

TÜRK SİNEMASINDA KADININ SUNUMU ÜZERİNE

Yard. Doç. Hale KÜNÜÇEN*

ÖZET

Sinema, popüler filmler aracılığıyla yaşanan dış dünyayı seyircisine onaylatmada bir ayna görevi üstlenmektedir. Benzer biçimde Türk Sinemasında yer alan popüler yerli filmlerin oluşturduğu ve seyircisine sunduğu dünyada da zaten toplumsal deneyimlerle alışkın olunan ve benimsenen mevcut düzen anlatılmaktadır. Popüler yerli filmlerin anlatsal açıdan ele aldığı kadın konusu ve kadına biçtiği roller, filmlerin ortak özellikleri ve bunların seyirci -özellikle kadınlar- tarafından seyredilerek, özdeşleşerek yaşama; benzer kurmaca dünyaların varlığının sorgulanması, sinemanın bir bütün olarak sistematik biçimde algılanması bakımından önem taşır. Bu çalışmanın amacı, kadının sinemada yer alma durumu ya da sunumundan yola çıkarak Türk Sinemasında kadının yerini görmeye, saptamaya çalışmaktır.

“Bir sanat yapıtı, içinden çıktığı toplumun bütün çelişkilerini taşır; bu çelişkileri aşamaz ama aşma ya da değişme potansiyelinin beççiliğini yapar.”¹

Theodor W. ADORNO

GİRİŞ

Bir sanat yapıtı olarak sinema, sahip olduğu tüm özellikleriyle, yaratıcılığıyla, endüstri ve ticaretle olan ilişkisi ile seyircisine kitlesel düzeyde ulaşırken başlangıç yıllarından beri kadın ve erkeğin rolleri de belirlenmiştir. Bu anlamda sinema, bütün sanatlar içinde insanoğlunu görünen davranışlarıyla en iyi açıklayabilen bir sanat olma özelliğini de taşır. Sinemanın özellikle yaygın bir kitleye yönelik olması durumu ise birtakım olumlu potansiyeller taşımasına yol açar. Çünkü sinema, kurumsal bir maddi alt yapısının yanısıra düşünsel bir alt yapıyı da içinde barındırır. Seyircisini gerçek olmayan, ama içinde yeralmaya davet ettiği bir rüyaya götürür. Bu büyü rüya aslında yaşamın bir tür aynasıdır. Hareketli görüntülerle seyircisinin bilincini kavrayıp kendi gerçekliğine inandırır ve büyü bir dünya yansır perdeden. Sinemada seyirci çok sayıda insanla yüzleşir. Bazen tıpkı kendisi gibi bazen de kendisini hiç benzemeyen insanlarla bir buluşmadır bu.

* Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Bazen öznesi bir erkek bazen de bir kadın olur yaşamına tanıklık edilen ya da duyguları paylaşılan.

Seyirci bir sinema salonuna girer ve yerine oturur. Önce ışıklar kararır ve karşısındaki beyazperdeye arkadan bir ışık demeti süzülür. Birden beyaz perdede resimler hareket etmeye başlar. Seyirci olduğu yerde oturur ve sadece seyrederek. Günlük yaşamda karşılaşılabileceği hemen her şeyin aynısını orada da görür. İnsanlar tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi hareket eder; ağlar, güler, uyur ve gerçek hayatta yapılan ya da yapılamayan şeyleri yaparlar. Seyirci bir film seyrederken bunların niçin böyle oldukları ya da varlıklarını sorgulamak gibi bir kaygı taşımaz. Tersine hayatta var olan herşeyin olağan ya da sıradan olduğunu düşünerek rahatlama ve haz alma söz konusu olur. Bu da bize sinema ile seyirci arasındaki ilişkinin temelindeki haz ilişkisinin varlığını hatırlatır. İşte bu aşamada, asıl vurgulamak istediğimiz, sinemada kadının yer alma durumu ya da sunumunun seyredenler tarafından anlamlandırılması ve filmler aracılığıyla kurulan iletişim.

Bunun için öncelikle Türk Sinemasında kadının sunumunda kadını konu olarak ele alınan yanı sıra “kadın olma”nın anlamlarının üretildiği öyküleri filmler aracılığıyla sunan örneklerden çalışmanın amacına uygun olanlar seçilmiştir. Dönem olarak Türk sinemasının en çok popülerlik kazandığı yıllardan başlayarak günümüze kadar gelinmeye çalışılmıştır. Bu nedenle, 1960 yılından başlayarak son dönemi de içine alacak şekilde 1990’lı yılların sonuna kadar belirlenen örnekler çalışmada ele alınmıştır. Filmlerden kadınların hangi ilişki ve davranış kalıpları içinde ve çevre yada topluluk içinde sunulduklarından hareketle hemen hemen her yıla bir örnek verilmeye çalışılmıştır. Kuşkusuz her bir yılı birer örnekle genellemek mümkün değildir. Ancak sürecin uzun bir zaman dilimini kapsamaması ve temel olarak üç ayrı dönemin ele alınması nedeniyle belirlenen filmlerin hem döneminin popüler ve yoğun ilgi gören filmleri arasında yer almaları hem de yönetmenlerinin konu ve tür bakımından seçilmiş en tipik örnekleri olmasının yanı sıra çalışmada ele alınan genellemeye uygun kalıplarda olmaları seçilme ölçütünde etkin olmuştur. Çalışmanın amacı çerçevesinde ağırlıklı olarak filmlerin incelenmesine dayalı olması nedeniyle filmlerin çoğunluğunun çalışma öncesinde izlenmiş olması deneyiminin yanı sıra bazıları özel olarak bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, hiç izlenmemiş olanlara ulaşmanın bazı zorlukları ise bu konularda yapılan araştırmalarla (2) aşılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda filmlerin bir kısmının geçmişte farklı koşul ve gözle seyredilmiş olmasının sağladığı objektifliğin yanı sıra bu çalışmaya örnek olarak belirlendikten sonra ulaşılan filmlerin farklı bir bakış açısıyla izlenmesinin araştırmanın öznelliğini getirdiği de kabul edilmektedir.

