

TÜRK SİNEMASINDA 1980'Lİ YILLAR VE "DULLUK" TEMASI ETRAFINDA ÜRETİLEN GELENEKSEL CİNSİYET ROLLERİ

Hülya Doğan*

Giriş: 1980'ler, Türkiye'de "Kadın Sineması"

Türk sinemasında seksenli yıllar, özellikle kadın konusunda gerçekçi filmlerin çekilmeye başladığı bir döneme denk düşer. Bu yıllara kadar Türk sinemasında kadın tipleri incelendiğinde, yalnızca iki tip kadın görülür. Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği 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 yola sürükleyen vamp kadınlardır (Esen, 2000: 29).

1980'li yıllar önemli dönüşümlerin her alanda hissedildiği yıllardır. Askeri darbe, ülkemizdeki pek çok kurumu olduğu gibi sinema sektörünü de etkilemiştir. Toplumun sorunlarını gerçekçi bir bakışla ele alan filmler yerini bireyi merkeze alan bir anlayışa bırakmıştır. Birey olma sorununda öne çıkan ilk konuyu da kadın oluşturmaktadır. Türk sinemasında 1980'li yıllar önce erkek yönetmenler tarafından (Atıf Yılmaz, Şerif Gören vd.) kadın konulu film-

*Yard. Doç. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü

lerin çekildiği ve sonrasında kadın yönetmenlerin de bu işe soyunduğu (Bilge Olgaç, Türkan Şoray, Nisan Akman) bir döneme denk gelir. Elbette bu dönemde eski tarz filmler de devamlılık göstermektedir ancak kadını ne iyi ne kötü, cinsel duyguları da olan bir insan gibi işleyen filmlerin sayısında ciddi bir artış söz konusudur.

Aslında bu yıllarda ve öncesinde Hollywood'da yükselen bir akımdır kadın sineması. Yetmişli ve seksenli yıllarda Amerikan sinemasının çehresini değiştiren en önemli güçlerden biri olan feminist hareketle birlikte kadınların sinemadaki konumları da tartışılmaya başlanmıştır. Ryan ve Kellner (1997: 219), Hollywood geleneğinin kadını erkeğin arzu nesnesi ve aynı zamanda erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumladığını belirtirken bunun nedenini kadının farklı cinselliğinden yansıyan tehditkâr bir güce bağlar. Ataerkil yapı içerisinde geleneksel rollerde temsil edilen kadınların haklarını aradıkları dönemde eril alanda yarattıkları korku, popüler sinemada da çeşitli temsillerde kendini gösterir. 60'lerden itibaren artan kadın vampirli filmler, 70'lerde kadın yaratıkların yer aldığı korku filmleriyle devam eder. Aynı yıllarda feminist eleştirmenler sinemasal temsillerin kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı bireyler olarak yansıttığına dikkati çekerler. Kadınların erkek arzularının nesnesi, fetişi ve erkek iktidarının olumlayıcıları olarak beyaz perdede yer alması bu eleştirmenlerce tepki görür (Öztürk, 2000: 74). Ancak kadının sinemadaki asıl yükselişi 70'li yılların sanat filmlerinde görülür. Yeni filmler, kadın kahramanın alinyazısına ve sesine sahip olmaktan çok, nasıl konuşturulduğunu ve sonra da ataerkil amaçlar uğruna kadın kahramanın nasıl kurban edildiğini göstermek için melodramı yapışökümüne uğratar (Öztürk, 2000: 81). *Piyano*, *Amy* gibi filmler buna örnek gösterilebilir.

Dünya sinemasındaki gelişmeleri yakından takip eden bir yönetmen olarak Atıf Yılmaz, Türkiye'de kadın sinemasına öncülük eden isim olmuştur. Askeri darbe sonrası dönemin başlangıçtaki ilk ve tek muhalif hareketi olarak feminist hareketin oluşturduğu gündemden yararlanan sinemacıların, erkek bakış açısı üzerinden de olsa, ağırlıklı olarak kentli kadın karakterleri ve onların yaşadıkları sorunları anlatılarının merkezine taşımaları yaptıkları filmleri birer "kadın filmi" olarak değerlendirmesini sağlamaktadır.

Atıf Yılmaz, kadınlar için geliştirilen toplumsal kodlarla gerçekçi, neşeli ve kimi zaman fantastik bir savaşa girdiği *Mine* (1982), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul Bir Kadın* (1985), *Ahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) gibi filmleriyle bu akıma öncülük ederken, kadını anlatan önemli yönetmenlerimizden Şerif Gören de hem kentte hem kırsalda yaşayan kadınları farklı bir bakış açısıyla beyaz perdeye taşımıştır. Gören, *Gizli Duygular* (1984) filminde cinselliği keşfeden bir kadını anlatırken, *Firar* (1984) ve *Kurbağalar* (1985) gibi filmlerinde koşullardan yılmayan, güçlü bir kadın karakter merkezinde, kadın cinselliğini de normalize eder.

"Toplumsal bir Tehdit" Olarak Denetlenmeyen Kadın Cinselliği: Dulluk

Kadın sorunlarını perdeye taşıyan kadın sineması, dulluk gibi bir kategoriye de dışarıda bırakmaz. Kavram olarak eşi ölen ya da eşinden ayrılan kadın ya da erkeği ifade eden dulluk, toplumumuzda daha çok kadın için problem oluşturan bir sıfat niteliği taşımaktadır.

