olma uğraşısı veren, toplumun benimsediği kadın kimliğini kazanmaya çalışan , ancak toplumun ahlaki kurallarının buna izin vermemesi ve mücadelesinde yalnız kalması ile yenik düşen kadını , Dönüş'de

¹⁸ Feridun Andaç, Türkan Şoray İle Yüzyüze, Can Yayınları, İst. 2000, s..37-48

¹⁹ Feridun Andaç, Türkan Şoray İle Yüzyüze, Can Yayınları, İst. 2000, s.53-57



toprağında çalışan ve toplumsal baskılara karşı direnen , Almanya'ya giden kocası ile yabancılaşan ve bunun yarattığı sorunlarla tek başına boğuşan bir Anadolu kadını , Bodrum Hakimi'nde yasalardan yana olan , erkekçe direnen ama erkekçe davranmayan , sevdiği bile olsa yasalara karşı gelen biriyle olmayan , sevdiğini bırakacak kadar kendine hakim olan bir kadını anlatır. Sultan'da köyden kente göç etmiş , dul ,dört çocuklu bir kadın olarak , tüm gün çalışan , ailesinin geçimi için gerekirse dövüşen . tüm gecekondulular gibi geceleri sinemaya giden bir kadındır. Sever ancak sevdiğine de güvenmek ister. Selvi Boylum Al Yazmalım'da sevdiğinden vazgeçer , emek vereni ödüllendirir. Mine'deki kadın ise kaderine razı olmaz,20 Mine'de Türkan Şoray'ın soyunuk sahneleri porno değil , erotik bir görüntü oluşturmaktadır. Sado-mazohistik bir kültür ortamında erotizmin ikonaliğini yapabileceğini göstermektedir. Eros karşıtı olan hayatın ve ergilci kültürün değiştirilmesinde Türkan Şoray'ın bu yeni ikonaliği yararlı olabilecektir. Modernleşme süreci alt konumdaki kadın ve erkekleri 'Kadın' durumuna indirgemekte , üst konumdaki erkek ve kadınları ise 'Erkek' statüsüne yükseltmektedir. "İlhan" ve "Mine" toplumsal kimliklerinin ezikliği ve örselenmişliği nedeniyle aynı kimliği paylaşmaktadırlar. Filmde , acımasız dünyaya karşı , iki örselenmiş insanın yaklaşması sergilenmektedir. Ancak filmde daralmış ufku genişletmeye çalışan roman yazarı "İlhan" değil, cinselliğini unutmamış olan , mahrum bırakıldığı mutluluğu yaşamaya çalışan , daha cesur olan ve karar alabilen "Mine"dir.

Türkan Şoray Türkiye'nin değişme ve modernleşme sürecinde , değişmekte olan hayatın insanını , geçmişin alışılmış ve ürkütücü olmayan dünyasına bağlayan bir ikonadır. Eski dünyamızdan bir şeylerin daima bizimle olacağı umudunu verir. Yitirmeye başladığımız eski hayatımızı çağrıştırdığı gibi , modern hayatın bize de vereceğini düşündüğümüz: nimetlerini de çağrıştıırır. Böylece bir ikona olarak ,

²⁰ Seçil Bükey-Canan Uluyağcı, Yeşilçam'da Bir Sultan, Afa Yayınları, İst. 1993



yeniliklerin benimsenmesinde ve yeni bir dünyaya geçiş sürecinde yaşanan sarsıntıları azaltabilmektedir. Anonimleşmiş insan ilişkilerine geçildiği , yabancılaşmanın yoğunlaştığı , insanların birbirinden ayrı düştüğü , iletişimde derinliğin azaldığı bir dönemde onu tanımak ve ondan sözedebilmekle sözde birliktelikler içinde bulunuyoruz ve tanıdık insanlardan oluşan bir toplum içinde olduğumuzu düşünebiliyoruz. Türkan Şoray , birbirinden ayrı düşmüş insanları , sözde birliktelikler ile topluluğa dönüştüren bir ikona olmuştur. Oskay'a göre o , değişim halindeki toplum için bir tutam "avuntu" idi. Bir ayağımızla eskide bir ayağımızla yenide dururken onun ikonallığı ve işlevi önemliydi ve bugünden farklıydı.²¹