SİNEMADA KADIN

Başkalarına ait görüntü ve seslerin, öykülerin dışarıdan izlenmesi yoluyla sinema, seyredenlere hem görsel-ışitsel hem de bir öykü izlemenin hazzını bir arada sunabilme özelliğine sahiptir. Bununla ilgili olarak Lacan (1982) da insandaki görme ve işitme arzularını cinsel dürtülere bağlamaktadır. Bunun için eksikliği gidermek üzere arzunun kendisine tatmin nesnelere aradığını söyler. O halde bu bilgilerden yola çıkarak, sinemada bir kadının yer almasını, bir nesneye özellikle de görsel bir nesneye, seyirlik bir şeye dönüşmüş olması şeklinde açıklayabilir miyiz sorusuna karşılık olarak, bugün artık irdelenmeye başlayan ama hiçbir çözüme ulaşmamış olan uygulama ve törelere göre kadının toplum içindeki varlığının erkeğinkinden çok başka olduğu, erkeğin varlığının kendinde saklı yetkellik umuduna bağlı olduğu; bu, büyük ve inanılır bir umutsa erkeğin varlığının çarpıcı, küçük ve inanılmaz bir umutsa erkeğin varlığının da yaradılışa göre değişen, parasal, toplumsal ya da cinsel bir umut olabileceğine değinen Berger (1988), bunun tersine bir kadının varlığının ise onun kendine karşı olan tutumunu göstereceğine, o kadına karşı nelerin yapıp nelerin yapılamayacağını belirleyeceğini vurgular. Buna bağlı olarak da, bir kadının varlığının hareketlerinde, sesinde, fikirlerinde, yüz ifadelerinde, giysilerinde, seçtiği çevrelerde, zevklerinde ortaya çıkacağını ve bir kadının kendi varlığına katkıda bulunmayan hiç bir şeyi yapmayacağını; varlığının kadının kişiliğiyle içiçe olduğunu ve erkeklerin bunu bedenden çıkan bir tütsü, bir koku, bir sıcaklık olarak algıladıklarını belirtir. Buna ek olarak kadının, olduğu ve yaptığı her şeyi gözetlemek zorunda olduğunu; erkeklere nasıl görüldüğünün onun yaşamında başarı sayılan şey açısından son derece önemli olduğunu ve kendi varlığını algılayışının, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanacağını anlatır.

Sinemaya da bu açıdan bakıldığında, hangi kültürden, hangi dilden olursa olsun sinema, seyircisine bu hazzı yaşatmayı amaçlamaktadır. Bu amacı gerçekleştirmede sinemada üç türlü bakıştan söz etmek mümkün. Bunların; 1- kameranın bakışı, 2- seyircinin görüntüye bakışı ve 3- film içinde oyuncuların birbirine bakışı olduğunu ve bu bakışların çok karmaşık biçimlerde birbirleri ile eklemlendiklerini belirten Erdoğan (1992, s. 70-71) seyircinin önce kamerayla özdeş-leştiğini, ardından filmdeki kişilerle özdeşleşerek onların aracılığıyla baktıkları insanlara (genellikle kadınlara) baktıklarını ve bu bakışların örgütlenmesindeki karmaşıklığın seyirciyi durmadan yerini bir diğerine bırakan konumlara oturttuğunu, aldığı hazzın da genel “algılama hazzı” kategorisinde kalmak kaydıyla nitelik değiştirdiğini anlatıyor. İşte böylece dikizcilik (yani herhangi bir şeyi dışarıda kalarak izliyor olmanın) genel hazzının yanı sıra örneğin bir kadına bakmak ya da bir kadına bakan bir erkekle özdeşleşerek, onun

aracılığıyla dikizcilik yapmanın hazzın nasıl çeşitlenebileceğini gösterdiğinin de vurguluyor.

Bu bilgiler, sinemada filmler aracılığıyla özellikle bir kadına bakmak ya da erkekle özdeşleşerek bir kadına bakmak, yani sinemanın görsel ve işitsel hazlar sunarak, öyküler anlatarak, seyircisine kadını görsel bir nesne olarak göstermesi durumu, neden genellikle ve özellikle sinemada kadının daha çok nesne olarak sunulduğunu anlatması ve dolayısıyla bu çalışmaya ışık tutması bakımından önem taşıyor.

Kitle iletişim aracı ve sanatsal bir üretim biçimi olarak sinema da, varlığını hem seyircisinin hem de filmlerinin ya da popüler anlatılarının çekiciliğine borçludur. Bu anlamda sinema-film-seyirci arasındaki ilişki etkileşimseldir; bir kurum ve endüstri olarak sinema, başta filmler olmak üzere birçok ürünü ile sağladığı “kültür” yoluyla bir seyirciyi hedeflerken seyirci de filmi izlemekle sinemanın varoluş koşullarından en önemlilerinden birini sağlar (Erdoğan, 1993, s. 14). Çünkü sinema varoluşundan beri bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı amaçlar. Bu en başta gelen özelliği nedeniyle de anlatsaldır.

