

SİNEMADA ERİL SÖYLEM VE ATIF YILMAZ FİLMLERİNDE KADIN SORUNU

İrfan HİDİROĞLU*
Semra KOTAN**

ÖZET

Sinemanın ilk yıllarından günümüze değin kadının filmlerdeki temsilinin geleneksel eril söylem içerisinde nasıl kurulduğu hep tartışılmıştır. Bu çalışmada öncelikli olarak sinemada kadının nasıl temsil edildiğine yönelik bir çerçeve sunulmaktadır. Daha sonra "kadın filmleri yönetmeni" olarak anılan Atıf Yılmaz'ın kadın sorununu filmlerinde nasıl ele aldığı irdelenmektedir. Niteliksel içerik analizi yöntemiyle filmlerde temsile taşınan kadınlardan hareketle kimlik arayışında olan kadının, toplumsal alandaki mücadelesi ve sorunları çözümlenmektedir. Çalışmada filmlerin tematik yapısı çerçevesinde film içeriklerine odaklanmakla birlikte geçmişten günümüze toplumun kadına atfettiği değer ve yargıların analizi yapılmaktadır. Kadına biçilen rollerin ve bu rolleri boyun eğerek içselleştiren kadının kalıplarını kırarak ne ölçüde erkek egemen söylemin dışına çıktığı ve bu süreçte karşılaştığı sorunların ortaya nasıl konulduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın sonunda ise Atıf Yılmaz'ın kadına ve onun sorunlarına farklı bir perspektif getirme çabasında olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kadın Temsili, Atıf Yılmaz Sineması, Eril Söylem, Cinsel Kimlik, Erkek Egemen Toplum.

MASCULINE DISCOURSE IN CINEMA AND WOMEN'S ISSUES IN ATIF YILMAZ MOVIES

ABSTRACT

How in the creation of traditional masculine discourse of women's representation in movies, from the early years of cinema until today, has always been discussed. This study presents primarily as a framework for how women are represented in cinema . Then "women's film director, referred to as" Atıf Yılmaz that discusses how to handle women's issues in the movies. Moving from representation of women movies, struggle of women who are searching for identity in social areas and issues, are resolved. In this study, Within the framework of the thematic structure of the films, both the film focuses on content and from past to present assigned by community to women values and judgments was hold to analyze. It tired to show that the roles attributed to women who internalize these roles submissive, what extent move away from masculine thoughts by breaking the mold and how to demonstrate the problems encountered in the process. At the end of the study, it was observed in that, Atıf Yılmaz has been seen in the effort to bring a different perspective and strives to women and women's issues

Keywords:Female Representation, The Cinema Of Atıf Yılmaz, Male Statement, İdentity Gender, Male-Dominated Society

* Yrd. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, hidiroglu@atauni.edu.tr

** Arş. Gör. Muş Alparslan Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, E-posta: semrakotan25@gmail.com

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil düzende kadınlık ve erkekliğin rolleri, toplumun ve kültürün onlardan beklentileri konusunda önemli bir etkiye sahiptir. Bu etki doğrultusunda toplum kadınları; kadınsı, dişil varlıklar, erkekleri ise; erkeksi ve eril bireyler olarak karakterize etmektedir. Geleneksel eril söylemin, kadına dayatmak istediği şey, onun biyolojik özellikleri dolayısıyla taşıdığı annelik vasfı ile kadını eve ve ev içi rutinlere bağımlı kılmaktır. Bu noktada kadın cinselliği eril söylemin meşru kıldığı çerçevede, özel alan içerisinde yaşanmalıdır. Bu söylem hem Türk sinemasında hem de Hollywood sinemasında eril gücün değerli gördüğü kodların taşıyıcısı konumundaki kadını nesne konumunda vermektedir. Türk sinemasında, Yeşilçam melodramlarında kadın bu anlamda ataerkil düzen içerisinde baskın erkek egemenliği altında kalan, sabrı ile olgunlaşmış, çoğunlukla çaresiz ve ezilmiş bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Atıf Yılmaz filmlerinde kadına yüklenen geleneksel ataerkil bakışın aksine, bir kadın temsilinin olduğu iddia edilebilir; kadın, nesne durumundan özne statüsüne kavuşturulmak istenmiştir. En azından, kadının nesne konumunun filmler aracılığıyla tartışıldığı söylenebilir. Yılmaz, kadına yüklenen geleneksel tanımlamaları kırarak kadının yeniden anlamlandırılması konusunda bir farkındalık oluşturma çabasıdır. Ataerkil bakıştaki kadın imgesi altında yatan edilgenlik, ikincil konum, nesne statüsü ve ötekilik durumu yerine Yılmaz filmleri kadını eril söylemden farklılaştırarak birey statüsüne taşımaktadır.

Atıf Yılmaz filmlerinde kadının nasıl temsil edildiğini sorunsallaştıran ve nasıl betimlendiğini aktarmaya çalışan bu çalışmada, öncelikli olarak kadın sorununu ve kadın sorununun sinemada nasıl temsil edildiğini irdeleyen ilgili literatür (kitap, makale) araştırması yapılmıştır. Araştırmanın ilk kısmında ilgili literatürden hareketle genel olarak dünya, özelde Türk sinemasında geleneksel eril söylem içerisinde kadının temsili tartışılmıştır. Araştırmanın İkinci kısmında ise analize dahil edilecek örneklem seçimi yapılmıştır. Bu bağlamda Atıf Yılmaz filmlerinin hepsi araştırmaya tabi tutulmamıştır. Atıf Yılmaz'ın daha çok 1980'lerde çekmiş olduğu "Türk sinema tarihinde kadın filmleri" olarak adlandırılan filmleri çözümlenmeye dahil edilmiştir.¹ Bu örneklem üzerinden elde edilen veriler, okunan ilgili kaynaklardan hareketle kategorileştirme yapılarak çözümlenmiştir. Bu kategoriler; Cinsellik Boyutunda Kadının Kuruluşu, Erotikleştirilen Kadın Bedeni, Kadınlar Arası İlişkiler, Filmlerde Kadına Yönelik Şiddetin Sunumu, Kamusal Alanda Çalışan Kadın, Evde Anne Olan Kadın, Eril Söylemi Temsil Eden Erkeğe Dönüşmüş Kadın, olarak yedi başlıkta niteliksel içerik analizi yöntemiyle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. SİNEMADA GELENEKSEL ERİL SÖYLEM

Toplumsal hayatta birçok davranış erkek olmakla ya da kadın olmakla ilişkilendirilerek, iki cins özgü bir biçimde ayrı ayrı tanımlanmaktadır. Millett'e göre, cinsel politika her iki cinsinde gerek ruhsal, gerekse de toplumsal yerlerinin ve durumlarının, ataerkil tutuma ve anlayışa bağlı kalınarak toplumsallaştırması sonucunda gönüllü destek bulmaktadır. Erkeklerdeki saldırganlık, zekâ, güç, aktiflik, kadınlarda ise güçsüzlük, iffet, edilgenlik bek-

¹ Deli Kan (1981), Mine (1982), Dağınık Yatak (1984), Bir Yudum Sevgi (1984), Dul Bir Kadın (1985), Kadının Adı Yok (1987), Adı Vasfiye (1985), Aaahh Belinda (1986), Asiye Nasıl Kurtulur? (1986), Hayallerim, Aşkım Ve Sen (1987), Düş Gezginleri (1992) filmleri, "kadının temsili" açısından değerlendirilmeye tabi tutulmuştur.

lenen ve de kabul edilen niteliklerdir. İşte ataerkillik bu bağlamda kadın ve erkeğin bu doğal niteliklerinden yola çıkarak hiyerarşik bağımlılık ilişkileri kurmaktadır (Akt:Öztürk,2000:130).

Bu bakımdan bireyi kurulu sisteme kolayca entegre eden ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada, kadının temsili eril söylemle uyumlu bir biçimde kurulmaktadır. Başlangıcından günümüze kadar sinemada, kadın ve erkek rolleri hemen hemen aynı, belli, kesin ve kırılmaz kalıplar içinde kalmıştır. Erkekler hala başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınlar ise erkeklerle olan ilişkileriyle tanımlanmaktadır (Öztürk,2000:69-70). İster kamusal ister özel alan olsun kadınlar, filmlerdeki olay örgüsü ve diyaloglarda kişisel sorunlar etrafında resmedilmiş,mekânlar/eşyalar içerisine sıkıştırılmış ve sıklıkla ailesel sınırları ifade edecek şekilde kapatılmıştır. Çekimlerde kadınlar bağımsız bir birey olmaktan çok, çevresine ve ilişkilerine yazgılı bir biçimde resmedilir. Kadın bedeninin parçalanarak bir meta konumuna getirilmesi Hollywood sinemasında kadının erkek arzularının bir nesnesi olduğu imajını yeniden yeniye üretmektedir.

Erkek iktidarının edilgen doğrulayıcıları olan kadınlar filmlerde kariyer- aşk ya da kariyer- evlilik ikilemelerinde kendilerini bulan erkek yönetmenlerce evcilleştirilirler. Birçok popüler filmde kadınlar ikinci plandadır. Ana karakter olsalar bile edilgen, yardıma muhtaç kişiler olarak erkek bakış açısı üzerinden yaratılmış rollerde sunulmaktadırlar.² Klasik Hollywood filmi, kadınları “zapt etmek” için geleneksel biçimde ataerkil bir tarza sahiptir. Bu bağlamda tecimsel film eleştirisi, kameranın kadını kurban konumuna indirgeyen, bakışın nesnesi yapan, seyirlik hale getiren bir araç olduğunun ortaya çıktığını ima eder (Öztürk,2000:71).

Hollywood sinemasında film yönetmenleri kadın temsilleri yaparken 1970'li yıllarda kadına sadece dışarıdan bakmışlar ve eril gücün desteği olmaksızın onların kamusal alanda tutunamayacaklarını savunarak kadını ikincil konumda vermişlerdir.³ İdeal kadın, eş ve anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza kadar yuvasının ve evinin güvenilir dayanağıdır (Öztürk,2000:71). Ancak 80'lerle beraber kadının filmlerdeki temsil ediliş şekli kısmen değişmiştir. Çeşitli sorunlarla boğuşan kadınlara artık özgürlük kazanması için izin verilmiş ve yaşam mücadelesi içinde yer alan, nesne olmaktan çıkmış bireyler olarak bakılmaya başlanmıştır. 70'li yılların başlarında kadınların dışarıdaki dünyada erkeklerin yol göstericiliği olmadan tutunup hayatta kalamayacakları vurgulanırken, 80'li yıllarda az da olsa kadınların güçlenip, özgürleşmesine izin verilmiştir⁴ (Ryan&Kellner,2010:226-227). Bu noktada Hollywood kameralarının ardında da zihinsel olarak erkek gözü vardır ve kadınlar egemen ideolojinin dayattığı şekliyle ikincil konumdadır. Tarihsel olgulara ters düşmeyecek şekilde erkek başat güçken, kadın ona boyun eğen, ev içinde hapis, hükmedilen dişil bir temsiliyet rolündedir. Evde olan, çocukları için anne olan kadın her zaman ideal olan ve arzu edilen karakterdir.

² Abisel'in aktarımı ile Warsaw'un belirttiği gibi, Westernlerde bireysel eril kimliğin ve bunun ifadesi için gerekli olan şiddetin inşası hedeflendiğinden; kadının rolü bu bağlam içinde belirlenir. Batı, erkeğin erkek olarak var olduğu, uygarlaşmamış bir mekândır ve dolayısıyla, Westernlerde erkekler dirayetli ve bilge, kadınlar ise çocuktur (Abisel,1995:111).

³ Western filmlerde de ataerkilliğin korunması bağlamında kadının yalnızca ev ve çevresinde konumlanmalarının nedeni, ev kadını olma dışında kalan işleri yapan kadınlar sonuçta, ya ölmekte ya da var kalabilmeleri için bir erkeğin desteğine gerek duyduklarını anlamalarıdır (Abisel,1995:111).