¹¹ Unsal Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, İnkılap Kılabevi, İst. 2000, s.9-13



SONUÇ

Sanat tarihin tanıklığını yapar, içinden çıktığı toplumsal ilişkileri ve bu ilişkiler içindeki insanı anlatır. Sanat gerçekliğin ortaya konulmasının bir aracı , bir dilidir. Her sanat gerçekliği kendi sınırları içerisinde kendi sembolleriyle ortaya koymaya çalışır. Sanatın tarihe tanıklık edebilmesi , dünyayı tasvir ederken , belli bir zaman ve uzam dilimi içindeki insanı anlatırken insanın mahrum bırakıldığı, yoksunlaştırıldığı konuları da sergileyebilmesiyle gerçekleştirebilecektir.

Toplumsal yaşamın tüm alanlarından beslenen ve insan sorunundan soyutlanamayan sinema da bir sanat olarak , toplumsal gelişme ve değişmelerin içindeki insanı anlatmaya , onun hayal ve düşünce dünyasını açmaya ve onu çözümlenmeye çalışmaktadır.

1960'lardan 1990'lara uzanan süreç içinde Türk sinemasının da toplumsal olaylardan ve gelişmelerden etkilenen, toplumsal yapıyı olumlayan ya da eleştiren, ülkenin değişen koşulları içinde insanın ve İnsan ilişkilerinin durumunu ortaya koyan önemli bir iletişim aracı olarak toplumsal yaşamda yer aldığı görülmektedir.

1960'lı yıllar ihtilalin getirdiği yeni oluşumların yanısıra, hızlanan iç göç ve kentleşme, kentleşme süreci içinde gecekondulaşma sorunları, hızlı sanayileşme ve bu gelişmelerin farklı yansımalarıyla Türkiye'de büyük bir toplumsal değişimin yaşandığı dönemdir. 1960-70 dönemi Türk Sineması bu oluşumların yansıması olarak gelişmiş ve yapılan filmlerde kadının değişen toplumsal konumu ortaya konulabilmiştir. Türk sinemasında toplumsal sorunları işleme eğiliminin arttığı bu dönemde, işçi sorunlarını, göç ve yabancılaşma olgusunu, grev ve sendikalaşma konusunu anlatan filmler yapılmaktadır.

Ticari türler ise çocuk kahramanlı diziler, dinsel filmler, şarkıcı filmleri, yabancı film aktarmaları, güldürüler, westernler ve 1970'li yıllarla birlikte cinsel filmler



olarak sürmektedir. Ancak içinde güncel unsurları da kullanan bu ticari türlerin bile dönemin toplumsal olaylarının ve sorunlarının bir sonucu olarak geliştiği görülmektedir.

1980'li yıllarda ise seks filmlerinin yerini arabesk filmler almıştır. Bu dönemde göç konusunu işleyen ve siyasal toplumsal eleştiriye yönelen toplumcu gerçekçi filmler de yapılmış , ancak kadın sorunlarına yönelen 'kadın filmleri' başka hiçbir dönemde olmadığı kadar yoğun işlenmiştir.

Henüz televizyonun olmadığı bir dönem olarak 1960'lı yıllarda toplumu ve toplumsal yapının temel birimlerinden olan aileyi, özellikle de kadınları ve çocukları yönlendirmede sinemanın önemli bir yeri olmuştur. Gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da aileye ilişkin işler kadına yüklenmekte, kadın toplumsal hayatın dışında tutularak, eşine ve çocuklarına hizmet eden, şefkatli, ılımlı ve uyumlu kadın kimliği ile "evinin hanımı" anlayışının sürdürüldüğü görülmektedir. Ancak bu anlayışın dışında farklı kadın kimliklerinin de sergilendiği , kadının toplumsal konumunu onaylayan ve iyi kadın- kötü kadın kalıbını sürdüren filmlerin ötesinde , kadının değişen toplumsal koşullar çerçevesinde değişen ve değişmesi gereken statüsünü gösteren filmlerin de yapıldığı görülmekle , kadın evinin dışında sekreter , hostes , hakim , fabrika işçisi , kapıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. 1975 sonrasında başlayarak 1980'ler süresince sinema izleyicisini kaybetmiş olmasına karşın , televizyon ve videonun yaygınlaşmasıyla , sinema filmleri bu yeni İletişim araçlarının dolayısıyla izleyicisine ulaşabilmiş , yine kadın hedef kitlesini yönlendirme ve etkileme işlevini yerine getirebilmiştir.