Bir film anlatısının kuruluşu seyirciyi yönlendirir. Bu yönlendirmede hiyerarşik bir yapının söz konusu olduğunu ve seyircinin filme kamera tarafından açılan boşluktan girip hikayenin kendisine ayrılan düzeyinde yerini aldığı ve bu yerin sabit bir yer olmadığını, seyircinin hiyerarşik örgütlenme içinde devamlı hareket ettiğini, hareketin yönünü ve seyircinin konumunu belirleyen ise filmin ona sağladığı bilgi olduğunu anlatan Erdoğan (1992, s. 71-72)’a göre, burada sözü edilen hiyerarşi, bir bilgi hiyerarşisidir. Seyirci film boyunca bilgilendirilirken, filmin bazı kişilerinden daha fazla, bazılarında daha az bilir. Bunun yanı sıra, seyirci genellikle hiyerarşik bakımdan eşit düzeyde olduğunu bildiği film kişileriyle özdeşleşir. Ayrıca, anlatının merkezindeki film kahramanları da genellikle seyirciyle aynı konumda tutulmaya çalışılır. Seyirci, filmi filmin kahramanıyla birlikte izler ve izlediği filmin bir kurmaca olduğunu bilmesine karşın, kendisini kahramanın yerine koyar. Böylece onun yaşantısını paylaşır. Bu süreçte, kendi benliğini geçici olarak örtbas ederek, izlediği kişiliğin benliğini sahiplenir.

Bu anlamda, sinema kurumsal olarak kendisini görebilmemiz için filmler aracılığıyla bize bir dizi norm ve ölçütler empoze eder. Dolayısıyla, sinemanın seyircisiyle arasında kurduğu haz ilişkisinin yanı sıra sinemayı nasıl algıladığımız ve sinema kurumunun bunu nasıl belirlediğinin önemi karşımıza çıkıyor. Bu da ancak, yazımızın başında değindiğimiz düşünsel altyapıyla ve sinemanın filmler aracılığıyla yaygın kitlelere yönelik olmasının taşıdığı olumlu potansiyelle açıklanabilir. Çünkü sinemayı algımlarken sahip olduğumuz yargılarımızın

kaynağını göstermeye yarayacak bir bakış sağlaması bakımından sinemayı bir bütün hatta sistematik olarak görebilmek gerekiyor. İşte bu tür bir bakış açısı sinemanın başlı başına bir anlam sistemi olduğunu gösterir. Bu anlam sistemi, filmleri üretenlerden bağımsız olarak bu sistemi anlamlandıranlarla-seyircilerle-anlam kazanır. O halde, sinema filmlerinin seyredenler açısından varlığı önemlidir. Çünkü sinemanın bir bütün olarak algılanmasının sağlanması bakımından sistemin bir parçası olarak seyircinin varlığı asla gözardı edilemez. Seyircinin varlığının yanı sıra film anlatısının ya da anlatılan olaylar dizisinin belirli bir ortam içinde başı ve sonu belli olan bir öykü içinde film kahramanlarının anlatı boyunca yaşadıkları olaylar peş peşe gelen değişik ölçek ve açılarda verilen çekimlerle seyirciye sunulurken, özellikle kadın oyuncuların filmin diğer oyuncularından daha yakın çekim ölçeğiyle verilmesi de film anlatısının kadın oyuncu aracılığıyla seyirci üzerinde etkin olarak sağladığı öyküleme biçimi ve dolayısıyla anlatının içeriğine yönelik seyirciyle yoğun bütünleşme, yani daha önce sözünü ettiğimiz etkileşimsel ilişki ve kurulan iletişimle, sinemanın varlık nedeninin seyircisinin ve film anlatısının sinema dilini kullanarak sağladığı çekiciliğe borçlu olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Buraya kadar sinemanın sahip olduğu anlatım dilinden kaynaklanan özelliklerine, kadının filmlerde yer alma durumu ve sinemanın seyircisi ile arasında doğan özdeşleşme ve haz ilişkisinin temeline değinmeye çalıştık. Çünkü bu yazıda asıl hedefimiz, kadınlığın ya da kadın olmanın nasıl bir anlam taşıdığından yola çıkılarak, kadın varlığının evrensel anlamda gösterilme biçimi ile içinde yer aldığı toplumda-kültürde sinema aracılığıyla bir obje olarak sunulmasının onu seyredenlere -özellikle kadınlar- verdiği mesaj ve üstlendiği işlevin Türk Sineması'nda durduğu yeri belirlemeye çalışmak olacaktır. Kadının sinemadaki varlığı ve sunumunun neden önemli olduğu ya da öne çıkarıldığına gelince, daha önce de belirtildiği gibi kadını konu alan ya da kadının varlığını öne çıkaran filmleri seyreden kadınlar hem seyirci olarak hem de filmlerde kendileri gibi olan ve öyküleri anlatılan kadınlar aracılığıyla aynı dili konuşarak yaşamlarındaki belirsizlikleri anlamaya, ifade etmeye çalışırlar.

TÜRK SİNEMASINDA KADIN VE “KADIN OLMA”

Sinemaya konu olan olaylar, çatışmalar ya da aşklarda kadın, ister kırsal-kasaba ister kent soylu-aydın bir kadın ya da yalnız, aldatılmış bir kadın olsun her zaman problematik ve filmlerin en can alıcı noktasını oluşturmuştur. Kadınlar ya da “kadın olma” olgusu, Scognamillo'nun (1998) da dediği gibi tükenmez bir konudur, ancak bu tükenmez konu ele alındığında nasıl ifade ediliyor? Acaba Türk sinemasına konu edinen kadınlar beyazperdeye nasıl yansıdı, yansıyor?

Türk Sinemasına konu olan, öyküleri anlatılan kadınlar ve bu kadınlara filmlerde biçilen ifadeler, aynı zamanda kadınlara yönelik egemen kabuller oldukları ve çoğunlukla da onlar tarafından paylaşıldığı için önemlidir. İşte bu önem ve paylaşma, çalışmada ele alınan konunun problematiğini oluşturmaktadır. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi varlığını seyircisine ve anlatılarının çekiciliğine borçlu olan sinema, özellikle ülkemizde filmleri seyreden kadınlar açısından Köker (1994)'in ifadeleriyle, bir bakış, bir meydan okuyuş, bir giysi, bir oturuş ile simgelenen ifadeler, filmler aracılığıyla kadınların yaşamında önemli yer tutmaktadır. Bu nedenle sözü edilen bu paylaşma Türk filmlerini var eden bir nedene dönüşmektedir. Kadın seyircilerin katılımıyla var olan ve önem kazanan bu paylaşım, özellikle Türk sinemasının en çok film ürettiği ve üretilen bu filmlerin en çok seyredilen (daha çok kadınlar tarafından) dönemi, 1960 ile 1970'li yılların ortalarına kadar süren döneme rastlamaktadır. Kadınların bu dönemde filmleri izleyerek sahip çıkmaları ve film anlatılarıyla sunulan dünyaya katılımlarıyla gerçekleşen iletişim süreci oldukça önem taşımaktadır.