⁴ An Unmarried Women (1978) filminde Erica kocası tarafından terk edilen bir ev kadını olarak ilk önce biraz bocalamış, daha sonra ise ayakları üstünde durabilmeyi becerebilmiştir (Ryan&Kellner,2010:227).

Eril egemenlik, klasik sinemayı ve anlatıları bütünüyle bu anlamda yapılandırarak, metinlerde genellikle ataerkil bilinçle planlanmış kadını, izleyicinin zevkine göre organize etmektedir. Bu durum Yeşilçam filmlerinde de oldukça fazla işlenmektedir. Kadın pasif rollerle özel alanda iken, erkek daha aktiftir ve varlığını kamusal alanda sürdürür.⁵ Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin ve korkunun ürünüdür. Kadın eril olmayan ötekidir (Öztürk,2000:71). Türk sinemasında kadının toplum içindeki durumu, toplumsal yaşama katılma çabaları, toplum içindeki yerini belirleme uğraşları, kendini gerçekleştirme güdüsü, hür bir biçimde sevme ve sevilme hakkı, kendi başına ayakları üzerinde durabilme kavgası gibi temaları işleyen filmlere 60 sonrası dönemde rastlamaktayız (Kalkan,1988:42). Bu bağlamda 1980’li yıllara kadar Türkiye sinemasında iki kadın tipi vardır. Bunlar ilk olarak, namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, fedakâr, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır (Esen,2000:29). Bu bakımdan ataerkil konumda kadın, soru sormayan, sessiz bir varlıktır. İdeolojiler üretilirken, teknoloji geliştiren kadın sessizliğini devam ettiren bir imge olmaya devam ederek bağımlı ve ikincil bir konumdaki varlığını sürdürmektedir. İkinci kadın tipi ise, cinselliği olan, seven, özgürleşme çabaları olan vamp kadındır.⁶Ancak burada da kadın her ne kadar özgür durmaya çalışsa da yine eril söylemin tahakkümü altında hırpalanan, ezilen ve yok sayılan kadın modeli olmaktan öteye geçememektedir.

Sinemada tüketimi sağlayan etkin olan hedef kitle genelde erkektir. Kadın ise sadece erotik bir nesne olarak edilgen bir şekilde sunulur. Bu yüzden de filmler kadın bedeni üzerine inşa edilerek erkek mutlu edilir. Kadın seyredilmenin hazzını yaşarken, erkek ise onu seyrederek bu hazzı alır (Berger,2005:47). Filmlerdeki bu seyredilmeyle beraber kadın seyredilmeyi, erkekse seyretmeyi öğrenir.Var olana bakma, seyretme arzusunu tatmin eden bu seyredişler, dikkati insan bedenine odaklayan sinemada, Mulvey’in tanımlamasıyla Skopofili (gözetlemecilik) olarak adlandırılır.Bu hazda, bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, tıpkı bakılmada var olan zevk gibi. Diğer bir haz ise Voyoristik (Dikizcilik)’tir. Dikizcilik, özel ve yasak alanı görmek ve emin olmak arzularının etrafında yer alır. Öteki diye nitelendirilecek insanların cinsel organ ve bedensel işlevleriyle ilgili konular üzerine düşündürür. Etkin güdü, öteki etkenlerle özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğramaktadır. Bunula birlikte, öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel varlık olarak kendisini devam ettirir. En uç noktada ise bu sapkınlık halinde görülebilir. Şöyle ki, tek cinsel tatmini, nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı röntgencileri üretir (Mulvey,2008:242).

Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif erkek ve pasif olan dişil arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun bir biçimde şekillenmiş dişil fiğüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, “bakılabilirlik” mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış, dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilenlerdir. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir (Mulvey,2008,243). Filmlerde birçok kadın karakter birçok sahnede

⁵Ataerkil ideolojiler kadınların var oluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak kadınları dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapsedmekte ve kamusalın karşısı olarak kurgulamaktadır (İrziç ve Parla, 2004: 7).

⁶Türk sinemasının başlangıcından bu yana sürüp gelen belli bir ahlak anlayışına göre, masum kızlar soyunmazlardı. Yatağa girmezlerdi, sevişmezlerdi. Öpüşmek, sevişmek, soyunmak yalnızca kötü kadınlar ve vampirler için geçerliydi. Gerçekten bu temellendirme içinde hep soyunanlar, sevişenler, erkek tüketimine eğilimli vamp çizgisindeki kadın oyuncular (Özgüç,1988:33).

teşhir edilmekte ve cinsel bir meta olarak izleyiciye sunulmaktadır. İlk bakışta sinema habersiz ve isteksiz bir kurbanın, gizlice gözlenmesinin kapalı dünyasından uzak görülebilir. Sinemada izleyicilerin konumu, onların bastırılmış arzularının ve teşhirciliklerinin oyuncuya yansıtılması halidir. Bu bağlamda erkek kadına sahip olur (Mulvey,2008:243-244).

2.ATIF YILMAZ FİMLERİNDE KADIN SORUNU

Atif Yılmaz, 1980'lerin toplumsal koşulları altında "kadın filmleri" çekerek aslında kadın sorununu bilinçli bir şekilde gündeme getirmek istemiştir. Ev içine hapsolmuş kadının özgürleşerek geleneksel düzene karşı durması ve bunu kadınların sorunu olarak sunması Yılmaz filmlerini ayrıcalıklı bir noktaya taşımaktadır. Yılmaz filmlerindeki "kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci tarafından şekillendiğini söyleyebiliriz. Yeşilçam sinemasında utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen yalnızca kötü kadınlara yakıştırılan cinsel arzular kadın filmleriyle farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelecektir" (Bayrakdar,2013: 151).

2.1.Cinsellik Boyutunda Kadının Kuruluşu

Kadının cinsellik boyutunda denetlenmesi ataerkil toplumların bir özelliğidir. Bu yüzden de kadının geleneksel cinsiyet rolleri cinsel bir obje olarak bedeni üzerindeki denetimi eril güce vermektedir. "Kısıtlanma, zorlanma, eğilme, kölelik, teşhir, kendine zarar verme, kendini güzel bir nesne olarak sunma mecburiyeti, zorlanan pasiflik ve küçümsenme gibi kadının ikinci sınıf konumunun belirgin pek çok özelliği kadın için cinsellik kapsamı içine sokulmuştur. Bunun temelinde kadının cinsel kullanım aracı olması yatmaktadır" (MacKinnon,2003:153). Bu anlamda kadının yaşamında belirleyici bir olgu olan cinsellik hangi kültürde olursa olsun kendisini zorlama, ayrımcılık, aldatma ve şiddet gibi alanlarda göstermektedir. Erkeğin gözüyle ötekileştirilen kadın, geleneksel sinemanın anlatı yapısında cinsel farklılık yoluyla görünür kılınan etkinlik-aktiflik-erillik ve edilgenlik-pasiflik-dişillik karşıtlıkları üzerine kurulmuştur (Mulvey,2008:243).

Yılmaz filmlerinde cinsellik boyutunda özgürleşme çabası içerisinde olan kadın, aslında yine bu kalıplarının içerisine hapsolarak eril gücün bakış açısıyla sunulmaktadır. Atif Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde Asiye cinsel sömürüyle köleleştirilmektedir. Filmde kadınların; ezilmiş kadın, namuslu olmayan kadın, fahişe kadın ya da kötü yola düşmüş kadın olarak cinsellikleriyle tanımlandığı ve yaşamlarının devamı için bir erkeğe bağımlı olunması gerektiğini vurgulayan epizodlar yer almaktadır. Namuslu olan ev kadınları ve anne olan kadınlar karşısında "öteki" olarak tanımlanan Asiye ve onun gibiler cinsellikleriyle eril söylemin haz nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Filmde kadınlar cinselliğin kölesi olarak temsil edilmektedir. Fahişe olan kadın burada kent yaşamının bir metaforu olarak anlamlandırılmaktadır. Çünkü kent yozlaşmanın/tehlikenin ve her türden sömürünün olduğu bir yerdir. *Deli Kan* filminde de yine Zekiye köyden kente gelince kötü yola düşmüş ve fahişe olmuştur. Benzer biçimde, *Dağınık Yatak* ve *Düş Gezginleri* filmlerinde fahişe olan kadınların öyküleri işlenirken eril iktidar kadın bedeni üzerinde bir tahakküme sahiptir ve fahişe olarak konumlandırılan kadınlar cinselliğe indirgenmiş birer obje niteliği taşımaktadır. *Dul Bir Kadın*'da Suna ve Ergun arasında geçen birçok sevişme sahnesinde Ergun'un tavrı sevgiden, aşktan arındırılmış tamamen cinselliğe indirgenen duygular eşliğinde verilmektedir. Ergun'un, "*Artık hanımefendi numaralarına paydos!*" demesi bir kadın olarak toplumsal öngörünün kılıfını giymiş dul bir anne olan Suna'yı cinsellik açısından farklı bir boyuta taşımaktadır.

Sinemada kadın izleyici ile kadın kahraman genellikle bakmayı ve kendisini hazla arzula-yan erkeğin bakışına karşılık vermeyi beceremez. Bu yüzden de arzulamayı becerebilen erkekler sinemanın klasik anlatı yapısında bakarak arzulama görevini yerine getirmektedir (Öztürk,2000:71).*Bir Yudum Sevgi* filminde Cemal'in çırılçıplak odanın orta yerinde karısı, baldızları ve annesinin gözleri önünde kurşun döktürdüğü sahnede kadınların çıplak erkek bedenine bakışları erkeğin kadına bakışından çok farklıdır. Erkek bakışlarıyla arzu ettiğini belli ederken kadınlar bu sahnede utanarak, kızarak Cemal'i seyretmektedir. Yılmaz filmlerinde cinselliği bir özgürleşme süreci içerisinde yaşamak isteyen kadınlar giyimleriyle, bakışlarıyla, tavırlarıyla seyredilmekten haz duyan imgeler olarak çizilmektedir. *Dul Bir Kadın*'da Ergun saçlarını sürekli toplayan Suna'nın saçlarını açtırarak fotoğraflarını çekerken Ergun vizörün arkasında onu seyretmekten zevk almakta ve onu arzulamakta, Suna'da seyredilmenin verdiği o hazla makineye bakmaktadır. Fotoğrafi çektikten sonra, "*Eğer obje parlaksa fotoğraf güzel çıkar*" sözüyle geleneksel söylemdeki kadının obje durumuna gönderme yapmaktadır. Buna karşılık feminist tavrıyla filmde dikkat çeken Gönül ise, "*Obje değil, obje deme!*" diyerek bu söylemin karşısında olduğunu göstermektedir. *Kadının Adı Yok* filminin son sahnesinde ev sahibi, Işık'a "*Eve giren çıkan belli değil, edebinle oturacaksan otur, yoksa da çık bu evden!*" diyerek kadının toplumsal rolü gereği "edepli" olması gerektiğini vurgulamaktadır. Ancak filmin sonunda tamamen soyunarak daktilosunun başına geçen Işık cinsellik konusundaki geleneksel söyleme bir tehdit unsuru gibi özgürleşmiş bir kadın imajı çizmektedir. *Aaahh Belinda* filminde ise, şampuan reklamı çekimleri sırasında yönetmen Serap'a, "*Saçını yıkarken biraz cinsellik kat bakışlarına. Reklamda yirmi saniyede milyonlarca kadın Naciye'nin zevkini ve mutluluğunu yaşamalı*" deyince Serap'ın yüzünde halinden memnun bir ifade belirir ve o şampuanla saçını yıkarken sanki her dokunuş bir erkeğin dokunuşuymuş gibi onda haz uyandırmaktadır. Bu haliyle de erkekler açısından Serap, bir nesne durumuna indirgenmektedir. Reklam filminde cinselliği ile ortaya çıkarılan Serap aslında kapitalist düzene de bir gönderme yapmaktadır. Reklamlarda kullanılan cinsellik bugün de satın almayı özendirici bir unsur olarak kullanılmaktadır. Hatta cinselliğin güçlü olarak kurulmuş olduğu reklamlarda artan satış, uzun ömürlü ve akılda kalıcı marka imajı söz konusudur. Film, reklamlara ilişkin bu imajı temsile taşımaktadır.