Evlilik kurumu içerisinde tanımlanan bir statüyü (eş olma) kaybetmek anlamına gelen dul kalmak deyimi, evliliğin nasıl bir kurum olduğuna bakmadan anlaşılabilir. Kottak, kültürel olarak evrensel olduğunu söylediği evliliği; kadının doğurduğu çocukların karı ve koca-

nın evlatları olarak kabul edilmesi bakımından toplumsal olarak tanınan bir erkek (koca) ve toplumsal olarak tanınan bir dişi (karı) arasında toplum tarafından onaylanan bir ilişki olarak tanımlar. Koca, çocukların biyolojik ya da toplumsal babası olabilir (Kottak, 2002: 397). Dolayısıyla evliliğin yoğunlukla bir çoğalmayı, üremeyi denetleyici bir kurum olduğunu tanımından görmek mümkündür. Üremenin toplumsal kurumların kontrolüne girmesi, cinselliğin de denetimini getirir. Kadının dul kalması ise, pek çok toplumsal kurumla dizginlenmiş bir kadın cinselliğinin başıboşluğuna işaret ettiğinden problemleri bir statüyü oluşturmaktadır. Dul kadın, hem cinselliği yaşamış, onu bilen ve hem de bunun denetiminden (aile, koca) yoksun kalmış bir figür olarak tehdit unsuru gibi görülür. Fatma Mernissi (akt. Lindholm, 2004: 411), tüm Müslüman toplumların yapısının, kadın cinselliğinin yıkıcı gücüne karşı bir saldırı ya da savunma olarak anlaşılabilceğini ileri sürmüştür. Buna göre kadının cinselliği, tüm eril toplumsal düzenin hem temeli hem de potansiyel yıkıcısıdır. Mernissi, kadın erkek arasında cinsel, duygusal ve entelektüel ihtiyaçların tatmin edildiği kapsamlı bir sevginin, erkeğin Allah'a olan bağlılığını tehdit edeceği düşüncesinin Müslüman toplumlarda yaygın olduğunu söylerken, Lindholm bu durumun, kadının tecridiyle sonuçlandığını belirtir. Kadını kuşatan pratikler ve simgecilik onun saklı iktidarını, yani hem besleyip yetiştiren hem de baştan çıkaran paradokssal kapasitesini ve erkeklerde uyandırdığı korkuyu ifşa etmektedir (2004: 412-414). Kadın ve cinselliği elbette sadece İslam toplumlarında düzenlenmemektedir, benzer bir görüşün Amerikan toplumu için de dile getirildiği belirtilmiştir. Ancak bulunduğumuz toplumu ve bu toplumun sinemasını anlamak üzere çalışılırken, konu ile ilgili bir rasyonalite üreticisi olarak dini dışarıda bırakmak olmaz.

Toplumumuzda din tarafından üretilen anlamlarla birlikte dul kadınların problemleri statülerine örnek teşkil edecek pek çok söz ve kanaat* bulunmaktadır. Bunun yanında dul kadınların özdenetimini de güçlendirecek pratikler geliştirilmiştir. Konya'da düğünlerde ilahi, dua ve türkü okuma işinin dul ya da hiç evlenmemiş kadınlara yaptırılması, dul bir kadından beklenen yaşam biçimini anlamak için ilginç bir örnektir (Çakır, 2005: 360).

Antropolojik anlamda dulluk, bir *eşiksellik* evresine tekabül etmektedir. Arnold van Gennep'in antropolojinin klasiklerinden sayılan tezine göre bir evreden başka bir evreye geçişle bağlantılı adetlere, kritik dönemlerinde bireye yardımcı olan törenlere *geçiş ritleri* denir (akt. Haviland, 2002: 421). Yer, durum, toplumsal konum ya da yaşta değişiklikleri kapsayan geçiş ritleri üç evrelidir: ayrılma, eşik ve bütünleşme. Victor Turner'ın açıklamasına göre birinci evrede insanlar gruptan ayrılarak bir yer ya da statüden öbürüne doğru hareket ederler. Üçüncü evrede, riti tamamlamış olarak yeniden topluma katılırlar. *Eşik* evresi en ilginç olanıdır. Durumlar arasındaki evre, insanların bir yerden ayrılıp henüz bir başkasına ulaşmadıkları araftır. Bu evre, geçiş ritinin eşiksel evresi olarak adlandırılmaktadır (Kottak, 2002: 470). Bu aşama, insanlardan farklı davranış biçimlerinin beklendiği bir dönemi anlatır aynı zamanda. İslam dininde eşi olan ya da boşanan kadınlar için bekleme süresi anlamına gelen *iddet* dönemiyle birlikte kadın, yeniden evlenerek eşiksel evreyi anlatmaktadır. Bu evrenin her zaman belirli özellikleri bulunmamakla birlikte, çoğunlukla normal toplumsal yaşamla zıtlıklar oluşturan tutum ve davranışları içerir. Victor Turner bunları geçiş, mülkiyet-statü-rütbe yokluğu, cinsel perhiz ya da aşırılık, alçakgönüllülük, dış görünüşü önemsememe, sus-

*"Uygunsuz davranışları yüzünden temiz tanınan kişiliği lekelendi" anlamında kullanılan bir atasözü bulunmaktadır: **altın adı pul oldu, kız adı dul oldu** (kaynak: Türk Dil Kurumu resmi internet sitesi).

kunluk, boyun eğme, yalınlık gibi özellikler olarak anlatılmaktadır (akt. Kottak, 2002: 470). Dulluğa da eşikselliği bağlamında baktığımızda toplumun diğer bireylerinin destek olduğu, bir araya geldiği bir ritüelden (cenaze töreninden) sonra “dul kadın”dan düzeni bozmayacak belli bir yaşam tarzını benimsemesi beklenir. Bu yaşam tarzı da elbette yas tutma, cinsel perhiz, dış görünüşünü önemsememe, boyun eğme gibi tutum ve davranışlar içerir. Ancak bu ‘arafta kalma’ hali aynı zamanda, diğer eşikselliklerde olduğu gibi bir gerilim yaratır. Ne evli ne de bekar olan kadının ikircikli statüsü, bu sürecin sonlanmasına kadar sürer.