Gerçekten de 1960 ile 1970'lerin ortalarına, hatta çok az sayıda da olsa sonlarına doğru o dönemin popüler filmleri ve özellikle melodramlara baktığımızda; Kırık Çanaklar (1960) da mücadelesini kendi gücüyle veren duygulu ve gerçekçi bir kadının öyküsü anlatılıyor. Yasak Aşk (1961) da üçlü bir aşk ilişkisinde erkek tarafından konulan engel ve baskıcı bir çevredeki kadının öyküsüne yer verilmiş. Seni Kaybedersem (1962), fakir bir genç kız ile zengin bir delikanlının ilişkileri, tecavüz-intihar, baskıcı bir anne-kötü bir kadın gibi kalıplar üzerine kurulmuş. Acı Hayat (1963) melodramın belirgin özelliklerini taşımakta ve film, bir aşk öyküsü olmakla birlikte toplumsal sınıf değiştirmenin insan üzerindeki trajik etkileri anlatmaktadır. Gurbet Kuşları (1964)'nda bir taşra ailesinin İstanbul'a göçü ve çöküşü konu edilirken birbirinden farklı birkaç kadın kimliği filmde önemli rol oynar. Kırık Hayatlar-Haremde Dört Kadın-Elveda Sevgilim-Sana Layık Değilim (1965) filmleri kadın-erkek ilişkileri, kadınların çileli yaşamlarından kesitler, evlilik kurumu, Ağlayan Kadın (1967) da yine benzer şekillerde genç bir kadının trajik öyküsü anlatılır. Ana (1967) da bu kez bir Anadolu kadınının dramı anlatılmaktadır. Vesikalı Yarım (1968) de ise pavyonda çalışan bir kadının aşk öyküsü işlenir. Seninle Ölmek İstiyorum (1969) da zengin bir fabrikatör ile evli genç bir kadının dramı iyi-kötü, olumlu-olumsuz olgular çerçevesinde ele alınır. Sevmek ve Ölmek Zamanı (1971), yine melodram türünün yapısal kalıplarına tam olarak uyan bir aşk öyküsüdür. Irmak (1972), kırsal kesim kadınına kaçırma, tecavüz, intikam olayları içerisinde anlatırken temelde kadının yazgısı filmin temasıdır. Utanç, Cemo (1972) filmlerinde ise yine kadının dünyası konu edilerek kadın-erkek ilişkilerinde sevgi, ahlaki değerler, töreler ele alınıyor. Bir Demet Menekşe (1973) filminde bir genç kızın namus olgusu, evlilik ve düşlerini süsleyen gelinlikle anlatılırken, bir yandan da evde kalan bir kadın ile evlilik dışı ilişkide bulunan bir kadın kimliğiyle seyirciye kadınlığa yönelik

mesajlar iletilir. Azap (1973) da fedakar bir köy kadını, Sokaklardan Bir Kız (1974) da kasaba çevresindeki bir kadının çilesi, dramı konu ediliyor. Al Yazmalım, Selvi Boylum (1977) da kırsal kesimde geçen üçlü bir aşk-sevgi ilişkisinde arada kalan ve öğrendiği değerleri gözden geçirerek iç hesaplaşmalara giren bir kadının dramı melodram kalıplarında veriliyor. Sultan (1978) da köyünden büyük kente gelen dul bir kadının çaresizliklere karşı direnci ve inancı anlatılıyor.

Görülüyor ki 1960 yılından hemen hemen 1970'li yılların sonlarına kadar süren dönemde, farklı sınıflardan kadın tipleri film anlatılarına konu olmuş ya da anlatılan öykünün merkezinde yer almışlardır. Bunlar, köylü-kasabalı-kentli ya da kentte ama kentin gecekondü bölgesinde yaşayan alt-orta ya da geleneksellikle çağdaşıya geçişte arada kalmış kadınlardır. Bu kadınların bir kısmı son derece sessiz, boyun eğen, kaderci; bazıları ideal eş, ev kadını, anne, abla; bazıları çok fedakar, hizmet ruhu gelişmiş, bazıları bir erkeğin (koca, baba, ağabey) baskısı altında, bazıları ise törelerin, ahlaki değerlerin baskısı altında kısıtlanmış çaresizliklerini yaşarken, bazıları kötü kadın-pavyon kadını-fahişe gibi tanımlamalarla dışlanan, hor görülen, bazıları mutlu olmayı ve namusluluğun tek yolunun evlilik olduğunu düşünen, bazıları yoksullukla mücadele eden, bazıları sürekli dayak yiyen ya da şiddete maruz kalan ve benzeri rolleri üstlenmiş kadınlardır. Farklı sınıflara ait oldukları halde “kadın olmanın” gerekleri ya da kadınlık rolü, filmlerde her sınıfta kadının bu rolleri algılamasına uygun düşüyor. Yani toplumun her kesiminde bu rollerin sınıf engelini aşarak yaygınlığını sürdürdüğü gözlemleniyor. Doğumla başlayan annelik-çocuk yetiştirme, aileye bağlı olma, dış dünyaya karşı zayıf ve çekingen olma, gönül ilişkileri ve aşk yüzünden hep acı çekme, mutluluğun tek yolunun sevdiğine kavuşma, ama evlenerek kavuşma olduğu dolayısıyla ev kadınlığı ile mutluluğun doğrudan ilişkilendirildiği, erkek egemen ve otoriter bir bakış ya da yaşam anlayışı ile sunulmaktadır. Bu da çalışmada bu dönem için örnek alınan filmlerin anlatılarının, temelde egemen kabullere yaslandıklarının göstergesidir. Böylece dış dünyadaki eşitsiz ilişkiler, bu filmlerde dramatik olarak temsil edilmişlerdir. Bu anlamda filmler, yapıldıkları dönemin değerlerine ve zihniyet yapısına ilişkin fikirler vermektedir.