2.2 Erotikleştirilen Kadın Bedeni

Atıf Yılmaz filmlerinde kadınların seyirlik nesne olmaktan kurtarılıp aktif konuma geçirildiği görülmektedir. Ancak, gerek kadın kimliğinin kuruluşu bakımından, gerekse de kadının tüm özgürleşme çabalarına rağmen, Yılmaz filmlerinin kadının tam olarak özgürleşmesini temsil etmede yetersiz kalmaktadır. Eril güç tarafından yönlendirilmesi ve erkeğin her zaman zor duruma düşen kadın için kurtarıcı bir rolde olması nedeniyle ayakları yere sağlam basan, güçlü, aktif bir kadın imgesinden söz edilememektedir. Bunun nedeni, Yeşilçam'ın eril söylem araçlarının –ne kadar kurtarmak isterse istesin-Yılmaz'ın anlatısına sızmasıyla ve her ne kadar "feminist" söylem üzerinden hareket etse de Yılmaz'ın bir erkek yönetmen olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca, Yılmaz'ın dönemin toplumsal koşulları altında, kadın sorununun temsili ve çözümü noktasındaki gerçekçi bir bakış ile kültürel kötümser bir tavır koyduğu iddia edilebilir. Nitekim, *Aaahh Belinda*'daki kadın sorunu ve çözümünü temsil eden karakterin isminin Serap olarak belirlenmesi tesadüfi değildir.

Yılmaz, kadının temsili sorununu işlerken geleneksel eril söylemin araçlarını kullanmaktadır; kadın bedenini kamera açılarıyla parçalamakta ve cisimleştirmektedir. Yılmaz filmlerinde, kadınlar kalıplaşmış geleneksel kadın imgesine uygun biçimde ya cinselliği ile ve erotik haz nesnesi olan fahişe, ya çalışan veya evde olan anne ya da arzu edilen vamp

kadınlar olarak temsil edilmektedir. Filmlerdeki kadın karakterler olarak hem fahişelerin hem de gerek orta kesimin gerekse de burjuva sayılabilecek kadınların bedenleri kameranın bakış açısıyla parçalanmaktadır. Bu anlamda kadını yakın planda ve baş kısmından çeken yönetmen, kadının o anda almış olduğu zevki onun göğüs, bacak, kalça gibi uzuvlarını da işin içine ekleyerek gözler önüne sermektedir. Kadınlar bu şekilde pasif ve edilgen oldukları için belirleyici olan ve aktif olan erkek bakışı ile kadın bakılası bir seyirlik nesne olarak konumlandırılmaktadır.⁷

Yılmaz filmlerinde kadına yönelik üç erkek bakışı söz konusudur: birincisi, erkeğin kameranın çektiği olaya bakışı (teknik olarak nötr olan bu durum içsel olarak dikizci ve erildir, çünkü filmi çekenin erkek olduğu kabul edilir, filmi çeken kadın dahi olsa bakış açısı erkektir -seksist ideoloji-); İkincisi ise, kadını bakışın nesnesi haline getiren anlatıdaki erkeğin bakışı; sonuncusu ise, ilk iki bakışı taklit eden erkek izleyicinin bakışıdır. Bu temele göre, kadın geleneksel teşhirci rolünde gösterilir ve erkek de kadını dikizci açıdan izler. Kadın bu süreçte güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. Kadının cinsel nesne olarak gösterilmesi erotik seyirliğin nakaratı haline gelmiştir (Derman,1994:8-9).

Aaahh Belinda filminde gözünü Naciye olarak açan Serap, sevgilisi Suat'la birlikte olur. Yataktaki sevişme sahnesinde Serap Suat ve izleyici için haz nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. *Dul Bir Kadın*'da Suna, Ayla ve Ergun'un ise havuzda geçen sahnelerinde tamamen soyunup o şekilde yüzmeleri sonrası Suna ve Ayla'nın suyun altındaki çıplak bedenleri nesneleştirilerek erkeklerin ve vizörün arkasındaki izleyicilerin bakışına maruz kalmaktadır. Bir sonra ki sahnede de Suna ile Ergun'un çalılıkları arasında verilen sevişme görüntüsünde Suna'nın ağaçlar arasında tam da net olarak gözükmeyen bacağı, kolları ve inlemeleri seyirci adeta röntgenci bir bakışla seyretmektedir. Filmde Suna ve Ayla'nın aynı yatakta birbirlerine sarılarak sadece kalçaları bir çarşafı örtülü olduğu ve yüz üstü yattıkları bir sahne verilmektedir.⁸ Onları bu halde gören Ergun, fotoğraf makinesini eline alır ve onların fotoğraflarını çeker. Çünkü kadının bedeninin bu şekilde teşhir edilmiş olması Ergun için bir haz unsurudur. Bu anlamda haz nesnesi haline gelen kadın bedeni Ergun'un, kameranın, kamera aracılığıyla da seyircinin özellikle erkek seyircinin gözünde seyirlik malzeme olarak değerlendirilmektedir. Başka bir sahnede Ergun, Suna ve Ayla'nın model olma anlamında birçok fotoğrafını çekmektedir. Ergun elindeki kamerayla gerçekleştirdiği göğüs, sırt, bacak yakın çekimleriyle kadın bedenini parçalar ve onun bedenini erotikleştirir.

Kadın bedeninin erotikleştirildiği sevişme sahnelerinde kadın genellikle tamamen çıplak olarak verilirken, erkekler ya giyiniktir ya da yarı çıplaktır. Kamera kadının çıplak ve erotik nesne olan bedenine odaklar. Bu anlamda kadının çıplak olan kolu, bacağı, göğsü,

⁷"İşte bu denetçi, aktif erkek bakışının malzemesine dönüşerek ikincilleştirilen, değersizleştirilen bağımlı ve pasif kadın modeli, yanılsamalı anlamlar üretmenin yollarından birisine dönüşür geleneksel sinemada. Beyazperdede rastgele sergilenen kadının hem öykü içindeki karakterler, hem de izleyiciler için cinsel bir nesne olarak konumlandırılmasının ikili bir işlevi olduğunu öne süren Mulvey, egemen ideolojinin ve ona bağlı olarak işleyen psişik düzeneklerin kodlarına göre düzenlenen geleneksel filmlerde, cinsel nesneleştirilmenin öznesi olan erkeğin, bir yandan filmin fantezisini denetlerken öte yandan daha geniş bir çerçevede iktidarın temsilcisine dönüştüğünü belirtir" (Çakır,2005:217-218).

⁸Yatakta cinsel eyleme dönüşmeyen, iki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisi, iki yalnız kadının bu aşamada birbirlerine yaklaşmaları göndermeler yaparak, yani erotik göz kırpmalar biçiminde lezbiyenlik ilişkisi bağlamında verilmektedir (Özgüç,1988:112).

kalçası cinselleştirilmiş ve seyirlik nesne haline getirilmiştir. Kadın kahramana yakın girilen baş çekimde orgazm anının kamera açısına girmesiyle de yine erotizm vurgulanmaktadır. *Bir Yudum Sevgi* filminde, Aygül ile Cemal'in sevişme sahnesinde Cemal, Aygül'ün üzerindedir. Kamera Cemal'in sırtından Aygül'ün çıplak olan bedenine doğru kaymaktadır ve onun orgazm anına yoğunlaşmaktadır.⁹ Atif Yılmaz kadın bedenini seyirciye sunarken genellikle yuvarlak, dolgun, ve açık renkli kadınları seçmiştir. (Meral Oğuz, Lale Mansur, Hale Soygazi, Türkan Şoray, Müjde Ar) Çünkü kameranın çekim alanını dolduracak kadın oyuncunun bedeninin herhangi bir bölümünün teşhiri erkek üzerinde daha erotik bir etki yaratmaktadır. Bu bağlamda kadın, filmdeki erkek kahramanın ve izleyicinin bakışının nesnesi olan kadındır. Kadın yalıtılmıştır, gösterişlidir ve cinselleştirilmiştir.

Yılmaz, kadın bedenini erotikleştiren eril araçları kullanmasına karşın, kadının özgürleşmesi bağlamında, kadın çıplaklığını resmettiği de söylenebilir. *Kadının Adı Yok* filminin sonunda Işık, anılarını yazarken daktilosunun başında çırılçıplak oturması erotik bir imgelemden çok kadının özgürleşmesini temsil etmektedir. Yönetmen, sırttan çekilmiş çıplak kadın bedeniyle Türkiye'deki kadın sorununu açık uçlu bir sonla seyircinin düşüncesine ve yargısına sunmaktadır. Erotikleşen, aşağılanan, akıldan yoksun gösterilen kadın bedeni yerine özgürleşme çabasındaki kadın sorununu temsil eden bir kadın bedenine geçiş söz konusudur.

2.3. Kadınlar Arası İlişkiler

Feminist kuramcılara göre, özne kadının kurulması bağlamında kadınlar arası ilişkiler ve dostluklar oldukça önemlidir. Atif Yılmaz filmlerinin çoğunda kadın karakterler, genelde erkekler tarafından ya da toplumsal şartlar nedeniyle düştükleri zor durumlardan kadın kadına bir dayanışma sayesinde çıkarlar. Buna karşın, kimi filmlerinde Yılmaz, kadınları, kadınlar arası çekişme, rekabet ve kıskançlık zemininde de vermektedir.

Aaahh Belinda filminde Serap reklamda oynadığı "ev kadını Naciye" karakteriyle kendi gerçekliğini gördüğü sanrılar aracılığıyla karıştırmaktadır. Serap, rol olarak canlandırdığı Naciye olarak gözlerini açtığında eşi dahil hiç kimseye aslında Serap olduğunu inandırmaz. Kendini tanımayan çevresine kendini ispat çabasında olan Serap hem komşusu hem de bankadan arkadaşı olan Feride'ye başvurur, onunla sırlarını paylaşır. Yine paraya ihtiyacı olduğu zaman Naciye Feride'den borç para ister. Feride bir arkadaş olarak Naciye'nin yanındadır. Feride ile Naciye bir sahnede konuşurken Feride özel yaşamı ve iş yaşamıyla ilgili bir paylaşımında bulunur. "*İçimden gelmiyor şu eve girmek, şimdi ortalığı topla, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla. Sonra da Osman beyi rahatlat*" derken Feride, Naciye'yi dert ortağı olarak görür. İkili yakın dost olmasına karşın, Feride'nin Naciye'yi bir kadın olarak kıskandığı görülmektedir. Feride kocasından dayak yiyince -Naciye'yi kastederek- "*Karı deli numarasıyla gidiyor, artist oluyor. Biz saçımızı süpürge ettik yine yaranamadık*" ifadesiyle de bu kıskançlığı gösterir.