Toplumumuzda dul olmak, daha çok kadınlar için ciddi sıkıntılar yaratan bir durumdur. Evlenmek her ne kadar teşvik edilse de aileler tarafından dul bir kadının gelin olarak kabul edilmesiyle ilgili de sıkıntılar yaratılmaktadır.* Eşi ölmüş ya da boşanmış kadınların ahlaki ve ekonomik anlamda farklı bir kategoriye yerleştirilerek değerlendirilmesi, tabandan tavana kadar toplumun tüm kesimlerinde yaygındır. Resmi belgelerde bile “dul kadınlık” gibi bir tanımlamanın kaldırılması 90’lı yılların sonunu bulur.

Dolayısıyla dulluk gibi bir konunun toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi, çok açık bazı toplumsal görünüşlerin temelindeki ataerkil yapıyı sezme için önemli bir örnek teşkil edebilir. Dulluk, kadın cinselliğini çağrıştıran, görünür kılan ve çoğu zaman olumsuzlayan, anormalleştiren bir niteleme olarak kullanılmaktadır.

Türk sinemasında da 1970’li yılların ucuz erotik komedi filmlerine konu olan dulluk, 1980’li yıllara geldiğinde farklı bakış açılarından yola çıkan filmlere de malzeme olmaktadır. Bu filmlerden ikisi çalışmada incelenen *Kurbağalar* ve *Dul Bir Kadın*’dır. *Kurbağalar* filminde Elmas (Hülya Koçyiğit) Trakya’nın bir köyünde kocası öldürülen ve borçlarını ödemek için kurbağacılık yapan, bu sırada erkeklerin saldırgan tavırlarına maruz kalan bir kadındır. Öte yandan Elmas, hapisten yeni çıkmış olan Balkanlı Ali’yi sevmektedir. *Dul Bir Kadın* filminde de Suna (Müjde Ar) iki yıl önce kocası ölen, kendini kızına adanmış şehirli, zengin bir kadındır ve arkadaş ortamında tanıştığı fotoğraf sanatçısı Ergun’a yakınlık duyarak kısa süren bir ilişki yaşar.

Sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir (Smelik, 2006: 1). Temsil; sözlü, yazılı veya ikonik göstergeler kullanarak ‘gerçek’ maddi dünyada zaten mevcut olan şeyleri kodlayan ya da yansıtan bir süreç değil, tam da bu anlamlandırma sürecine anlam üreterek ve anlamların değişimine olanak sağlayarak katılan, inşacı bir süreçtir (Çelenk, 2005: 81). Her anlatı biçimi gibi sinema filmleri de, bu tarz kültürel ve ideolojik temsilleri içerir.

Sözü edilen filmlerde dulluk teması ortaklığında evlilik, aile ve kadın üzerine inşa edilen anlamlar ve kurulan toplumsal gerçeklik feminist bir eleştiri süzgecinden geçirilecektir. Tanımlanmış bir feminist yönetime ilişkin tatmin edici cevaplar bulmak zordur. Feminist araştırma yöntemini adlandırmaya çalışan birinin neyi araştırması gerektiği yönündeki belirsizlik, hedeflenen feminist sosyal araştırma hakkında tanımlamalardan kaçınıldığı yolunda eleştirilere yol açmaktadır (Harding, 1987: 35). Başlangıçta politik temeller üzerinde yükselen feminist film eleştirisi daha sonraları göstergebilim ve psikanalizden [başlangıçta sorunlu

* 1974 yılında çıkardığı albümünde konuyla ilgili bir şarkıya yer veren Sezen Aksu, “ben dul bir kadınum, canımın istediğince gezip tozaman” derken, aslında dul kalma konusunda toplumumuzda egemen görüşleri de sunmaktadır bir bakıma.

olsa da ilişkileri] beslenmiştir. Feminist film eleştirisinin çıkış noktaları kabaca şu şekilde belirtilebilir: Feminist film eleştirmenleri öncelikle toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve baskının kaynağı olarak gördükleri ataerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Filmlerin ataerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını nasıl ürettiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film yapım pratiklerinin üretilmesini ve teşvik edilmesini de amaçlamaktadırlar (Özden, 2004: 192–194). Bu soru(n)ların yanı sıra çalışmada kategori dışı bir *eşiksellik* süreci olarak dulluğun yaşanışına da bakılmaktadır.

KURBAĞALAR: -Allah Kimseyi Dul Komasin

Şerif Gören'in 1985 yılında çektiği film, Trakya yöresinde bir köyde geçer. Film sağlam senaryosu, akıcı anlatımı, belgesel tadı veren görüntüleriyle ve başarılı oyunculuk ile kadına gerçekçi ve dürüst yaklaşan en güzel Türk filmlerinden biri olarak yorumlanmaktadır (Esen, 2000: 66).

Film, Elmas'ın kocası Pehlivan Halil'in yaşamını yitirmesiyle başlar. Halil sırtından bıçaklanarak hayatını kaybetmiştir. Elmas kocasının su mülkiyeti meselesi yüzünden köylülerden biri tarafından öldürüldüğünü söyler ancak katili bulunamaz. Bu arada adam öldürdüğü için hapis yatan Balkanlı Ali cezasını tamamlayarak köye gelmiştir. Annesi Ali'yi karşılar ve Elmas'ın durumunu anlatır. Ali'nin annesinin sözleri, filmde dulluk konusunda üretilen ilk anlamı oluşturmaktadır:

“Gördün işte Elmas'ı. Şu durumda altı kuzulu koyundan farkı kalmadı. Allah kimseyi dul komasin.”