Gerçekten de Türk Sinemasında yukarıda sözü edilen dönemlerde özellikle kültürel bir biçim olarak daha çok popüler filmler aracılığıyla “kadın olma”nın anlamları üretilmeye çalışılmış ve seyirciye sunulmuştur. Kuşkusuz bu yapıırken de Türkiye’deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizilmiştir. Çünkü dış dünyada yaşanan ilişkilerin dramatik yollarla en iyi temsil edildiği tür popüler filmlerdir. Popüler kurmaca anlatılar her zaman dış dünyayla sıkıca bağlantılı olan, gündemdeki meselelere göndermeler yapan öyküler anlatırlar. Popüler anlatılar duygulara yönelik

olduğundan ağırlık eylemlerde ve olaylardadır. Bunlar da dış dünyanın temsiline dayanan popüler filmlerde gerçekmiş gibiliğın önemini arttırmaktadır (Abisel, 1994, s.75). İşte bu yüzden popüler sinema kadının konumu ve işlevleri konusunda dış dünyayı, dış gerçekliğı yeniden üreterek ve kurmaca bir dünya oluşturarak bu filmleri var etmede önemli bir kitleyi oluşturan kadınların buldukları yeri kendilerine göstererek anlatma, pekiştirmede önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu nedenle kaynaklara göre, bu tür üzerinde çalışanların birleştiğı ortak kanı, özellikle melodramların temsil ettikleri ya da içinde buldukları toplumdaki çelişkileri, ideolojik çatışmaları, özel alana, aile içine taşıyıp kılık değiştirerek yumuşatması durumudur. Elsaesser (1992), melodramda “bir yandan sınıf çatışmasını cinsel sömürü ve ırza geçme diye eğretilmeli bir yorumlama, öte yandan aslında ideolojik olan çatışmaları kişiselleştirme” öğelerinin bulunduğunu söylüyor. Türk sinemasındaki melodramlar da bu bilgiyi doğruluyor.

Türk Sinemasında anlatım biçimi de içinde bulunduğu ya da sahip olduğu kültürle doğrudan ilişkilidir. Benzerlik ya da doğrudan ilişkinin varlığı kuşkusuz kaçınılmazdır. Ancak önemli olan, bu benzerliğın nasıl yansıtıldığı, nasıl eleştirildiğı ya da ne şekilde içselleştirildiğı, algılandığıdır. Bu soruların cevabı sinemanın özgün dilinin kurulması ve sistematik olarak kullanılması, kabul edilmesi açısından önemlidir.

Bilindiğı gibi Türk Sinemasında yaygın olarak varlığı bilinen en tipik anlatım türü melodramdır. Hatta “melodram türü” Türk sinemacıları tarafından fazlaca benimsendiğinden ve çok uzun yıllar hep aynı hikayenin çeşitli türevleri olarak Türk seyircisine sunulduklarından “Türk Melodram Sineması” adı altında bir anlatım biçimi oluşmuştur. Türk popüler yerli filmlerde seyirciye sunulan kurmaca dünyada herşey film kahramanlarının etrafında döner. Ancak, film kahramanlarının geçmişlerine ve kimliklerinin oluşumuna yönelik seyirciye pek bilgi verilmez. Çünkü, kahramanların hepsi, ya zengin-yoksul ya da iyi-kötü gibi karşıtlıklar içinde verilirler.

Bu yüzden, kahramanlar ve olaylar dramatik yapının gerektirdiğı kurgulama açısından zaman ve mekandan dolayısıyla toplumsal ve tarihsel bağlamdan yoksundurlar. Oysa popüler anlatılarda karakterlere ve onların içinde yer aldıkları olaylara önem verilmelidir. Çünkü, filmde asıl istenilen duygusal ortamı sağlayabilmek ve seyirciyi kurmacanın duygusal ortamına çekmektir. Böylece seyirci filmlerde oynayan çeşitli karakterler aracılığıyla anlatının içine girer ve başkalarının yaşamlarına ilişkin merakını giderir. Dolayısıyla hem “öteki”ne ilişkin bilgilere hemde dış dünyanın yansıtıldığı kurmaca dünyada yeni deneyimlere ulaşmış olur. Ne var ki bu anlamda popüler yerli filmlerin genel olarak temaları, kadere boyun eğmek yönündedir. Özellikle de kadında sadakat, iffet ve fedakarlık hep en gözde değerler olarak yansıtılmaktadır. Hemen hemen

popüler yerli filmlerin çoğunluğunda kadınların ele alınış biçimlerinde de bir fark olmadığı bilgisi bizi bir kez daha, yazının başından itibaren vurgulamaya çalışılan, sinemanın kurumsal bir yapısının olmasının ve sinemaya ait tüm öğelerin bütüncül bir anlayışla sistematik olarak algılanmasının özellikle sinemanın mesajını ilettiği seyircisinin de bu sistemin bir parçası olması durumunun hiç bir zaman gözardı edilmemesi gerektiği bilgisine götürüyor. Çünkü 1960'lı yıllar ile 1970'lerin ortaları olarak belirtilen en çok melodram türü filmlerin üretildiği, konu olarak kadınların öne çıktığı ve kadınların en çok bu filmleri seyrettikleri dönem ve ne yazık ki kadının var olması durumu, toplumdaki varlık nedeni en çok bu tür filmlerde abartılı bir fedakarlık teması içinde anlatılmıştır. Bu filmleri izleyen kadın seyirci ise dış dünyanın aynası olan sinemada, eşitsiz ilişkilerin temsil edilmesine tanıklık etmiştir. Hatta kendi yaşam ortamının temasından hiç koparılmayarak kurmaca bir dünya oluşturulup dış gerçeklik en tutucu nitelikleriyle hem de erkek bakışıyla özdeşleşen anlatılarla kadın seyirciye ulaştırılmıştır.