Dul Bir Kadın'da kızıyla yalnız yaşayan ve dul bir kadın olan Suna'nın en yakın arkadaşı, bir reklam firmasında çalışan ve bekâr olan Ayla'dır. Ayla da evli olan patronuyla boşanaçağı ümidiyle yıllardır metres hayatı yaşamaktadır. Yılmaz'ın bu filmi kadın arkadaşlar arasındaki karşılıklı güvene dayalı ve duygusal paylaşımların yoğun olarak yaşandığı bir filmidir. Filmin bir sahnesinde Suna telefonla Ayla'yı arar, Ayla da ona ağlayarak sevgili-

⁹ Filmde, sevişme sırasında Aygül'ün çıkardığı sesler Cemal tarafından daha öncesinden birçok deneyimi olan bir "fahişe"nin çıkardığı sesler olarak algılanmıştır.

siyle aralarındaki sorunları anlatır. Suna'da ona, "*Şimdi uyuyorsun, artık içmiyorsun*" şeklinde telkinlerde bulunur. Yine gerektiğinde eğlence amaçlı da bir araya gelen dost kadınlar birbirleriyle erkeklerle ilgili yaşamış oldukları deneyimleri paylaşırlar. Ayla ve Suna'nın üniversite yıllarından arkadaşları olan Gönülle gittikleri bir çay bahçesinde geçen sahnedeki Gönül'ün: "*En başta erkekler hiç değişmiyor, en akıllı görüneni bile öylesine bencil ki. Hepsi de güçsüzlüklerinin farkında olmayan birer feodal, hele yaşamdaki bencilliklerini yatakta da sürdürme istekleri yok mu çıldırıyor beni...*" şeklinde sarf ettiği cümleleri özel yaşamla ilgili deneyimlerini arkadaşlarıyla paylaşması niteliğindedir. Yine aynı sahnede Gönül, Suna'ya "*Sevgilin yok mu*" diyor, Suna'da buna olumsuz cevap verince bu defa devreye Ayla girerek "*Aman acıdan başka ne veriyorlar ki insana*" diyerek paylaşımda bulunuyor. Filmin ilerleyen sahnelerinde Suna ve Ayla'nın arasındaki dostane ilişkinin boyutu ressam ve fotoğraf sanatçısı olan Ergun'un hayatlarına girmesiyle değişir. Sevgilisinden ayrılan Ayla'ya kendini iyi hissettirmek için Suna'nın Ayla'yla beraber Bodrum'a gidişi ve Ergun'un da orda olması ilişkilerinin dönüşümü niteliğindedir. Şöyle ki Suna Ergun'a âşiktir ve defalarca onunla birlikte olmuştur. Ancak Ergun Ayla'yla da birlikte olur. Ayla'nın Ergun'la olan bu birlikteliğini hazmedemeyen Suna ise onu terk eder. Her ikisi de İstanbul'a geri dönen arkadaşların dostlukları tüm bu yaşanmışlıklara, kıskançlıklara rağmen bağlılık ilkesi ile eski sıcaklığında devam etmektedir.

Dağınık Yatak filminde, zengin erkeklerle metres hayatı yaşayan Meryem'in en samimi arkadaşı hapisneden yeni çıkan Sabahat'tir. Sabahat ile olan ilişkileri ise karşılıklı güven ve bağlılık duygusuna bağlıdır. Meryem'in filmlerdeki diğer kadın kahramanlarla aralarında kıskançlık ve rekabete dayalı bir ilişki olmasına rağmen filmde görülen tek gerçek kadın dostluğu Sabahat ile olmaktadır. Şöyle ki bir davette genç bir garsona (İsmail) âşık olan Meryem'e, "*Sen aşıksın kızım, al İsmail'i çek git buralardan*" diye yönlendirici, destekleyici tavrının sonrasında Meryem, İsmail'le birlikte güneye gider. Bu anlamda Meryem bütün duygularını, özel hayatını çekinmeden Sabahat'e açmıştır, onunla dertleşmiştir. Bunun sonucunda da Sabahat'in tavsiyelerine uymaktadır. Meryem'in ortadan kaybolmasıyla önceden birlikte olduğu Ferruh, onu arayıp bulmak ister. Ancak Sabahat Ferruh'a Meryem'in yerini söylemez. Bu da film de kadınlar arası dostluğun dayandığı yardımlaşma ve dayanışma davranışlarının bir örneğidir.

Kadının Adı Yok filminde de genelde kadınların, özelde ise Işık'ın erkek egemen dünyada yaşadıkları sorunlar ve bu sorunları aşmak için kadınlar arası dayanışmanın nasıl ve ne boyutta olduğu anlatılmaktadır. Daha filmin başındayken lise yıllarında gördüğümüz Işık moralinin bozuk olduğunu gördüğü bir arkadaşının şefkatle başını okşayarak, yumuşak bir ses tonuyla "*Anlat neyin var, ne oldu?*" demesinin sonrasında arkadaşının hamile olduğunu öğrenir. Işık da ona yol gösterici bir dost olarak "*Umur'a söyle, evlenirsiniz olur, biter*" tesellisinde bulunur. Ancak sevgilisi çocuğu inkâr edince arkadaşının yerine sanki onunla kendisini özleştirir gibi Işık sinirlenir. Yine filmin ilerleyen sahnelerinde büyük bir kız grubu içerisinde grup arkadaşlığının mevcut olduğu görülür. Erkek arkadaşıyla buluşmak için ailesine kızlarla buluşup oturacakları şeklinde yalan söylemesi ve buluştuktan sonra da kız arkadaşlarına nasıl seviştiklerini anlatması Işık'ın arkadaşlarıyla olan ilişkisinin, ailesiyle olandan daha samimi ve içten olduğunun göstergesidir. Bu sahnede duygusal anlamda bir paylaşımdan ve pratik anlamda bir yardımlaşmadan bahsetmek mümkündür. Üniversiteden bir kız arkadaşının yardımı sayesinde Işık'ın işe girmesi yine kadınlar arası dayanışmanın bir başka özelliğidir. Ancak burada küçük bir ayrıntıyı da atlamamak gerekir; aynı arkadaş Işık'ın yapmış olduğu bir projeyi kendisininmiş gibi patronuna sunarak dostluk ve yardımlaşmanın yanı sıra kadınlar arası kıskançlığında küçük bir örneğine işaret etmektedir. Yine Işık işyerinde birlikte çalıştıkları evli ve çocuklu Mehmet'e âşiktir

ve geçen süreçte bunun karşılıklı bir ilişkiye dönüşmesi sonucu Mehmet'in karısı Sevil durumu artık öğrenmiştir. Ancak çok ilginç bir biçimde Sevil bu ilişkiye hiç tepki göstermez. Bu ilişkiye rağmen Sevil ve Işık çok iyi arkadaş olurlar ve akşamları birlikte yemek yiyip vakit geçirirler. Işık evini, kocasını terk ettiğinde bile Sevil'e karşı hissettiği güven duygusuyla onun kapısını çalar, Sevil'e sarılıp ağlar. Başka bir sahnede Sevil kocası Mehmet'in anlayışsız tavırları ile ilgili Işık'la dertleşir. Sahnede Sevil, "*Hadi iç şunu, bu insanlar böyle. Hem yaşamazlar hem yaşatmazlar. Bütün güzel şeyleri yok etmeye çalışırlar. Kadınız biz, güçsüz olmalıyız, ezik olmalıyız, onlara uymalıyız. Uymazsak kırarlar, döverler. Üzülme her şey düzelecek!*" diyerek Işık'ı öper ve onu teselli eder. Yine başka bir sahnede Mehmet, Sevil ve Işık üçü birlikte otururken Işık, Sevil'e "*Seni çok üzdüm demi*" der. Sevil'de onun çok güzel olduğunu söyleyerek ve sarılarak karşılık verir. Bu filmde özellikle bu sahnede aynı erkeği seven iki kadının, birbirlerini kabullenerek kıskanmadan paylaşılan iki kadının arkadaşlığı anlatılır. Son olarak da filmin başından sonuna kadar Işık'ın başından geçenleri yazdığı ev, film boyunca hiçbir sahnede görmediğimiz arkadaşısı Sumru'nun yazlığıdır. Bu da kadınlar arası dayanışmanın görüldüğü başka bir durumdur.

Hayallerim, Aşkım ve Sen filminde ise Derya Altınay'ın yurttan alınan ve evinde büyüyen Pınar'ın, çocukluk aşkı Coşkun'un Derya Altınay'a olan sevgisi, tutkusu ve ilgisi yüzünden ablam dediği Altınay'ı tamamen kadınsı bir içgüdüyle kıskandığı görülmektedir. Bu da Atıf Yılmaz filmlerinin kadınlar arası ilişkinin bağlılık ve dostluk boyutunun dışında bir başka özelliğidir. *Düş Gezginleri* filminde de Anjelik ve Nurgül arasında filmin en başında iki kadının dostluğu olarak başlayan ilişki, sonraları ise boyut değiştirerek bir seks ve aşk ilişkisine dönüşür.

Sonuç itibarıyla, Atıf Yılmaz'ın filmlerinde kadınların birbirleriyle ilişkisi bağlamında çoğunlukta dostluk, arkadaşlık, dertdaşlık, özdeşleşme, yardımlaşma ve güven duygusuna bağlı olarak gelişen duygusal çözümler ve duygusal paylaşımlar, azınlık sayılabilecek birkaç örnekte ise kadınsı bir duygu olarak tanımlayabileceğimiz kıskançlık, çekememe, hazmedememe ve rekabet duyguları esastır.

2.4. Filmlerde Kadına Yönelik Şiddetin Sunumu

Atıf Yılmaz'ın filmlerindeki bir başka önemli unsur bedeniyle, cinselliğiyle özgürleşmeye çalışan kadına uygulanan şiddettir. Kadın kahramanlar bu noktada zor kullanma, cinsel taciz, tecavüz, kaçırılma, sözle hakaret etme, aşağılama gibi içinde şiddet unsuru barındıran çeşitli eylemlere maruz kalmaktadır.

Geleneksel Türk toplumunda özel alana hapsedilen kadın, modernleşme sürecinin başlamasıyla birlikte kamusal alanda da artık kendine yer edinmeye başlamıştır. Bu değişimin erkek için oluşturduğu riskler ve erkeğin o eril yapısına başkaldıran düzendeki kadın, fiziksel ve cinsel anlamda şiddete maruz kalmaya adeta mecburdur. Yılmaz'ın *Deli Kan* filminde sırf onunla evlenmesi için Sefer'in, ırzına zorla geçtiği Zekiye'ye yaklaşımı cinsel şiddetin bir örneğidir. Filmde onu zor kullanarak tecavüz etmesi ile Zekiye'nin temel rolü sanki eril şiddetin nesnesi olmakmış gibi vurgulanmaktadır. Yine filmin başka bir sahnesinde Sefer İstanbul' kaçarak kötü yola düşen Zekiye'yi bulup onunla birlikte olur ve bu birliktelik anında yine cinsel anlamda bir zorlama ve şiddetin olduğu görülmektedir.¹⁰ Bu

¹⁰“Direnen kadına atılan dayak, giysilerin bedeni teşhir edilecek biçimde açılışıyla uzatılır. Kadın bedeni ve uzuvlarının erkek bakışıyla çakışan açılardan yapılan yakın çekimlerle parçalanarak teşhiri bu sahnelerin pornografik niteliğini iyice açığa çıkarır ve filmin tecavüz olgusuna yer vererek dramatik çatışma yaratma niyetinin ötesine geçtiğini gösterir” (Abisel,2005: 328- 329).

sahne Sefer'in tavrı kadından intikam alma, ona gücünü gösterme, üstün gelme, cezalandırma şeklinde kendisini ifade edişleridir. Çünkü bu sahne, Mackinnon'un deyimiyle, "eril zevkin kurban etmeye, sömürmeye, incitmeye bağlı olduğunu, eril sistem içinde zevkin egemenlikle eşdeğer olduğunu göstermektedir" (Mackinnon,2003:164). Zekiye bu sahne canının acıdığını söylemesine rağmen Sefer şiddetini artırarak gücünü bir o kadar daha fazla göstermektedir. Bu anlamda erkekler tarafından kadınlara uygulanan sözlü ve fiziksel anlamdaki şiddet içerikli tavır ve davranışlar, erkeğin genelde ataerkil toplum düzenini sürdürme ve kadınlar üzerinde denetim kurmasıyla ilişkilendirilmektedir. Ancak filmin sonunda Sefer'in kurtarılmayı bekleyen Zekiye'ye sahip çıkıp, onu düştüğü bataklıktan kurtarması ise önceki eylemleriyle çelişki oluşturmaktadır.