Dul kalmanın, tek başına çocuklara bakmaktaki zorluğunun, geçim faaliyetleriyle ilgilenen kişinin kaybının yaratacağı sıkıntıların yanı sıra yaşama biçimine de ciddi bir kısıtlama getirmeyi gerektirdiğini, cenaze evinde Elmas ağlarken onun hakkında yapılan konuşmalardan anlarız.

- Zor. Erkeksiz evin tadı mı olur?

- Ne yapsın? Nasıl altından kalkar onca işin dul başıyla?

- Daha genç, güzel, evlenir kalkar bu işin altından.

- Kime güvensin, kim ne etsin Elmas'ı gelin?

- Evlenmeyip ne yapacak. Dul kadın eti tatlı olur. Önü erkek ardi erkek artık. Ne yana gitse erkek.

- En iyisi evlenip de başını şöyle güvenilir bir yere bağlamak. Bu köyde dul başıyla yaşamak zor.

- Bütün erkeklerin gözü bu tarafa bakar artık.

- Başını bağlamalı!

Geçiş ritüeli ve eşikselliğin ilk evresi böylelikle gerçekleşir: topluluktan ayrılma. Bundan sonra Elmas, farklı bir statüye [dulluk] doğru yol alır. Dul kalmış bir kadın için ya-

şam zorlaşmaktadır. Hem kendisini cinsel açıdan sömürmeye kalkacak erkeklerle uğraşmak zorunda kalacak, hem dedikodudan sakınacak, kendisi gibi dul olmayan biriyle evlenmeye karar verirse bu karara karşı çıkması muhtemel bir aileyle mücadele edecek. Tüm bunlar bir kadının başına sadece kocasının ölmesiyle gelebilmektedir. Yani ataerkil bir toplumda her kadın, yapıp ettikleriyle değil, kocasının bir anda hayatını kaybetmesiyle ciddi bir statü kaybına uğrayabilir. Yolda yürümek başın önde olmasını, dondurma yemek [Elmas'ın filmde yaptığı gibi] yüzün duvara dönük olmasını gerektirir.

Filmin güçlü kadın karakteri Elmas, kocası öldükten sonra kimseye aldırmandan çeltik tarlasına gider ve tarlasıyla tek başına ilgilenir. Ölen kocasından kalan borç yüzünden geceleri de kurbağa toplamaya çıkar. Bu durum çok kısa sürede hakkında konuşulmasına neden olur. Elmas “dikkatli” tavırlarına rağmen köyün erkekleri onu taciz etmekten çekinmez. Komşularından biri tarlaya giderken yanına yaklaşarak “*her türlü ihtiyacımı*” giderebileceğini söyler. Elmas kendisiyle ilgilenmedikçe adam daha saldırganlaşır, “*bir göz kırpsan yerter, para da veririm*” diyerek Elmas’ı sürekli rahatsız eder. Kahvehanede de en çok Elmas hakkında konuşan, erkekleri azdırdığını, tarlada çalışırken üstünün ıslandığını, cilveli cilveli etrafa baktığını söyleyen kişi de bu komşusudur.

Kadınlardan, özellikle dul kadınlardan pek çok açıdan zayıflık göstermesi beklenmektedir: yeniden evlenmiyorsa kendisiyle birlikte olmak isteyen erkekleri reddetmemesi, parasını kazanacak girişimleri becerememesi gibi. Elmas’ın kendisine tecavüz etmeye kalkışan birini jandarmaya şikayet etmesi bile, “birinin başını yakmasından” endişe edilerek eleştirilir. Evlilik kurumundaki yeri dışında kadına statü kazandıracak bir davranış, bulunduğu toplumda kabul görmemekte ve gittikçe saldırganlaşan bir tutumla da bu gerçeklik Elmas’a kabul ettirmeye çalışılmaktadır.

Elmas’ın kurbağa işinde çalışması, erkekler tarafından eleştirilmektedir. Elbisesinin ıslanarak üzerine yapışması, tacize uğraması, kahvedeki erkek sohbetlerinin konusunu oluşturur. Ancak anlaşılmaktadır ki kahvehanede aylıklıkla zaman geçiren erkekler, “*aslında kurbağa işinde de iyi para var*” diyerek asıl sorunun bir kadının erkeklere dahi zor gelen bir işin altından kalkması olduğunu hissettirirler. Kadından kaynaklanacak herhangi bir rekabet, ataerkil toplum yapısını bozacak en büyük tehditlerdendir ve bu nedenle kadınlar kamusal alandan uzak tutulmaya çalışılır. Bu alana giren kadın hem erkekler arasında yaratacağı rekabet, hem ekonomik alandaki varlığı ile ciddi bir tehdit olarak algılanır. Özellikle bu kadın, aile ve kocalık kurumu tarafından evde tutulmak problemini yaşamayan bir dulsa... Tarla sınırları ve su mülkiyeti konusunda sorunlar yaşanan kişi, Elmas’ın tarlasına bakamayacağını ve onun arazisini de satın alacağını düşünmektedir. Ancak öyle olmaz. Hatta diğer çeltik tarlalarına giden suyu kestiği zaman sadece Elmas bu duruma itiraz ederek adama saldırır. Tüm beklentilere inat çeltiğin ekimiyle tek başına ilgilenir. Dolayısıyla erkeği ailenin geçimi için elzem kılan geleneksel evlilik anlayışının Elmas tarafından yıkıldığını görürüz. Aynı şekilde Elmas, ekonomik anlamda rahat etmesi için kabul etmesi istenen, karısı ölen mahalle bakkalının evlenme teklifini “*koca moca istemiyorum, kendi işimi kendim hallederim*” diyerek reddeder. Yönetmen Şerif Gören de Elmas karakterini yaratarak, kadının ekonomik özgürlüğü konusunda dönemine göre önemli bir adım atmış olur.