Aradan geçen birkaç yıl sonra, 1980 sonrasında, Türkiye'de yaşanan çok sayıda değişikliğe, yeniliğe ve gelişmeye paralel olarak sinema da ele aldığı sorunları, önceki örneklerinden daha farklı biçimlerde işlemeye başlamıştır. Ülkede değişim geçiren siyasi, iktisadi, toplumsal sorunların içinde yaşayan bir toplum görüntülenmeye çalışılırken karakter ve kimlik arayışı içinde özellikle o güne kadar varolan basmak kalıp tiplerden kurtulma kaygısı "bugün"ün insanını gündeme getirme ve bu insanların sorunlarını daha çağdaş bir bakış açısından ele alarak inceleme ihtiyacı duyulmuştur. Bu sorunların başında, adeta yeniden kadın seyirciye ulaşmanın yollarını araştıran ve canlandırılmaya çalışılan Türk sinemasında "kadın filmleri" olarak adlandırılan filmlerdeki kadınlara yönelik konular gelmektedir. Kadın sorunlarına eğilen, kadının yerini saptamaya, kimliğini araştırmaya çalışan hatta kadına daha yakından ya da içten bakmaya çalışan bu filmlerdeki kadınlar benzer ortamları yaşamakla beraber artık aynı kadınlar ve aynı öyküler yoktur. Yanlızlıkları, bunalımları, direnişleri, kıskançlıkları, beraberlikleri, sevgileri, cinsel kimliklerini arayışları beyazperdeye yansır. Bu filmlerde asıl hedef, büyük kentteki kadındır. Özellikle kentsoylu, aydın, bakımlı ve güzel kadınların toplumdaki sosyal konumları, yani kentli Türk kadınının kimlik arayışı, belirli bir düzeye vardığını gösteren Türk toplumunda, yeni değerlerin giderek yeni duyguların da beraberinde geldiği gerçeği içinde anlatılmaya çalışılmıştır. Giderek Türk Sinemasının merkezi konularından biri olan kadın sorunlarının ancak ülkenin içinde bulunduğu genel kültürel ve ekonomik sorunların çözülmesiyle ortadan kalkabileceğine, asıl önemlisi kadın sorunlarının diğer sorunlara indirgenemeyeceğinin mesajlarını yeren artık başka bir tür melodram diyebileceğimiz filmler üretilmiştir. Örneğin, Kırık Bir Aşk Hikayesi (1980)'nde kasabada geçen bir aşk öyküsünde kadın kahramanın evleneceği erkekle evlilik öncesi ilişkileri ve kasabada yaşadıkları konu edilirken, Herhangi Bir Kadın (1981)

da zengin ve sanatsever genç bir kadın ile bir hamalın tek taraflı aşk öyküsü anlatılmaktadır. Mine (1982), bir sahil kasabasında mutsuz evliliği olan yalnız ve içe kapanık ancak bilinçli ve başkaldıran bir kadının öyküsüdür. Seni Seviyorum (1983) da zengin bir iş adamının sevgilisi olan genç ve güzel bir kadının pavyonbarda geçen dramı anlatılır. Bir Yudum Sevgi (1984) de mutsuz, dört çocuklu, fabrikada çalışan genç bir kadının tanıştığı genç bir adamla ilişkisini, yakaladığı mutluluğu ve özgürlüğü için verdiği mücadele anlatılır. Gizli Duygular (1984)da kendisini aldatan kocasını öldüren bir kadının cinsel tutkusu konu edilir. Dağınık Yatak (1984)'da bir hayat kadınının aradığı sevgi anlatılırken, yine sevgi ararken eşinden boşanmış bir kadının yaşadığı cinsel ilişki Dul Bir Kadın (1985) da anlatılır. Adı Vasviye (1985), varlığıyla var olup olmadığı sorgulanan bir kadının öyküsüdür. Güneşin Tutulduğu Gün (1985), lüks bir butikte çalışan genç bir kızın hayalleri ve başına gelenlerin dramatik öyküsüdür. Kurbağalar (1985), kırsal kesimde kocasını öldüren bir kadının yalnız başına çalışarak hayatını kazanması, cinselliği ve bir aşk macerası anlatılır. Ah Belinda (1986), düşsel bir film olmakla beraber kadını öyküsünün merkezine alan anlatıda geleneksel kalıpları kırma işlenmeye çalışılmıştır. Teyzem (1986), genç bir kadının aile baskısı yüzünden gerçekleşemeyen beraberliği ve yaptığı yanlış bir evlilik yüzünden yaşadığı bunalımın öyküsüdür. Bez Bebek (1987), kocası hapis olan genç bir kadının bir işçiyle cinselliğe dayalı birlikteliğinin trajik öyküsü anlatılmaktadır. Kadının Adı Yok (1987) da erkek egemen bir toplumda hem kendi olma hem de onların oyunlarına alet olan bir kadın anlatılır. Kaçamak (1988) da bir aldatma ve aldatılma olayının trajik öyküsü kentsoylu yaşamı sorgulayan bir anlatımla ele alınıyor. Yine aynı yılın ürünü Hanım (1988) da, kaybolan değerler konu edilirken ikilemler ve kent yaşamı içinde geri dönmeyecek bazı olgular gözden geçiriliyor. Karılar Koşuşu ve Uçurmayı Vurmasınlar (1989), aynı yılın ve her ikisi de hapishanede geçen öykülerdir. Hapishane hayatının ayrıntıları, insan potansiyeli, kapalı bir dünya ile dış dünya arasındaki ayrım, çatışmalar yine öykülerinin merkezindeki kadın kahramanlarla anlatılır.