Asiye Nasıl Kurtulur? filminde de Asiye'nin kötü yola düşmesinin aslında en başat nedeni, erkekler tarafından sürekli olarak taciz ediliyor olmasıdır. Sokakta yürürken arkasından gelen adamın ona cinsel obje gözüyle bakıp rahatsız edercesine onu takip etmesi, sonraki sahne lokantanın sahibi tarafından zorla tecavüze uğraması filmde Asiye'ye uygulanan şiddetin birkaç örneğidir. Filmde Asiye'yi fahişe olarak gören erkekler için onun bedeni erkeklerin eril hâkimiyetlerini kurabildikleri bir nesnedir. Para kazanıp normal bir yaşantı için filmin başında fabrikada çalışmak isteyen Asiye'yi ustabaşı da gerek sözleriyle gerekse de davranışlarıyla taciz etmektedir.

Dul Bir Kadın filminde ise Ergun, Suna'ya hemen her fırsatta sözlü tacizde bulunur ve aşağılayıcı, küçümseyici birçok cümle sarf etmektedir. Bir sahne Ergun Suna'dan soyunmasını ister, Suna'nın da "*Ne olur, bu gece kendimi çok çirkin hissediyorum*" demesi üzerine Ergun, "*Evet yatmayacağım seninle*" der ve aşağılayıcı bir tavırla onu ağlatır. Başka bir sahne Ergun'un Suna'ya, "*Sıkıldım seni görmekten, hep birlikte, hep birbirimizi görerek sürüp gidecek bu yaşam çıldırıyor beni*" diye küçümseyici tavrı ile erkek sanki toplumsal iktidar ilişkisi bağlamında kadından daha etkin bir rolde gibi sunulmuştur. Bu sözlerle karşı Suna'nın sessizce Ergun'un yanından ayrılması bu durumu daha görünür kılmaktadır. Başka bir sahne Ergun onu terk etmek isteyen Suna'yı döverek fiziksel şiddet uygulamaktadır. Suna'nın, "*Yeter artık, sadaka istemiyorum, orospu değilim ben, kuduz köpek gibi ısıyorsun her yerimi, beynimi, yüreğimi, her yerim çürük içinde*" şeklindeki başkaldırısı filmde kadına şiddetin yönleri hakkında seyircinin düşünmesini sağlayacak içerikte sözlerdir.

Mine filminde, Mine kasabada yolda yürürken ofisçi, motosikletiyle Mine'nin yolunu keser ve İlhan'ı işaret ederek, "*Boşuna bakınma, herkes ne mal olduğunu anladı*" der. Filmde tüm erkeklerin hayalini kurduğu arzu nesnesi diye tanımlanabilecek Mine'yi hiç kimse elde edemediği için filmin erkek kahramanları onu her fırsatta sözleriyle ya da gözleriyle taciz etmektedirler. Aynı zamanda filmdeki diğer kadınların da eril bir ağızla, Mine'ye laf attığı görülmektedir. Yine aynı filmde Mine'nin arkadaşı öğretmen Hanım çarşıda yürümektedir. Ve tüm erkeklerin gözü onun üzerindedir. Hatta içlerinden birisi arkasından tükürerek onu taciz etmektedir. Yine kasabanın gençlerinin Mine'nin evinin önünde içki içerek evi gözetlemeleri, daha sonra Mine'nin evinin kapısını kırıp, içeriye girmeleri, Mine'yi tecavüze yeltenmeleri filmde kadına yönelik şiddetin yansımalarıdır. Bu anlamda Mine kasabada çeşitli baskılara maruz kalan güzel ve onurlu bir kadındır. Mine cinselliği de içeren davranışlarıyla aslında tam bir özgürlüğe ulaşmayı başaramamış, başkaldıramamış kadın karakter olarak filmdeki kocası dâhil hemen her erkek tarafından uygulanan şiddetin her türüne maruz kalmıştır. Hatta, filmde aile içi tecavüz ve cinsel şiddet temsil edilmiştir.

Düş Gezginleri filminde bir fahişe olarak hayatını kazanmaya çalışan Anjelik'te genelevinde birlikte olduğu erkekler tarafından birçok kez cinsel tacize ve tecavüze uğramaktadır. Eşcinsel iki kadının birbirleriyle olan ilişkilerini anlatan filmde eril iktidarın eşcinsel taşıyıcısı konumunda gösterilen Nilgün karakteri Anjelik'e eril bir güç gibi şiddet uygulamaktadır. Anjelik'in nü resmini çizen komşusuyla birlikte onu gören Nilgün, evde Anjelik'i döver, sözleriyle onu aşağılar. "*Her şeyine katlandım be, bayağılığına, zevksizliğine, şu iğrenç dantellerine. Kabahat bende, orospudan hanımefendi yapmaya kalkan benim, konuş...*" diyerek onu aldattığını düşünüp ona şiddetin nesnesi gibi davranmaktadır.

Yılmaz'ın kurmaya çalıştığı kadın tipi her ne kadar özgür, ayakları yere basan kadınlar olsa da kişiliklerini gerçekleştirebilmek adına aslında büyük bedeller ödemek zorunda bırakılmaktadırlar. Kadın karakterler her ne kadar düzene başkaldırsa da filmlerde aslında kadınların; evinin dışında, kamusal alanda yani dış dünyada düşebilecekleri tehlikeler açısından savunmasız, güçsüz karakterler oldukları görülmektedir ve filmlerde adeta fetiş bir obje olarak sunulan kadın üzerinden erkeğin komplekslerini (hadım edilme) yok etmek için şiddet temelli bir eril güç unsuru oluşturulmaktadır.

2.5. Kamusal Alanda Çalışan Kadın

Feminist teori eril gücün kadın üzerindeki iktidarını ele alırken kadını özel alan (ev içi) ve kamusal alandaki ayrıma göre değerlendirmektedir. Kadının kadın cinsi olarak toplumsal iktidardan ayrı görülmesinin en önemli nedeni, geleneksel bakış açısının kadına yüklemiş olduğu anlamdır. Ev içerisine hapsolmuş kadın bu anlamda evde yemek, çamaşır, bulaşık ve çocuk bakımıyla olan işlerle sınırlandırılmıştır. Feminist düşünce, kadınların kamusal alan ve özel alan arasına keskin bir ayrım çizgisi çeken bir dizi güçlü özdeşim sonucunda politika dışında tutulduklarını ileri sürer. Bu ayrım, kamu sorunlarının içeriğini ve kapsamını önemli ölçüde daraltır ve sıradan yaşamın küçük kaygıları olduğu düşünülen her şeyi özel alana havale eder. Anne Phillips'e göre her şeyden önce kadınların kamu yaşamına katılmalarını en başta engelleyen etmen, özel yaşamlarının yaşama biçimidir. Kadınlar ve erkekler arasındaki iş bölümü çoğu kadın için çifte bir çalışma yükü anlamına gelir (kaldı ki çocuk yetiştirmenin kendisi bile Fraser'in ifade ettiği gibi çifte görünümlü bir etkinliktir). Ancak, özel yaşamlarımızın düzenlenme biçimi erkeklerin katılımını özendirirken, kadınların katılımını azaltır. Çocukları kimin okuldan aldığı ve yemeği kimin hazırladığı önemli derecede politik bir sorundur. Bir zamanlar kişisel varoluşun mahremiyetinde gizlenen şeyler birer kamu sorunudur ve olmalıdır (Aktaran: Öztürk,2000:64).

Yine kadınlar çoğunlukla Judith Williamson'ın sözleriyle, tarihin dışındaymış, mutlak ve değişmezmiş gibi görünen yaşam alanlarını kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik temsil ederler, hatta öyle ki yaşamın bu yüzleri gerçekten de kadınların olması gerektiği alanları haline gelmiştir. Eğer kadın aşk, ev ve cinsellik anlamına geliyorsa, anlamına gelmediği şeyler genelde para, iş, sınıf ve siyasettir. Bu durum yaşamda aile ile ilgili kişisel ya da cinsel boyutların siyasi olmadığı anlamına gelmez. Çünkü bir alandaki etkinlik diğer başka bir alandaki etkinliğe bağlıdır (Aktaran: Öztürk,2000: 63).

1960'lı yıllarla birlikte feministler kadınlarla erkekler arasındaki bu eşitsiz rol dağılımına karşı çıkmaktadır. Feminizm akımından etkilenen ve kadını farklı bir boyutta filmlerine taşıyan Atıf Yılmaz da, çoğu filmde kadını içerisinde hapsolmuş bu geleneksel kalıpları dışında, kamusal alanda, çalışan kadın olarak karşımıza çıkarmaktadır. *Deli Kan* filminde kadının çalışma alanı köy-kent karşıtlığı çerçevesinde fahişelik ekseninde sunulmaktadır. Köyde Sefer'le arasında geçen şeyler yüzünden İstanbul'a kaçan Zekiye, kötü yola düşer ve pavyonlarda çalışmaya başlar. Bu şekilde kamusal alanda kendine bir yer edinen Zeki-

ye, bir sahnede Sefer'e, "*Senin gücün bileğinde, benim gücüm ise çenemde, gülmemde, ciltvemde*" diyerek fahişeliğinde tıpkı diğer meslekler gibi bir meslek olduğunu dolaylı şekilde anlatmaya çalışmıştır.¹¹

Seks işçiliği diye de niteleyebileceğimiz fahişelik, aslında erkeğin kendi hazlarını doyurmak için kadını sömürmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.¹² Kadın bedenini satarken karşılığında da maddi kazancı olacaktır. *Düş Gezginleri*'nde Anjelik bir fahişedir ve bir genelevinde çalışmaktadır. İkinci karakter Nilgün ise, modern ve batılı bir doktor rolüyle karşımıza çıkmaktadır. *Asiye Nasıl Kurtulur*'da filmin tamamı bir genelevde geçer. Olaylar ise genelevinde çalışan kadınlar ve özelde de Asiye karakteri etrafında dönmektedir. Filmde Asiye'nin annesi bir süre fahişelik yaparak kızını okula gönderebilmiştir ve yaşamlarını idame ettirebilmek için bu işten para kazanmıştır. Asiye de hayatta kalabilmek için özel alandan kamusal alana çıkıp iş bulabilmek adına birçok kapıyı çalmıştır. Çalışmak için girdiği bir fabrikada cinsel tacize uğrayınca artık kendisi de annesi gibi fahişeliği seçmiştir. Fahişelik yapan Asiye, filmin ilerleyen sahnelerinde annesi tarafından biçilen fiyatlarla, annesinin istediği kişilerle birlikte olmaktadır. Yılmaz'ın filmlerindeki fahişeler; çaresizlikten, sahipsizlikten ve maddi sıkıntılardan ötürü kötü yola düşmektedirler. Bu anlamda ekonomik ve sosyal sebepler kadınları fahişe olmaya zorlamaktadır. Filmde düzen, sınıfsal eşitsizliğin olduğu, sömürüye dayalı kapitalist bir düzendir. Para odaklı bu sistemde kadın, bedeniyle sömürülerek ayakta kalabilmektedir. Bu düzende Asiye yalnızca fahişelik yaparken ezilen bir karakterdir. Ancak filmin sonunda Asiye artık zengin ve saygın patroniçedir ve sermaye sahibi bir kadındır. Kamusal alan içerisinde çalışma hayatında varlık gösteren Asiye belki de bu sayede yalnız başına gelebileceği en iyi noktaya gelebilmiştir.