Filmde ilgi çeken ve yönetmenin eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı bir durum da kadınların birbirlerine karşı aldıkları konumdur. Filmde erkekler kadınlar hakkında konuşurken ve

erkek kimliği kadın karşısında kurulurken; kadınlar da kendilerini ötekileştirdikleri kadınlar karşısında konumlanmaktadır. Dulluk üzerine inşa edilen toplumsal anlamları dillendiren kadınlar; “dul olmayan, namussuz olmayan” kadınlar olarak konuşmaktadırlar. Geleneksel yapıda kadın ve erkekliğin asimetrik kuruluşunun gerisindeki cinsiyetler arası eşitsizliğe dikkati çeken Aksu Bora (2005: 47), bu durumu şöyle ifade eder: Erkeklik, egemen bir konum olarak, kadınlıktan farklılaşarak kurulurken ve erkekler arasındaki hiyerarşi kadınlığa olan mesafeye göre (de) belirlenirken, kadınlık, kendini “erkek olmayan” olarak değil, “cahil olmayan”, “ıffetsiz olmayan”, “bedensel olmayan” gibi, başka kadınlardan ayıran farklarla kurar. Bu durum, ataerkil yapının ördüğü geleneksel cinsiyet rollerinin kaçınılmaz ve aynı zamanda çarpık bir sonucudur. Filmde de kadınlar, kendi başlarına da gelmesi muhtemel bir durum olduğu halde, Elmas aleyhindeki dedikodu çarkına katılarak onu dışlamakta, ötekileştirmektedirler. Bu arada dulluk merkezinde üretilen anlamlar, yine kadın cinselliğinin olumsuzlanması yönündedir.

- *Ali'yle uzun uzun konuştular; kimseyi gözleri görmüyor.*
- *Dul kısmı baruta benzer, yanacak ateş arar.*
- *Ali de şimdi ateş gibidir.*
- *Yedi senedir kadın yüzü görmemiştir.*
- *Bacağını kaldıran kadın bir daha indirmez.*

Olumsuzlanarak yer alsın da kadın cinselliği bütün gücüyle görünür olmaktadır filmde. Ancak Fatmagül Bertay'ın da (2000: 115) vurguladığı üzere, “erkeğe göre daha doğal ve güçlü kabul edilen kadın cinselliğine, denetlenmediği sürece önemli bir toplumsal sorun olarak bakılır”. Kadınların da kendi cinselliklerine şeytani bir güdü olarak baktığını, egemen eril söylemi benimsemiş olduğunu filmde de görmek mümkündür. Hatta erkeklerden çok kadınlar, tarlada çalışırken ya da bir düğüne gittiğinde Elmas'ı izlemektedirler. Kadınlar, Elmas'ın erkeklerin cinsel istismarına maruz kalmasını eleştirmek yerine, onun düzen bozuculuğunu eleştirmektedirler. Dul bir kadına yakışanın dul bir erkekle en kısa sürede evlenmek olduğu görüşü kadınlar tarafından dillendirilmektedir:

- *Yarın bir gün bu bizim erkeklerimizin aklını çelmese bari. Ben dedim, bütün gözler bu yana bakar.*
- *Bu Elmas'ı başgöz etmek lazım. Kedinin ciğere baktığı gibi bakıyor erkeklere.*
- *Şeytani azdı galiba.*
- *Çeşmede oğlanları izliyormuş. Kendini gelinlik kız sanmaya başladı. Bir an önce birini bulsak da evlendirsek. Böylesinin kasıklarının ağrısı dinmezmiş. Bacağını kaldıran kadın bir daha indirmezmiş. Bakkal İbrahim isteyip duruyor.*

Feminist film eleştirisi, izleyiciyle ilgili olarak haz boyutunu da sorgular. Elmas'ın tarlada ıslanan vücudunun erkekler tarafından izlenişi ve cinsel bir nesneye dönüşmesi, erkek izleyici etkinleştirmekle birlikte, izleyeni de erkek olarak konumlandıran “dikizleme” mekanizmasını çalıştırır. Feminist eleştirinin temel sorunlarından biri de filmin anlatı yapısı ve seslenme biçimlerinden ötürü film izlerken oluşan bu özne konumlarıdır. Bu konu “özdeşleşme” ve “röntgencilik” gibi konularla bağlantılı olarak tartışılır. Laura Mulvey (akt. Büker, 2008: 230–231), dikizci bakışın kadını bakışın nesnesi kıldığını belirtir. Kameranın varlığı

izleyiciye duyumsatılmaz ve kadın izleyici kendi konumuyla ilgili farkındalık geliştiremez. Bu anlamda kadın izleyici de kadınları dikizleyen seyirciler olarak konumlandırılmaktadır çoğu zaman. Ancak “dikizcilik” Gören’in filminde iki yönlüdür. Elmas erkekler (ve kadınlar) tarafından dikizlenmektedir, ancak o da hapisten yeni çıkmış olan Balkanlı Ali’yi dikizlemektedir. Dolayısıyla kadının bir nesneden öte, etkin bir konumda olduğunu ve kadın izleyicinin erkek bir bakış açısının dışına çıkıp “kendini” sezebileceğini görüyoruz.