1980 ile 1990 yılları arasında çekilen bu filmlerdeki kadın karakterler aracılığıyla kadın seyirciye içinde bulunduğu konumu değerlendirerek kendisini geliştirebileceği mesajı verilmiştir. Bununla ilgili olarak Abisel (1994)'in yaptığı bir çalışmada yer alan saptaması 80'li yıllarda sinemanın sunduğu güncel sonucu ortaya koyması bakımından ilginçtir: "Uzunca bir dönem boyunca "isteyen"den (etkin) çok, belli bir modele- fedakar ve hizmetkar- uyması "istenen" (edilgin) olarak tanımlanabilecek kadın karakterlerin 80'lerde daha talepkar olmaya başladıkları görülüyor". Ancak bu konuda tanık olunan durumun her zaman farklı taleplerde geçerli olup olmadığı konusunda soru işaretleri var hep. Bir kere ülkemizdeki filmlerin kadınlara ilişkin genel tutumu ataerkil bir anlayış içerdiğinden Onaran (1994)'ın dediği gibi kadınların yaşama alanları, evleri ve özel yaşamlarıyla sınırlı kabul edilmekte ve buna bağlı olarak yaptıkları iş,

meslekleri ya da çalışma alanları bakımından kamusal alanda yer alsalar da özel yaşamlarına ait olan “duygu, sevgi, özveri” gibi kavramların kadınla ilişkili olduğu düşünüldüğünde kamusal yaşam alanı içinde kadınların yeri yok gibidir.

Günümüz Türk sinemasında ise 1990’dan başlayarak son dönem filmlerde 80’li yıllarda ele alınan “kadın filmleri” ndeki başkaldıran, talepkar, bastırılmış duygularını yavaş yavaş gün yüzüne çıkaran kadınlar ve yine az sayıda da olsa-gelenek ve töreler karşısında çaresiz kadınlar, ama özellikle duygu - tutku-gizemlilik - iletişimsizlik - birbirini anlamayan çiftler- mutsuzluk - tatminsizlik yaşayan kadınlar öne çıkıyor. Örneğin, Camdan Kalp (1990) filmi, tiyatro oyuncusu bir kadın, senaryo yazarı kocası ve temizlikçi bir kadın etrafında dönen güncellik içinde güneydoğunun geleneksel yapısının da işlendiği ilginç, farklı bir çalışmadır. Kiraz Çiçek Açıyor (1990) da kadın bu kez duygusal olarak ayrılık - gurbet - terkedilmişlik ve fuhuş konusu içinde ele alınır. Berdel (1991) de Anadolu’da geçen öykü kadına kuma getirme töresinin kadını yıpratışı ve bunun sonuçlarını sergileyen bir anlatıdır. İki Kadın (1992) filminde iki ayrı kadının bir skandal da oynadıkları rol konu edilirken iki ayrı kadın kimliği anlatılmaktadır. Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (1992)’inde orta yaşın üstünde, bunalımları olan tatminsiz bir kadın sergilenir. Bir Sonbahar Hikayesi (1993)’inde aydın bir çiftin evlilik üzerine yaşadıkları bunalım ve kriz konu edilirken kadın-erkek ve evlilik kurumuna yönelik sorgulamalar da dile getirilir. C-Blok (1994), yalnız ve bunalımlı bir kadının farklı tabakadan insanlarla kent yaşamı içinde cinsellikle karşılaşmasının öne çıkarıldığı bir öyküdür. Cadı Ağacı (1994)’ında mutsuz bir kadının arayışları dile getirilir. Bir Kadının Anatomisi (1995), iç mimar bir kadının beraberliklerinde yaşadığı tatminsizlikler peşpeşe yaptığı evliliklerle anlatılır. Mum Kokulu Kadınlar (1996) da doğum-ölüm ve ölüm-doğum ikilemi ile geçmişte yaşanan trajik bir aşk öyküsü yine kadınlarla anlatılır. Avcı (1998), her insanın gerçeği algılayışının ve aktarışının aynı olmayacağı düşüncesinden hareketle, evli bir çiftin kadın kahramanının geleneklere karşı çaresizliği ve kocası ile yaşadığı iletişimsizlik, bastırılmış istekleri ve sonuçta yaşadığı psikolojik gerilimin öyküsüdür.

Bir genelleme yapmak gerekirse, bu filmlerde ele alınan konu ve temalarla genellikle buldukları sınıfın, ortamın çok uçta olan kişileri ve bunların ilişkileri anlatılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında son dönem Türk sinemasının hem tür hem de konu-tema olarak profili değişmiş gibi görünmektedir. Çünkü, sinema yönetmenlerinin her birinin konulara farklı yaklaşım ve ifade biçimleri tür konusunda endişeler doğurmakla beraber daha çok birey üzerine kurulu örnekler karşımıza çıkıyor. Kuşkusuz film anlatılarında kurulan dünyada konu, bir toplum içinde geçse de artık bu filmlerde öne çıkan yeni değerler, kaybolanlar, giderek yoğun yaşanan kent kaosu ve yeni duyguların toplumu sunulmaktadır. Ancak sunulan bu mutsuz azınlıkta yine merkezde çoğunlukla mutsuz ve tatminsiz olan

sorunlu kadınlar bulunmaktadır. Daha çok büyük kent insanına indirgenen yaşam biçimleriyle ve bireysel yapılarıyla son dönem Türk sineması örnekleri tam olarak bir ülke sineması ya da kimliği belirlenmiş sinema olarak gösterilememekle beraber bütün bu görsel ifade biçimleri sonuçta günümüz Türkiye'sinin görüntüleridir.