Aaahh Belinda filminde Serap karakteri hem tiyatro oyuncusu hem de reklam oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek egemen toplumda sabah kahvaltısını bacak bacak üstüne atarak tost yiyip meyve suyu içip, televizyon seyrederek, telefonla konuşarak, gazetesini okuyarak yapan modern, ayakları üstünde duran, ev dışında sosyal çevresi, arkadaşları, sevgilisi olan ve adının da hakkını verircesine arzu edilen, hayali kurulan bir kadın imajı olarak oluşturulmaktadır. Serap filmde çalışıyor olmanın da verdiği o özgüvenle özgür ve feminist bir kadın olarak izleyiciye sunulmaktadır. Evinin duvarındaki afişler, Serap'ın tiyatro oyunundaki rolü konunun bu yönlerini ortaya koymaktadır. Serap, oynadığı şampuan reklamındaki Naciye'yi eleştirerek ev içinde hapsolmuş kadına biçilmiş geleneksel rolü, her fırsatta Suat'la konuşmaları esnasında dile getirmektedir.¹³ Ancak ne

¹¹Seks işçiliği ve ticari seks kavramları emek temelli olup yalnızca cinsel birleşmeyi değil cinsel birçok aktivitenin para veya mal karşılığı bir hizmet olarak sunulmasını kapsar. Seks işçiliğinde ticarileştirilen cinsel birleşmenin kendisi ya da erotik sohbet, masaj gibi cinsel birleşmenin olmadığı dolaylı eylemler olabilir. Söz konusu hizmet belirli bir ücret karşılığında veyahut hediyeler, kira, yemek karşılığında verilebilir (Gündüz,2015:126).

¹²Dünyanın en eski mesleği olan "fahişelik" in değişmez yazgısı, silinmeyen damgası: Aşağılanmak, horlanmak ve toplumun dışına itilmektir. Toplumda fahişelerin sınıfsal yerleri olmadığı gibi, her zaman da suçludurlar. Fuhuş olgusunda kadın, "iffetsizlikle" suçlanır, teşhir edilir, hırpalanır; ama onunla aynıylemi paylaşan erkek, elini yüzünü yıkadıktan sonra temize çıkar. Daima erkekleri koruyan, kadınları yerin dibine batıran "iki yüzlü ahlak anlayışının acı bir sonucudur fahişelik" (Özgüç,1988:45).

¹³Filmin bir sahnesinde Serap, Suat'a oynadığı reklam filminin senaryosundan, "*Belinda ailemizin büyüklü şampuanı. Gündüzleri bir bankada çalışıyorum. Akşamları da evimin kadını oluyorum, düşünsene iyiy*" şeklinde bahsetmektedir.

var ki Serap bir gün Naciye olarak gözlerini açmıştır. Naciye karakteri aslında tam da geleneksel Türk erkeklerinin idealinde olan, herkesin hayalini kurduğu bir kadın imgesidir. Naciye gündüz bankada sıradan bir işi olan, çalışarak evinin geçimine destek sağlayan, akşamları ise evinin kadını, çocuklarının anası kocasının karısı olan bir karakterdir.

Bir Yudum Sevgi filminde ise Aygül, bir fabrikada çalışmaktadır. Bu filmde Aygül'ün çalışma hayatında yer alması, erkek kahramanla (Cemal) ilişkileri doğrultusunda temsil edilmektedir. Dört çocuğu ve sevmediği kocasıyla mutsuz olan Aygül'e Cemal'in fabrikada iş bulması sonrası aralarında alevlenen aşkla Cemal adeta Aygül'ü o mutsuz evlilikten, ev içerisinden çekip çıkarmıştır. Filmde cinsel olarak özgürleşmek isteyen, kadın olarak cinsel hazlarının tatmin edilmesini bekleyen Aygül için iş hayatına girmiş olmak tüm bu durumların önündeki engeli kaldırır nitelikte verilmektedir. Çünkü ekonomik özgürlüğünü eline alan Aygül filmin ilerleyen sahnelerinde kocasını ve evini terk etmektedir.

Dul Bir Kadın filminde verilen üç ana kadın karakter de (Suna, Ayla, Gönül) üniversite eğitimi almış, maddi imkânları yerinde kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu üç bekâr kadında evlilik dışı ilişkiler yaşamaktadır. Ayla bir reklam şirketinde çalışmaktadır ve çalıştığı şirketin patronu ile sekiz yıldır süren bir metres hayatı yaşamaktadır. Yine Gönül üniversiteyi bitirdikten sonra yıllarca yurt dışında yaşamış modern, özgür ve düşüncelerini dile getirmekte de oldukça cesur bir kahraman olarak çizilmektedir ve ekonomik özgürlüğü elinde olan, hediyelik eşya satan bir dükkânın sahibidir. Kadına yönelik geleneksel erkek bakış açısının aksine filmde bu üç kahraman birer kadın olarak eğlence mekânlarından, sosyete davetlerinden, doğum günü kutlamalarına kadar dış dünyayla ilgili birçok aktivitede yer alabilmektedirler. Filmde kamusal alanda kendilerine yer edinmiş olmanın, para kazanmanın, özgür olmanın vermiş olduğu o özgüvenle kadın temsili kurulmaktadır.

Yine *Kadının Adı Yok* filminde Işık çalışan ve özgür bir kadın kahramandır. Bir reklam şirketinde çalışan güzel, akıllı ve modern bir kadın olan Işık'ın çalışma hayatındaki varlığı da tıpkı *Bir Yudum İnsan* filminde olduğu gibi erkek kahramanla aşk ilişkisi ile ilintili bir biçimde verilmektedir. Öyle ki Işık çalıştığı reklam şirketinde evli olan Mehmet'e âşık olur ve aralarındaki ilişki sonrası o işten ayrılmak zorunda bırakılır.¹⁴ Işık'ın bir yazlıkta yalnız başına anılarını yazmaya başlaması da dış dünyada umduğunu bulamayan kadının evin içine çekilmesinin göstergesidir.

Sonuç olarak Atıf Yılmaz'ın kadın konulu filmlerinin birçoğunda ekonomik özgürlüğe sahip olan kadınlar, erkek egemen toplumun sosyo-kültürel her alanında kendi mutlulukları ve tatminleri için ve geleneksel eril söylemin karşısında mücadele vermektedirler.

2.6. Evde Anne Olan Kadın

Ataerkil yaklaşımın üretmiş olduğu kurumların başında aile gelmektedir. Bu çerçevede ekonomik ve sosyal sorunlar içerisinde kadın ve erkek, cinsiyet rolleri açısından tanımlanarak, kültürel yargı kalıplarının temelini oluşturarak aile bütünlüğü vurgulanmaktadır. Kadınlar ev içi diye tanımlayabileceğimiz özel alana hapsedilip, kadercı bir kabullenmeyle elindeki imkânlarla yetinen, kanaatkâr, fedakâr, yeri geldiğinde de ekonomik sıkıntılar karşısında evine ve kocasına destek olan karakterler olarak biçimlendirilmektedir.

¹⁴*Kadının Adı Yok* filminde Işık ile Mehmet arasındaki ilişkinin iş yerlerinde öğrenilmesi ile Işık işten ayrılmak zorunda bırakılırken, Mehmet işine devam etmiştir. Bu da bize geleneksel toplum bakışının erkek ve kadına yönelik ayrımın boyutunu ortaya koyan bir örnektir.

Geleneksel ve tarihsel olarak kadınların alanı aile, ev ve kişisel ilişkileri kapsayan özel alan iken, erkekler resmi iş ve üretimin olduğu kamusal alandır. Oysa kadınlar her zaman çalıştılar ve erkeklerin de hep özel bir alanı vardı. Bu yüzden özel ve kamusal, çok derin bağları gizleyen ideolojik ayrımlardır. Sanayi toplumu, bir yanda iş, ticaret, politika ve kültürden oluşan kamusal dünya ile öbür yanda aile, cinsellik ve ev işinden oluşan özel dünya arasında bölünmüş durumdaki kadınları, toplumsal düzlemde şizofren hale getirmektedir. Erkekler özel dünyada kadınların hizmeti sayesinde yaşarken, kamusal dünyaya da egemendirler. Bu çerçevede de kadınlar, kamusal dünyaya yalnızca kendi özel dünyalarındaki sorumluluklarını reddederek yani “fahri” erkekler olarak girmektedirler (Öz-türk,2000:65).

Bu anlamda aile kadınların iş yaptıkları yerdir. Kadın kamusal alanda çalışan erkeğe bakma görevi, çocuk doğurma ve doğurduğu çocuklara bakma görevi üzerine konumlandırılmaktadır. Ev kadını her ne kadar çalışmayan kadın olarak görülse de onun mesaisi sabah uyanır uyanmaz başlamaktadır. Ancak Yılmaz'ın çoğu filminde kadın eril söylemin bir dayatması niteliği taşıyan özel alana hapsedilmiştir.

Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde fahişelik yaparak geçimini sağlayan Asiye'ye Fuhuşla Mücadele Dernek Başkanı film boyunca ona evlenip, namuslu bir yaşam sürdürmesi için sürekli telkinlerde bulunmaktadır. Bu anlamda dernek başkanı kadın ve erkek arasındaki cinsiyet ayrımcılığı açısından egemen söylemin sözcüsüdür. Filmlerdeki diyaloglarda ataerkil düzende kadınların kendilerini güvende hissetmelerinin, ekonomik yetkinliğe ulaşmalarının tek yolu koca bulup, bir yuva kurmak olduğu vurgulanmaktadır.¹⁵ Filmde dernek başkanı Asiye'ye okuluna devam etmesi, nişanlanıp daha sonra da onu seven bir adamla evlenmesi ve onun koruması altına girmesi, isterse fabrikada iş bulup çalışması şeklinde öneriler getirmektedir. Aksi takdirde kötü yola düşmekten kurtulamayacağı ihtarında bulunurken aile kavramını da yüceltmektedir. Kadına dayatılmaya çalışan kadın cinsinin rolü, ekonomide ikincil planda oluşu, erkeğin boyunduruğu altındaki konumu ve ev içerisindeki emeği kadın temsilinin çizildiği çerçevedir. Filmde Asiye'nin babasının ölmesi sonrasında annesi fahişelik yapmaya başlamıştır. Filmin bu kısmında kocasıyla evinde oturan kadın ne zaman ki kocası ölür, onu terk eder ya da kadınına karşı sevgisiz ve ilgisiz hale gelirse o zaman kendisini dış dünyaya bırakmaktadır. Çünkü babanın ya da kocanın yerine getirdikleri sorumluluk artık kadınların omuzlarındadır. Erkeğin korumasının kalktığı savunmasız kadın artık sokaklara çıkar ve cinsel taciz kaçınılmaz olmaktadır ve kadın farklı ilişkiler boyutunda farklı hayatlar yaşamaya başlamaktadır.

Dul Bir Kadın'da Suna kocası ölmüş ve bir kız çocuğu olan dul bir annedir. Kocasının hayatta olmayışı ile onun belki de birinci rolü olan annelik rolünden feragat etmesi sonrası başından geçenlerle film şekillenmektedir. Aşık olduğu adamla aralarındaki çarpık ilişki esnasında kızını, kız kardeşinin yanına gönderen Suna filmin sonunda o fırtınalı aşk hayatını arkasında bırakarak, anne olma bilinciyle kızını sevgiyle kucaklayan bir anne olarak seyirciye sunulmaktadır.

Aaahh Belinda'da Naciye karakteri karşımıza hem evinin kadını hem de çocuklarının anası rolüyle çıkmaktadır. Naciye orta halli bir yaşamı olan Hulusi adındaki kocası ve iki çocuğuyla bankada çalışan sıradan bir kadın figürüdür. Gündüz bankada çalışarak evin

¹⁵Melodramatik anlatılarda kadının mutlu olmasının başat şartı evliliklerdir. Evlenmeyen kadınlar korunmaya muhtaç zavallılardır. Evlenememek, bir kadın için büyük bir mutsuzluk kaynağıdır (Akbulut, 2008: 349). Nitekim, *The Exorcist* filminde ergenlik dönemindeki kız çocuğuna şeytani musallat oluşu annenin boşanmış, “ereksiz” bir kadın oluşuyla temellendirilmiştir.

geçimine katkı sağlayan Naciye akşam ise evinde çocuklarına yemek yapan, eviyle, eşiyile ilgilenen bir kadındır. Öyle ki hafta sonları bile komşularıyla, çoluk çocuk, ailece pikniklere giden erkek egemen bakışın görmek istediği kıvamda bir kadındır. Naciye filmde anne rolüyle çocuklarının ödevlerini yaptıran, onlarla oyun oynayan, geceleri onları öpüp uyutan, yatağından korkarak çıkıp gelen çocuğunu kucaklayan klasik, fedakâr bir anne figürü olarak çizilmektedir. Ancak filmdeki Naciye karakteri özelde Serap'ın genelde ise belki bütün kadınların kâbus diye niteleyebileceği bir hayatın parçası olarak sunulmaktadır.