Ancak ahlaki olarak geleneksel anlatı biçiminden sapması, filmin ataerkil olmayan bir alternatifte işaret ettiği anlamına gelmemektedir. Şerif Gören’in kadın konusunda, ekonomik açıdan özgürleştirici ancak ahlaki açıdan muhafazakâr bir yaklaşımının olduğu görülmektedir (Karadoğan, 2005: 64). Gören, dulluk konusunda anlam üreten yan karakterlerle ahlaki bir muhafazakârlığı yeniden üretir. Cinselliğe zaafı olan, evli olduğu halde başka erkeklerle birlikte olan bir kadın olarak çizilen bir karakter, dul kalan Elmas’a ‘*kızken zarın bozulması, evliken koca baskısı rahat ettirmez, şimdi istediğin gibi yaşa*’ demektedir. Bu kadın üzerinden filmde üretilen anlam, Elmas’ın dulluk statüsünü eril ahlak çerçevesinde problematize eder: “Serbest cinsellik ahlaksız bir yaşam biçimidir ve dul kalan Elmas evlenmediği sürece yarattığı cinsel çağrışımlar nedeniyle ahlaki açıdan toplum için tehdit oluşturmaktadır.” Dulluk konusunda toplumsal kanıyı yansıtan görüşleri dillendiren bir karakter de Ali’nin annesidir. Ali annesine Elmas’ı istetmesini söylediğinde, bu konuda kendisini daha önce de uyarılmış olan annesi çok sinirlenir:

Allah korusun. Belliydi zaten seni ayartacağı. Elin dulunu, Pehlivan Halil’in artığını sana gelin etmem. Geldiğinden beri peşindesin kaltağın. Ondan gelecek hayır gelmez olsun... Kadın dediğin bir erkeğin olur, ilk yattığı erkeğin. Balkanların Ali dul bir avratla evlendi dedirtmem. Gidersen hakkımı, sütümü helal etmem. Hep Halil’i göreceksin, Halil’in kokusunu...

Filmin finalinde Balkanlı Ali’nin Elmas’la birlikte bir gece geçirdikten sonra onu terk etmesi de kadını ahlaki sınırlar içinde kapatır. Geleneği temsil eden Ali’nin annesi, bu şaşırtıcı finalle haklı çıkar. ‘*Pehlivan’ın artığı Elmas*’ın evinde ölen kocasına ait eski bir resmi bulan Ali, annesinin söylediklerini haklı çıkarır gibi duruma şiddetli bir tepki vererek, “*Unutmuşum, ama Halil bitti*” dediği halde Elmas’ı terk eder.

DUL BİR KADIN: Ticari Bir Nesne Olarak Dulluk

Atıf Yılmaz’ın 1985’te çektiği bir film olan *Dul Bir Kadın*, diğer filmde farklı olarak kentte geçmektedir. Müjde Ar tarafından canlandırılan Suna karakteri, kocasını kaybettikten sonraki iki yılını (eşiksellik evresini) yas tutarak geçiren kentli bir kadındır.

Film, jeneriğinden itibaren kadın bedeni ve arzularıyla ilgili mesajlar taşımaktadır. Jenerik, Suna’yı canlandıran Müjde Ar’ın çıplak yatarken, çığlık atarken, dudakları aralı, haz duyan bir kadın olarak yer aldığı fotoğraflarıyla akmaktadır. Tüm fotoğrafların çeşitli yerlerinde bulunan kanat açmış güvercinler bir sembol olarak kadının cinsel arzularını temsil ederek, film içerisinde de kullanılmıştır.

Filmde doğrudan dulluk konusunda üretilen bir anlam bulmak zordur. Hatta filmin isminin seçilişi, toplumumuzda dul kadının cinsellik konusundaki çağrışımını ve filmin bu düşünceye teşvik eden afişini göz önünde bulundurursak, ticari kaygılardan kaynağını alıyor gibi görünmektedir. 1970’li yıllarda aynı adla çekilmiş bir erotik filmin olması da bu

fikri doğrulamaktadır. Filmin konusu daha çok modern-geleneksel ayrımıdır. Ahlaki açıdan özgürlükçü gibi duran sinema filmi, bir yandan da filmde yer alan özgürlükçü ‘aydınlar’ı ayakları yere basmayan, yozlaşmış bir yaşamın parçası olarak göstererek tutarsızlaşır.

Kocasını öldükten sonra kendini kızına adayan ve ‘hanımefendiliği’ ile tanınan Suna, tanıştığı bir fotoğraf sanatçısı (Ergun) ile bir ilişki yaşamaya başlar. Suna bu ilişki sırasında bir yandan cinselliğini keşfederken, öte yandan Ergun’un kendisine karşı uyguladığı fiziki, psikolojik ve cinsel şiddetle karşılaşır. Ergun onu utandırır, aşağılar, sanattan söz ettiklerinde esnemesine kızar, sıkıldığında gitmesini söyler, tartışıklarında döver, arkadaşı Ayla’yla da birlikte olur, başka bir kadınla beraberken ondan da katılmasını ister. Sonunda Suna’ya gitmekten başka çare bırakmaz. Bu tarz bir yaşam biçimine daha fazla tahammül edemeyen Suna’nın evden çıkarken kızıyla karşılaşması, yaşadıkları nedeniyle utanç duymasına neden olur.