SONUÇ

Buraya kadar anlatılanlarla, sinemada özellikle Türk Sineması'nda "kadın olmanın" taşıdığı anlamın hem kadının sunulma biçimi hem de seyreden kadınlar açısından gösterilme biçimi ve kurulan iletişimin önemi üzerinde yoğunlaşıldı

Görülüyor ki, Türkiye'de bir dönem özellikle sinemanın tek popüler kültür biçimi olduğu yıllarda sinema sektörünün hem ekonomik koşullar gereği hem de kadın seyircide görülen ilgiyi değerlendirerek, kadın seyircilere yönelik bir tür "erkek bakışı"na sahip ve melodram türünün özelliklerini taşıyan çok sayıda filmler üretilmiştir. Bu filmleri seyretmek o dönemin kadınları için yaşamlarının kolay kolay vazgeçemeyecekleri bir parçası olmuştur. Çünkü kadın seyirci günlük yaşamın, dış dünyanın sıkıntılarından, sorunların yumuşatıldığı popüler anlatı biçimindeki filmler aracılığıyla uzaklaştığını sanmıştır. İşte, yaşamın ve toplumsal yapılanmanın her defasında kaçınılmaz denilecek şekilde yeniden kadına sunumu; kadına, filmin kendi yanında durduğu yanlısamasını veren abartılı bir acıma duygusu ile yaklaşmıştır.

Daha sonra aynı kadın seyirci, aradan geçen zaman içinde doğanın ve kadın olmanın en temel özelliklerini gözönünde bulundurarak, herbiri kendi farklı konuları içinde ama aynı ortak dili konuşan, birbirlerine mesajlar gönderen kadınlar aracılığıyla yaşamdaki eşitsizliklerin ve sorunların varlığını hatta maskelendiğini farkedebilmenin gerçek yaşam deneyiminde karşılaşılan maskelenmeleri de görme şansı taşıyacağına ayırmasına varır. Böylelikle seyirci, kendisine filmlerde sunulan "dünya" ve "insan doğası" tezini onaylamasının, bunları kendi yaşam deneyimlerinde de yeniden üretmesi anlamına geleceğini görebilir. Sonuçta seyrettiklerinin yalnızca filmsel anlatılar, toplumsal gerçekliğin dolayımalarıyla yeniden kurulduğu anlatılar olduğu noktasına ulaşabilir. Metz (1985)'in dediği gibi anlatı zamansal bir sistemdir ve film anlatısında öyküleri oluşturan olaylar dizisi, yalın veya karmaşık bir zaman şeması izler. Bu şemada, hem öykünün anlatılma süresi, hem de anlatılan öykünün geçiş süresinin iki ana düzlemde üstüste binmesi söz konudur. O halde bir süreç olarak film izleme ve bu süreç boyunca anlamların oluşturulması, sadece filmin izlenme süresi -90 dk veya 120 dk- sırasında oluşan etkileşim sonucunda ortaya çıkmaz. Çünkü seyirci, hem toplumsal hem de tarihsel olarak donanmış bir öznedir ve tıpkı kendisinin sahip

olduğu özelliklerle donanmış filmleri izler, tercih eder. Dolayısıyla anlam, seyircinin filmi izlemesi sırasında kendinden kattığı şeylerle birlikte oluşmaktadır.

Sinemada birşey anlatmada, düşünsel anlamda ya da bir nesne olarak birşeyleri sinemaya özgü anlatımlarla sunmada, öncelikle içinde yaşanan toplumu ve kültürü iyi sentezleyebilmek ve tanımak gerekmektedir. Bu anlamda Türk Sineması da, Türk insanını çok iyi anlamak ve anlatmak zorundadır. Bunun için, Türk Sineması öncelikle çerçevesini büyütürken çok daha geniş bir bakış açısı edinmeli böylece kendisini ve sorunlarını iyi tanımının yollarına ulaşabilmelidir. Türk Sineması gerçekten sahip olduğu olumlu potansiyellerin bilincine vardığında, evrensel anlamda bir sinema dilini kullanabilir ve düşünsel altyapısını daha sağlıklı temellere oturtabilir. Aksi takdirde hangi kadını anlatırsa anlatsın, seyircisine anlattığı kadını ne derece etkin (!) olarak sunduğu ve hangi Türk kadını sunduğu sorusuna kendisi de cevap veremeyecektir.

DİPNOTLAR

- 1- Horkheimer, M. ve Adorno, T.W. (1979). Aydınlanmanın diyalektiği. İstanbul: Kabcacı.
- 2- Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin dönemlere göre kronolojik sıralanmasında G. Scognamillo, (1998) Türk Sinema Tarihi (1896-1997) ile N. Abisel (1994)'in Türk Sineması Üzerine Yazılar (1995) ve Popüler Sinema ve Türler adlı kitaplarından yararlanılmıştır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1994). Nasıl yaşıyor, nasıl düşünüyoruz? Türk Sinemasında demokrasi kavramının gelişmesi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berger, J. (1988). Görme biçimleri. Y. Salman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Elsaesser, T. (1992). Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama. Film theory and criticism. Oxford University Press.
- Erdoğan, N. (1992). Sinema kitabı. İstanbul: Ağaç.
- _____ (1993). Seyirci ve sinema. Ankara: Med-Campus.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T.W. (1979). Aydınlanmanın diyalektiği . İstanbul: Kabcacı.

- Köker, E. (1994) Bilinmek istenmeyen bir öykü-Türk filmlerinde kadın ve demokrasi ilişkisi. Türk Sinemasında demokrasi kavramının gelişmesi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lacan, J. (1982). “Özne-Ben” in işlevinin oluşturucusu olarak ayna evresi. N. Kuyaş (Çev.). Felsefe Yazıları, 1.
- Metz, C. (1985). Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier. C. Britton vd. (Çev.). London: McMillan.
- Onaran, O. (1994). Parlak ışıktan yoksun alacakaranlığın filmleri-türk filmleri ve demokrasi. Türk Sinemasında demokrasi kavramının gelişmesi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). Türk sinema tarihi (1896-1997). İstanbul: Kabalcı.