Bir Yudum Sevgi filminin kadın kahramanı olan Aygül ise evli ve dört çocuklu bir annedir. Ayyaş kocasından mustarip olan Aygül bu yüzden mutsuz bir ev kadınıdır.¹⁶ Ev içine tıklılmışlık, gecekondyu yaşamının zorluğu nedeniyle Aygül içinde bulunduğu düzeni değiştirip, dilediği şekilde yaşamak istemektedir. Bir sahnede Aygül, ağlayan bebeğini kucağına alıp, "*Ağlama yoluna öldüğüm ağlama! Hepinizden usandım valla*" diyerek bebeğini yatıştırırken bile aslında çocukları için hayatın güçlüklerine katlanmayan, daha çok kendisini düşünen bir kadın olarak sergilenmektedir. Aslında filmin bu sahnesi yoksulluğun neden olduğu sorunlara ve bu sorunların boyutlarına dikkat çekmek açısından da oldukça önemlidir. İş hayatına girmesiyle beraber Aygül artık o üzerindeki kalıpları yavaş yavaş kırmaya başlamaktadır ve kendisi gibi evli ve çocuklu olan Cemal ile tutkulu bir aşk yaşamaktadır. Ancak Aygül her ne kadar var olduğu düzen içerisinde kadınsal özellikleriyle özgür olmak istese de film boyunca çocuklarına karşı annelik görevini sürdürmeye devam etmektedir. Filmin sonunda çocuklarını da alarak kocasını terk edip, sevdiği adam Cemal'le evlendiğinde de çocuklarının yanında olması bu durumun bir örneğidir. Aynı filmde Cemal'in karısı da her ne kadar kent yaşamına ayak uyduramamış, Cemal'in isteyerek evlenmediği bir kadın olsa da oda aldatılan ve anne olan bir kadındır. Yine Cemal'in annesi de bir aile içerisinde anne rolünde verilmektedir. Kardeşinin kızını oğluyula evlendiren ve istemediği bir evlilikten dolayı mutsuz olan çifti birbirine bağlamak için büyücülere giden bir kadın figürüdür. Bu noktada Cemal'in annesi köydeki geleneksel değerlerin temsilciliğini yapmaktadır ve annenin filmdeki temel işlevi de bu çerçevede ele alınmaktadır. Oğlu sırf karısını sevsin diye büyüler yaptıran kadın, kentteki yozlaşmış ve cinsellik içeren ilişkilere karşı gelenekselin bir uygulayıcısı niteliğindedir. Filmde sözde modern dünyanın yaptırımlarının karşısında yer alan anne, geleneksel değerlerin taşıyıcısı özelliği taşımaktadır.

2.7. Eril Söylemi Temsil Eden Erkeğe Dönüşmüş Kadın

Atıf Yılmaz'ın kadın konulu filmlerinin özellikle bir kaçında dikkat çeken özelliklerden birisi de ataerkil ideolojinin kadın üzerindeki baskısı, gerek filmin içeriğinde gerekse de diyaloglarla birlikte yine başka bir kadının erkeği temsil ettiği şekilde seyirciye sunulmaktadır. *Asiye Nasıl Kurtulur*'da anlatıcı ve yol gösterici rolünü üstlenen Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanım bir kadın olarak bu çerçevede eril söylemi temsil etmektedir. Seniye namuslu yaşamının ne olduğu konusunda hep bir fikri olan ve film boyunca Asiye'nin yaptıklarına müdahale eden, onu yönlendiren ve yargılayan bir tutum içerisindedir.

Aslında Seniye özgün ifadelerden ziyade kalıplaşmış ve klasik söylemler kurarak iktidarın söylemini adeta içselleştirmiş bir kadın portresi çizmektedir. Bir sahnede, "*Bence insan her koşulda direnebilir efendim, evet zor ama imkânsız değil. Asiye'nin en az ortaokulu*

¹⁶Ev kadınları, hiçbir yaratıcı, aşkın uğraş olmadan, yaşamlarını steril bir tekrara adanmışlardır. Yaşamları, kocalarının projeleri aracılığıyla dolaylı olarak yaşanır (Donovan, 2005:235).

bitirmiş olması lazım " sözleriyle Seniye egemen söylemin sözcüsü gibi davranmaktadır. Yine filmin başka bir sahnesinde, Asiye'nin sığındığı müdürenin evinde karşılaştığı yeğeni ile aynı evde yaşaması hususunda Seniye, "*Ne yani şimdi birlikte mi yaşayacaklar, bir metres hayatı gibi mi? Eğer aralarındaki sevgi evlenmelerini sağlayacaksa ne iyi, yoksa Asiye yanlış bir iş yapmış olacak*" derken yine eril söylemde, bir kadını toplumun genel bakış açısıyla yargılayıp, yol gösterir nitelikte ihtarlarda bulunmaktadır. Evinde kaldığı adamın evli olduğunu öğrenince adamı terk eden Asiye'ye, "*Cahil kız, onur meselesi yaptın. Oysa büyük bir şanstı bu onun için, bırakmamalıydı sevdiği adamı*" diyen Seniye statü-konun toplumda kadın-erkek ilişkileri konusunda ön görmüş olduğu kalıpları dillendirmektedir.

Filmde Seniye'nin yoksul-zengin, namuslu olan- namuslu olmayan şeklinde seçerek kullandığı sözcükler, onu sınıfsal ayrımcılığın bir sözcüsü gibi algılamamıza neden olmaktadır. Ona göre fakirlikten ötürü kötü yola düşmüş namussuz bir fahişe, namuslu bir hayatı yaşamak için kendisine zengin bir koca bulmalı ve bir aile kurmalıdır. Aileyi ve düzenli bir aile hayatını bu çerçevede kadınları kötü yoldan kurtaran önemli ve başat bir unsur olarak görmektedir. Kemikleşmiş bir söylemle Seniye aslında kadın bedeninin bir erkek tarafından korunması gerektiğini, çünkü kadının savunmasız ve güçsüz bir varlık olduğunu ve hiyerarşik yapıdaki kadına karşı erkeğin üstünlüğünü dile getirmektedir. Erkeğe dönüşen Seniye hiyerarşik yapıdaki üstün olma halini pekiştirircesine özelde Asiye'ye, genelde ise tüm kötü yola düşmüş kadınlara acımaktadır. Filmde fahişe olan kadınlardan bahsederken, "zavallı kadınlar" şeklinde bir tanımlamaya gitmesi kendisi gibi namuslu kadınlar ve zavallı dediği kötü kadınlar arasındaki ayrımı perçinlemektedir.

"Fahişelik, kadın çoğunluğunun yaşamlarını, cinselliklerini vererek sürdürdükleri ataerkil ekonomik koşulların büyütülmüş bir örneğidir. Fahişelerin aşağılanması, kendi kendilerini küçük görmeleri ve toplumun onlara karşı takındığı tavır, genel tutumu cinselliğe karşıt olan ve erkekleri cezalandırmayı düşünmediği konularda kadın cinselliğini cezalandıran bir kültürün yansımasından başka bir şey değildir" (Öngören,1998:202).

Seniye bu bağlamda erkeğe dönüşmüş, erkekliğin konumunu işgal etmiş, basmakalıp söylemlerin sözcüsü niteliğinde karşımızdadır. Asiye kötü yola düşmemek için her ne kadar direnmiş olsa da gelişen bir dizi olay sonrası bedenini satmak zorunda kalmıştır. Burada devreye giren Seniye, "*Bundan sonra artık ne yapabilir, oda anasının yolundan gidecek ister istemez. Tanımadığı ve hiç görmediği erkeklerle yatmak zorunda kalacak. Direnmesini beceremedi, ölsün daha iyi belki de bu hayattan...*" diyerek yine ataerkil yapılanmanın bir ön kabulünü dile getirmektedir. Filmin bu kısmında Asiye ilk kez Seniye'ye doğrudan seslenerek, "*Her taraftan tukadınız yolunu. Yoksullukla bağladınız kolumu, istemeden seçtirdiniz sonumu. Şimdi kolay sayın bayan öl demek*" diye egemen ideolojiye isyan etmekte ve içinde bulunduğu şartları suçlamaktadır. Filmin sonunda kötü yola düşmüş olan Asiye için Seniye'nin gösterdiği yol, artık onun çok paraya ve sermayeye sahip olması gerekliliğidir. Asiye'nin müşterisinden çaldığı parayla randevuevi patroniçesi olması sonrası, "*Bende kurtuldum işte. Ben de öğrendim artık, bu dünyada yaşamının sırrını, karınların nasıl duyduğunu*" tarzında ettiği sözler ile para odaklı kapitalist düzende Asiye artık saygınlık kazanmıştır. Bu bağlamda, "Toplumun resmen belirlenen tutumu ne olursa olsun, erkeğe üstünlük tanınan kültür yapıları içinde fahişelik sürekli vardır. Fahişeliği ortadan kaldırmakta, ancak ekonomik olanaklarda, toplumsal ve ruhbilimsel davranışlarda meydana gelecek değişimler rol oynayabilir"(Millett,1987:201). Yine son sahne- de Asiye, toplumsal hiyerarşinin, ataerkil yapılanmanın sembolize ettiği değer yargılarını

ve Seniye'yi hedef alarak, "*Burnu kurtulmaz pislikten, kılavuzu karga olanın*" cümlelerini sarf ederek yine bir isyan durumu içerisine girmiştir.

Atıf Yılmaz'ın bir diğer filmi *Düş Gezginleri*'nde de yine aynı şekilde ataerkil söylemin temsilcisi olarak bir kadın erkeğe dönüşmektedir. Birbirini seven iki kadının lezbiyen ilişkisinin anlatılmış olduğu bu filmde Anjelik bir fahişedir ve filmin ikinci ana kahramanı olan Nilgün ise egemen ideolojiyi temsil eden bir doktordur. Yılmaz, filmde iki kadının arasında lezbiyen ilişkisi başladıktan sonra Anjelik ve Nilgün arasında roller açısından bir cinsiyet ayrımcılığı tablosu çizmektedir. Anjelik'i genel evinden alıp çıkaran Nilgün, ikisinin birlikte yaşayacakları bir ev tutmuştur. Nilgün bir erkeğin yapması gereken şeyleri yaparak Anjelik'i sahiplenmiştir ve adeta bir erkeğe dönüşmüştür.¹⁷

İki kadının katılmış oldukları bir davette Anjelik'in bir erkekle sohbet ettiğini gören Nilgün, "*El ele, göz göze, herkesin önünde bir öpüşmediğiniz kaldı be. O kerhane karıları gibi davrandın, orospusun işte*" diyerek bu sahnede iktidar konumunda sahibi olduğu kadını aşağılamakta ve tıpkı bir erkek gibi ataerkil bir dille onu kıskanmaktadır. Yine başka bir sahnede Anjelik komşusu olan ressam bir kadına modellik etmektedir. Bu durumu gören Nilgün, kavga sahnesinde, "*Utanmıyorsun değil mi memelerini açmaya? Yattınız değil mi, onunla da seviştin değil mi? Her şeyine katlandım, bayağılığına, arabesk şarkılarına, kabahat bende orospudan hanımefendi yapmaya kalkan benim*" diyerek onu düşmüş olduğu bataklıktan çekip çıkarmış bir kurtarıcı rolünde kendisini tanımlamaktadır.