90'larda yıldızcığın yerini medyatik yapımlar almıştır. Popüler filmlerde kadının toplumsal konumu olumlanırken , bağımsız yönetmenlerin yapıtlarında sistemin eleştirisi içinde kadının konumunun da sorgulandığı görülmektedir. Bu dönemde , medyatik olan kadınlar , popüler sinema filmlerinde sık sık oyuncu olarak karşımıza çıkmaktadır.



Değişim halinde olan bir ülkede ,Türk kadınının geçmişe yaslanarak , geçmişin alışılmış değerlerine tutunarak yenilikleri benimsemesinde ise Türk sinemasında Türkan Şoray'ın sergilediği kadın kimliklerinin ve 'Sultan' imgesinin Önemli bir işlev üstlendiği söylenebilir.

Sinema toplumsal yapıyı, bu yapı içindeki aileyi ve aile üyelerinin toplumsal konumlarını kimi kez onaylayarak, konuların düzenin ve anlamlandırma biçimlerinin sürdürülmesi yönünde oluşturarak, kimi kez de değişmesi gereken unsurları göstererek kitleler üzerinde etkinliğini sürdürmektedir.



KAYNAKLAR

- 1) Altındal, Aytunç, **Türkiye'de Kadın**, Süreç Yayınları, 1985
- 2) Arat, Necla, **Türkiye'de Kadın Olgusu**, Say Yayınları, İstanbul-1992
- 3) Andaç, Feridun, **Türkan Şoray ile Yüzyüze**, Can Yayınları, İstanbul-2000
- 4) Bükler .Seçil - Uluyağcı , Canan ,**Yeşilçam'da Bir Sultan** , Afa Yayınları , İstanbul-1993
- 5) Biryıldız, Esra, Marmara İletişim Dergisi, '**Şoför Nebahat mı Olalım , Küçük Hanımefendi mi?**' , Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, Sayı:4, Ekim-1993.
- 6) Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi, Cilt-5, İletişim Yayınları, 1983
- 7) Esen, Şükran , **80'ler Türkiye' sinde Sinema**, Mayıs-1996
- 8) Kayalı, Kurtuluş ..**Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. Ayyıldız Yayınları. Ankara-1994.
- 9) Kınıkoğlu, Çağrı, "**Memleketiyle Aynı Dilden Konuşmak**", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:7, 2000
- 10) Oskay, Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılap Kitapevi, İstanbul- 2000
- 11) Oktay, Ahmet, **Türkiye'de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-1993
- 12) Pieper, Annemarie, **Etiğe Giriş**, Ç: Veysel Atayman- Gönül Sezer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-1999
- 13) Sağlık, Mediha, '**Küçük Hanım'ın Toplumsal Varoluşu**', **25. Kare**, Nisan 1996, Sayı.15
- 14) Türk Üniversiteli Kadınlar Demeği, Türkiye Kadın Yılı Kongresi, Ankara-1978
- 15)Türsak Sinema Yıllığı, 1995/1996, s,10



- 16)Türsak Sinema Yıllığı, 1999/2000, s.24
- 17) Türkoğlu, Nurçay, **Görüyorum** , Der Yayınları, İstanbul-2000
- 18) Türkoğlu, Nurçay, '**İletişimde Aktöre**', **1. İletişim Kongresi**, 1-3 Mart 2000
- 19) Williams, Raymond, **Kültür**, **Ç. Suavi Aydın**, İmge Kitabevi, 1993