Ancak film, kadın cinselliğini konu edinmesi açısından önemlidir. Kadın arzu eder, hatta güçlü bir cinsel arzuya sahiptir, ancak filmde üretilen anlamlara baktığımızda bu arzunun denetlenmesi işinin yine geleneksel yapılara devredilerek kadının bu roller içinde kalması gereğinin altının çizildiğini görürüz. İnsanın kendisine saygısını ve masumiyetini koruması, bunu kaybedecek ortamlardan uzak durmasıyla mümkündür. Çünkü özellikle geleneksel değerler içinde yetişenler için (Suna gibi) evlilik dışı cinselliğin olduğu bir yaşam biçimi, özsaygının yitirilmesine ve utanca neden olabilir. Bunu normal karşılayan kişiler filmde (entelektüel-sanatçılar) toplumlarına “yozlaşmış”tır, çelişkilerle dolu bir hayatı yaşarlar.

Filmde kadının cinselliğini keşfettiğinde yaşadığı haz, utanç ve pişmanlığa dönüşmektedir. Öte yandan geleneksel olan (dul kadının annelik görevine kendini adayarak yas sürecine girmesi), yeni aydınların yozluğu karşısına koyularak tercih edilmesi gerekene dönüşür. Dulluğu ticari bir nesne, seyirci çekme aracı olarak kullanan film, geleneksel değerleri de ön plana çıkarır.

Sonuç: Yıkıcı Bir Kategori (dışılık) Olarak Dulluk

Filmler, o güne kadar olmadığı şekilde gerçekçi bir yaklaşımla kadını ele alması, en azından kadına dair daha gerçek olan duyguları beyazperdeye taşıması, kentte ve kırdaki kadının yaşadığı sıkıntılara değinmesi açısından önem taşımaktadır. Ancak kadını kısıtlayan ataerki yapının dönüşümü, bütünlüklü bir değişimle gerçekleşebilir. Kadını sadece ekonomik alana çıkarıp ahlaki alanda kapatmak çözüm olamaz. Çünkü örneğin Balkanlı Ali’nin Elmas’ın çalışmasından rahatsız olduğunu, bu konuda onu uyardığını görürüz. Belki film “evlilik” gibi bir “mutlu son”la bitseydi, Elmas zaten artık çalışmaya ihtiyaç duymayarak ev işçiliğine devam edecek, Ali’nin annesi de ölene kadar Elmas’ın başının etini yiyecekti. Bu finalden anlaşılabilir ve tamamlama işi izleyiciye bırakılan anlam üretimi sürecinde Elmas, yaşadığı sarsıntının üzerine muhtemelen kendisini isteyen dul bakkalla evlenmeyi kabul ederek filmin başında bozulan *düzeni* yerine oturacak ve *topluma dönüşünü* böylelikle gerçekleştirecektir.

Evlilik, her iki filmde de dul kadınlar için sorunsuz bir yaşam sürmenin tek yolu olarak sunulmaktadır. *Kurbağalar* filminde maddi refah için teklif edilen evliliğin reddi olumlu karşılanırken, sevgi temelli bir evliliğin önerildiğini de, evlilik dışı cinselliğin olumsuzlanmasıyla anlarız. *Dul Bir Kadın* filminde de yaşı geçkin dul bir kısmetini geri çeviren Suna’nın bekar ve genç biri tarafından aşağılanışına şahit oluruz. Dolayısıyla dul kalan bir kadının topluma dönüşü, yeniden evlenmesiyle ya da yas tutmayı yaşam biçimi haline getirmesiyle mümkündür. Bu da elbette daha önce evlenmemiş biriyle değil [toplum tarafından kabul edil-

miyor ve yönetmen de imkansızlaştırıyor], yine yaşı geçkin dul bir erkekle olmalıdır. Normal yaşantısındaki alışkanlıklarından feragat etmek şöyle dursun, daha güçlü bir şekilde varlığını hissettiren, erkek işlerinde çalışan ve eşiksellik aşamasında kendisinden beklenen suskunluk, mülkiyetten-mevkiden-rütbeden yoksunluk, yalınlık, giyim-kuşamda basitlik, cinsel perhiz, özgecilik, teslimiyet, kutsiyet ve çilecilik gibi münzevi bir yaşayış biçiminin gereklerini yerine getirmeyen Elmas, düzen bozucu bir unsuru oluşturmakta, bu nedenle toplumun dışına itilmektedir.

Dolayısıyla “Kadın Sineması” olarak adlandırılan bir dönemde bile eril bir bakışın varlığı hissedilmekte ve kadın için bir alternatif yaratılmamaktadır. İkinci filmle dikkati çeken bir sorun da, dulluğun toplumdaki cinsel çağrışımlarını kullanmak yoluyla, kadın cinselliğinin ticarileştirilmesidir. Yakın zaman önce eşinden boşanan genç bir sanatçının başlattığı “*ikinci el erkek*” tartışmasıyla, boşanan kadınların orta yaş üstü boşanmış erkeklerle olmasının uygun olduğu görüşüyle birlikte dulluk konusu yine gündeme gelmiş, haberin satışı cinsel içerikli manşetlerle sağlanmıştır. Kadın cinselliğinin gücü ve ataerkil denetimi; “dul” kavramına daha uzun yıllar rağbeti yüksek tutacak gibi görünmektedir. Öte yandan “Kadın Sineması” adı verilen bir dönemde dahi kadının egemen sınırlar içinde kuşatılmaya devam edilmesi, Türk Sineması’nın kadın hikayeleri konusundaki eksikliğini gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

Kitap

- Bora, Aksu (2005), *Kadınların Sınıfı*, İstanbul: İletişim.
- Berktaş, Fatmagül (2000), *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayınları, ikinci basım.
- Çelenk, Sevilay (2005), *Televizyon Temsil Kültürü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Esen, Şükran (2000), *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, İstanbul: Beta.
- Haviland, William A. (2002), *Kültürel Antropoloji*, çev: Hüsamettin İnaç, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Karadoğan, Ali (2005), *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması’nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*, Ankara: Phoenix.
- Kottak, C. P. (2002), *Antropoloji*, çev: Serpil N. Altuntek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Erdal vd., Ankara: Ütopya.
- Lindholm, Charles (2004), *İslami Ortadoğu*, Çeviren: Balkı Şafak, Ankara: İmge Kitabevi.
- Özden, Zafer (2004), *Film Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Öztürk, Ruken (2000), *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ryan M., Kellner D. (1997), *Politik Kamera*, çev: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- Smelik, Anneke (2008), *Feminist Sinema Ve Film Teorisi*, çev: Deniz Koç, İstanbul: Agora.