Filmin akışıyla beraber Nilgün karakteri artık erkek rolünü işgal eden ve erkekleşmiş bir kadın figürü olarak karşımızdadır. Anjelik'e karşı, "*Çalışmanı istemiyorum, benden başkasına vurdurmayacaksın*" gibi söylemleriyle Yılmaz iki kadın arasında olan bu ilişkiyi kadın-erkek ilişkisine dönüştürmüştür. Anjelik'in evden çıkmasını dahi istemeyen Nilgün, bir erkek edasıyla Anjelik'i kısıtlarken, kendisi dilediği gibi hayatını yaşamaya devam ederek eril düzendeki klasik olan erkeği temsil etmektedir. Çünkü filmde kadın ve erkeğin temsili, ataerkil düşünme biçiminin yarattığı imgeler üzerinden Nilgün karakterinin kuruluşu ile gerçekleşmektedir. Toplumsal hiyerarşinin, iktidarın temsilcisi olan Nilgün'e karşı Anjelik ise tamamen ezik bir karakter olarak çizilmektedir. Ancak filmin sonunda Anjelik Nilgün'ü terk ederek tıpkı *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde Asiye'nin yaptığı gibi içinde yaşadığı çarpık düzene ve bu düzenin temsilcisi olan Nilgün'e bir anlamda isyanını dile getirmektedir.

SONUÇ

Sinemanın ilk yıllarından beri erkek bakışı ile ortaya konan kadın, birçok filmde nesne konumunda anlatılmıştır. Popüler anlatı içerisinden kurulan filmlerde kadın egemen ideolojinin kuklası şeklinde ve iktidarın hükmettiği nesne konumunda sunmuştur. Egemen bakış içerisinden kurulan Hollywood sinemasının kadının bu konumunu küresel düzlemde yaygınlaştırdığı ve yeniden yeniye ürettiği söylenebilir. Ana akım içerisinden yapılan Yeşilçam filmleri de kadınları ya namuslu, ezilen ev kadınları ya da erkekleri yoldan çıkaran, kötü cinsel objeler olarak üretmiştir. Buna karşın, Atıf Yılmaz filmlerinde kadının cinsel baskılarını, geleneksel bakıştaki kadın olarak yerini sorgulayışını, yalnızlıklarını, dostluklarını, aşklarını, ilişkilerini, umutlarını, görmekteyiz. Kadının, cinsel olarak kullanım amacı olması savından hareketle, kadının cinsel olarak denetimi ataerkil söylem üze-

¹⁷Filmde bir fahişe olarak bedeni köleleştirilmiş, zayıf bir varlık olan Anjelik, Nilgün tarafından denetim altına alınarak, cinsel bir nesne olarak bireyselliği bakımından yok sayılmıştır.

rinden verilmektedir. Ataerkil söylem bu anlamda, gelenekçi Türk toplumunda, kadınların sosyal yaşam içerisinde kendilerini gerçekleştirme konusunda karşılaştığı engellerle birinci planda erkeğin var olduğu ve kadını erkeğe bağımlı bir hayat sürmeye mecbur kılan bir yapıdır. Bu yapı içerisinde erkeğin amacı, kadını bir birey/insan olarak görmekten ziyade, bir öteki olarak konumlandırıp onu bedensel farklılık ve bu farklılığın ortaya çıkardığı cinsel iletilerle hâkimiyet altına alma çabasından ibarettir.

Yılmaz filmlerinde kadın bedeni aktif olan erkek bakışıyla erotikleştirilmektedir. Bu çeşitli kamera açılarıyla Yılmaz'ın anlatı yapısı içerisinde kendisine yer bulmuştur. Kadının varlığının erotizmle kurulduğu filmlerde çıplaklık, kadın bedeninin bölümlere ayrılıp kameranın çekim planlarıyla kadının uzuvlarına ayrı ayrı odaklanılarak izleneceği hazzın artırılarak sunumun erotik amaca evrilmesi sağlanmıştır. *Bir Yudum Sevgi*, *Kadının Adı Yok*, *Aaahh Belinda* filmlerinde kadın kahramanların bedenleri teşhir edilerek, seyirci üzerinde erotik haz yaratma amaçlanmıştır. Kadın vücudu seyirlik bir nesne olarak erkek bakışında etki yaratması için kamera çekimleri ile kadın bedenine odaklanılarak görsel göstergeleri öne çıkarma amacı güdülmüştür. *Aaahh Belinda* filminde şampuan reklamı çekimi sırasında üründen ziyade Serap'ın genelde yüz, özelde ise dudak hareketlerine odaklanılarak erotizmi çağrıştıracak şekilde bir çekim planı uygulanmıştır. Bu çekim planı seyirlik nesne haline getirilen kadını, hem film içerisindeki erkek kahraman gözüyle, hem vizörün arkasındaki erkek yönetmen gözüyle, hem de seyirlik malzeme olarak sunulmuş izleyen erkek izleyici gözüyle erotik haz nesnesi durumuna getirmektedir.

Yılmaz filmlerinin öne çıkan bir başka özelliği kadının zor durumdan çıkmasına yardımcı olan yine bir kadının olmasıdır. Çalışmanın giriş kısmında kadının eril hâkimiyetle karşı direnme stratejileri üretip üretmemeye sorunsalının cevabı olarak görülen kadın dostluğu bu anlamda eril güce bir direniştir. Bu sonucun örnekleri, *Dul Bir Kadın*, *Aaahh Belinda*, *Dağınık Yatak* ve *Kadının Adı Yok* filmlerinin anlatı yapısı içerisinde gözlenmektedir. Bu bağlamda erkek dostluğundaki ilişkilerin bir dayanışma aracı olarak benimsendiği gibi kadın dostluğunun da eril tahakkümün karşısında kendisini göstermesi gayet doğaldır. Feminist kuramcıların da savundukları gibi, kadın dostluğu, kadının kendini erkek baskın sosyal gerçeklik içerisinde var etmesi için kaçınılmazdır. Zira kadın ezilmişlik ve yok sayılmışlığın yaratmış olduğu bilinci, bir başka kadınla paylaşarak, ondan destek alarak etkileşim içerisinde ortak yanlarını gündelik hayat içerisinde pekiştirme yoluyla erkek egemen anlayışa karşı durabilmektedir.

Ataerkil düzende kadın özel alan içinde bir anne ve bir eş olma rolleriyle varlık göstermektedir. Bu şekilde uyumlu, itaatkâr ve fedakâr olan ve modernleşme süreciyle beraber özel alandan kamusal alana çıkan kadının dış dünyada bir takım tehlikelere maruz kaldığı düşüncesinden hareketle Yılmaz'ın filmlerinde kadına yönelik şiddetin her yönü ele alınıp incelenmiştir. Bu bağlamda erkeklerin kadınlar üzerinde egemen oldukları eril söylemde kadınlar, geleneklere, baskıya, şiddetin türlerine maruz kalmakta ve de ikincil konuma itilmektedir. Kadının bu öteki olarak niteleyebileceğimiz konumu ise doğalmış gibi sunulmaktadır. *Dul Bir Kadın*, *Deli Kan*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* *Düş Gezginleri* filmlerinin öykü yapısı içerisinde bu söylemlere rastlanmaktadır.

Çalışma hayatı çerçevesinde kurulan kadın imgesinde kadının çalışma alanlarının neler olduğu ve geleneksel eril söylem karşısında nasıl mücadele verdiği, sonrasında da nasıl özgürleştiği film örnekleriyle değerlendirilmiştir. Eril söylemin kadını hapsettiği evin dışında kadın kamusal alanda, çeşitli iş alanlarında (fabrika, reklam şirketi vb) etkinlik göstermektedir. Burada dikkatimizi çeken en önemli unsur ise, Yılmaz'ın birkaç film örneğinde fahişe olan kadın kamusal alanda, çalışan kadınımsı gibi sunulmaktadır. Emek-

ücret ilişkisinin gözle görünür olduğu *Asiye Nasıl Kurtulur?* ve *Düş Gezginleri* filmlerinde seks işçisi olarak nitelenen kadın kahramanlar özel alan dışında kamusal alanda konumlandırılmıştır.

Geleneksel rolü bakımından evinin kadını olan kadının özel alana nasıl hapsedildiği filmlerden hareketle ortaya koyulup, kadının geleneksel değerlerin taşıyıcısı konumunda olduğu sonucuna varılmıştır. Bu anlamda geleneksel ataerkil düzen, erkeğin değerlerinin, tecrübelerinin hayatı şekillendirdiği, aslolanın erkeğin bakış açısı olduğu ve kadınların da erkeklerin onlara uygun görmüş oldukları rollere uygun davranmalarının gerekli olduğu bir düzendir.

Yine çalışmada eril iktidar analiz edilirken Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* ve *Düş Gezginleri* filmlerinin üzerindeki geleneksel bakış erkekleşen yine başka bir kadın üzerinden verilmiştir. Yılmaz'ın film örneklerinde kadın söylemi içerisinde geleneksel bakışı temsil eden başka bir kadın imgesi ile kadını normal erillik altında ezilen kadından farklı olarak domine etme özelliği ile ön plana çıkararak erkeğe dönüşmüş bir kadın temsiline yer verdiği gözlemlenmiştir. Yani erkeği, genel toplum kabulünü temsil veren bir kadın eril söylemin öngörülerini ve dayatmaları olan ifadelerle kadınların hayatlarına müdahalelerde bulunup, onların hayatlarını yönlendirmektedir.

Sonuç olarak Atıf Yılmaz, Yeşilçam sinemasında toplumsal durumu bağlamında verilen kadın konulu filmlerdeki kadın temsillerinden farklı olarak sistemli ve bilinçli bir biçimde feminist düşünce içinden kadın sorunlarına eğilmeye çalışmıştır. Bazı filmlerinde kadını ezilmiş, sömürülmüş temsilleriyle vererek (*Asiye Nasıl Kurtulur?*) kadının sorunlarını görünür kılarak birçok filmde ise cinselliğin, şiddetin nesnesi olarak sunduğu ve özgürleşmeye çalışan kadın aslında yine erkek gözüyle ve geleneksel eril söylemin araçları ile inşa edilmiştir.

KAYNAKÇA

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

Akbulut, H (2008) *Kadına Melodram Yakışı: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

Bayraktar, D (2011). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler(9-10)*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

Berger, J (2005). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul

Çakır, S (2005). *Popüler Sinemada Kadının Sunumu Ve Aşk İzleği*, İstanbul Üniversitesi İletişim fakültesi Dergisi

Derman, D (1994). *Jean- LueGodard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, DeğişimYayımları, Ankara

Donovan, J (2005). *Feminist Teori*, çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim.

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

Gündüz, T (2015). *1992'den2006'ya Seks İşçiliği: Düş Gezginleri ve Kader Filmlerinde Seks İşçiliği/ Fahişeliğin İnşası*, İstanbul Üniversitesi Psikoloji Bölümü, Eleştirel Psikoloji Bülteni Sayı:6

İrızık, S &Parla,J (2004). *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul: İletişim

Kalkan, F (1988). Türk Sineması Toplumbilimi İzmir: TümerYayınları

Millett, K (1987). Cinsel Politika, Payel Yayınları, İstanbul

Mulvey, L (2008). Görsel Haz Ve Anlatı Sineması, Çev. Nilgün Abisel, Sinema/Tarih/Kuram/Eleştiri Der. S Bükler ve G Topçu Ankara: G. Ü. İletişim Fakültesi

Öngören, V (1998). Toplu Oyunları, Mitos Boyut yayınları, İstanbul

Özgüç, A. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yayınları

Öztürk, R (2000). Sinemada Kadın Olmak, Mart Matbaacılık, İstanbul