Makale

- Büker, S; Topçu, G. (2008), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Çakır, Vedat (2005), “Konya’nın Geleneksel Eğlence Kültürü”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 17, s. 355-382, Konya.
- Harding, Sandra (1987), “Feminist Yöntem diye bir şey var mı?”, çev: Zelal Ayman, *Kadın*

Araştırmalarında Yöntem, haz: Serpil Çakır, Necla Akgökçe, İstanbul: Sel yayıncılık, s. 34-47.

Topçu, G. (2004), “Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, ed: Küçükkurt, F., Gürata, A., Ankara: Vadi Yayınları, s. 157-212.

Resimler

www.wikipedia.org

Özet

TÜRK SİNEMASINDA 1980’Lİ YILLAR VE “DULLUK” TEMASI ETRAFINDA ÜRETİLEN GELENEKSEL CİNSİYET ROLLERİ

Antropologların “eşiksellik” evresi olarak tarif ettikleri bir süreç, bir konumdan başka bir konuma, bir statüden başkasına geçişi anlatır. Çocukluktan yetişkinliğe, bekârlıktan evliliğe, yaşama ve ölüme geçişlere eşlik eden ritüellerle birlikte bu süreçler pek çok kültürde görünür hale gelir. Yeni statüye sorunsuz bir şekilde geçişin sağlanması, bu ara evrenin aynı zamanda tehditkâr ontolojisi nedeniyle de kültürlerce desteklenir. Çünkü hiçbir kategoriye girmeyen bu ara evreler, tarifi ve dolayısıyla denetimi zor bir alan yaratır. Bu bağlamda ele alınabilecek olan “dulluk”, özellikle ataerkil toplumlarda sorunlu bir kategori olarak karşımıza çıkar. Ne bekâr ne evli olan kadınlar, kadın cinselliğinin bir aile ya da koca tarafından denetlenmediği bir statüyü işgal ettikleri için tehdit unsuru olarak algılanmaktadırlar. Kadının cinselliğinin farkında olduğu halde denetimden yoksun olması ise düzen bozucu tehdidi artırmaktadır.

Anadolu’da da dul olmak, bir kadın için son derece sıkıntılı bir statü olagelmıştır. Eşiksellik evresinde dul bir kadından kendine denk statüde biriyle evlenmesi ve bu zamana kadar yas ve cinsel perhizin eşlik ettiği içine kapalı bir yaşantı beklenir. Bu çalışma, kültürden beslenen ve onu yeniden üreten araçlar olarak sinema filmlerinden yola çıkarak “dulluk” evresinin bu sıkıntılı halini ele almaktadır. 1980’lerde çekilen iki film (*Kurbağalar* ve *Dul Bir Kadın*), araştırma için seçilmiştir. 1980’li yılların tercih edilmesinin nedeni, bu yıllarda “Kadın Sineması” adı verilen ve kadının önceki yılların aksine “iyi, fedakâr/anne” ile “kötü, yuva yıkan kadın” ikiliğinin dışında karakterlere büründüğü filmlerin beyazperdede yer almaya başlamasıdır. Kadının ikincil konumunu ve eril ahlaki denetimini; bir eşiksellik evresi olarak dulluk statüsünün sorunlu halleri üzerinden bu filmlerde de görmek mümkündür. 1980’lerde “Kadın Sineması”na öncülük eden iki önemli erkek yönetmen olan Şerif Gören ve Atıf Yılmaz’ın da bu eril çerçeveyi pek zorlayamadıklarını görürüz.

Anahtar Kelimeler: Dulluk, Kadın, Türk Sineması

Abstract

**TURKISH CINEMA IN 1980S' AND GENDER ROLES AROUND
THE THEME OF WIDOWHOOD**

A process which is named as “initiation” by anthropologists describes a progression from a state or position to another. In a lot of culture, rituals accompanies to these processes like progression from childhood to adulthood, from bachelorhood to marriage, from life to death. Keeping this process in peace is important for cultures also because of the threatening nature of it. These steps are making difficulties for classification and so they are difficult to control. “Widowhood” is one of those statuses which is really problematic especially in patriarchal societies. Neither single nor married women mean “uncontrolled woman sexuality”. For patriarchal societies, this is a big problem when a family or a husband is not controlling it, especially if this woman is aware about her sexuality.

In Anatolia, being “widow” means a really problematic status for a woman. In widowhood process, it is expected to be in mourning from woman till she marries with a man in a parallel status. This article examines two films (*Kurbağalar* and *Dul Bir Kadın*), as tools which nourish each other with culture. These films are made in 1980s' that is called “woman cinema” in Turkish film history. In these years women get character instead of being “good” or “bad” woman. Although this new wave, secondary status of woman and patriarchal control of them can be observed in these films. Directors (Şerif Gören and Atıf Yılmaz) who leads this wave don't seem to go beyond this masculine border.

Keywords: Widowhood, Woman, Turkish Cinema