



T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMADA FEMİNİST ELEŞTİRİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Nur SÜLLÜ

(Danışman : Doç. Dr. SEÇİL BÜKER)

ESKİŞEHİR

1988

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|-----------------------------------------------------|--------------|
| GİRİŞ..... | 1 |
| 1. TARİHSEL DEĞİŞME SÜRECİNDE KADIN..... | 10 |
| <u>1.1. Paleolitik Dönemden Yirminci Yüzyıla</u> | |
| <u>Dek Kadın.....</u> | 11 |
| <u>1.2. Yirminci Yüzyılda Kadın.....</u> | 25 |
| 2. FEMİNİZM ÜZERİNE..... | 34 |
| <u>2.1. Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla Dek</u> | |
| <u>Feminizm.....</u> | 34 |
| <u>2.2. Yirminci Yüzyılda Feminist Hareketler..</u> | 42 |
| <u>2.3. Feminizmin Tanımı.....</u> | 48 |
| <u>2.4. Türkiye'de Kadın Sorunu ve Feminizm</u> | |
| <u>Üzerine.....</u> | 55 |
| 2.4.1. İslamiyet Öncesi Dönem..... | 56 |
| 2.4.2. İslamiyet Sonrası Dönem..... | 59 |
| 2.4.3. Cumhuriyet Dönemi..... | 73 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİ..... | 86 |
| <u>3.1. Eleştirinin Kısa Tarihi ve Tanımı...</u> | 86 |
| <u>3.2. Eleştiride Değişik Yaklaşımlar.....</u> | 91 |
| <u>3.3. Film Eleştirisi Üzerine.....</u> | 96 |
| <u>3.4. Feminist Film Eleştirisi Üzerine.....</u> | 102 |
| 3.4.1. Annette Kuhn..... | 108 |
| 3.4.2. Molly Haskell..... | 118 |
| 3.4.3 Marjorie Rosen..... | 127 |
| 3.4.4. Laura Mulvey..... | 133 |
| 3.4.5. Joan Mellen..... | 137 |
| <u>3.5. Türkiye'de Film Eleştirisi ve Feminist</u> <u>Film Eleştirisi.....</u> | 141 |
| <u>3.6. Feminist Bakış Açısıyla Aaahh Belinda..</u> | 149 |
| SONUÇ..... | 183 |
| KAYNAKÇA..... | 187 |

GİRİŞ

İnsanoğlu, yaratıldığı ilk gün kadın ve erkek olarak varolmuştur yeryüzünde. Yaratıldıklarında belki de tek farklılıkları biyolojik yapıları olan iki ayrı cinsiyetin temsilcileri, kadın ve erkeğin birbirleriyle olan ilişkileri, toplumdaki konuları, değişen yaşam koşulları ve toplumsal koşullarla değişime uğramıştır. Kadının biyolojik farklılığının yazgısı, bu değişim süreci içinde toplumsal yazgı biçimine dnmştr.

Kadın ilk dönemlerde biyolojik özelliği olan doğurganlığı ve toplumsal yaşam için önemli buluşların yaratıcısı olması niteliğiyle toplumda söz sahibidir ve büyük saygınlık görmektedir. Gördüğü bu saygınlıklı konumundan ikincil plana atılışı, tarımın gelişmesi, nüfusun artması, kentlerin, sınıfların, devletlerin ortaya çıkışıyla bağıntılı olarak gerçekleşmiştir. Bu değişimlerle başlatılan ikincil konuma itiliş kadının Atina'da hareme kapatılışıyla anlatımını

bulmuştur. Ataerkil dinlerin ortaya çıkışıyla pekiştirilmiş bu ikincil konum, Batıda kentsoyluluğun yükselişi kadının eve kapatılmasıyla doruğa ulaşmıştır. Böylelikle kadınların tarihi 10.000 yıl süresince toplumsal yaşantıdan eve özgürlükten bağımlılığa sürüklenişlerinin tarihi olmuştur.

Bu toplumsal yazgıya kadınların tepkisi ise değişik dönemlerde kendini değişik biçimlerde göstermiştir. Ortaçağda bireysel çabalarla kendini gösteren kadın hakları savunuculuğunda çok fazla isimle karşılaşılmamaktadır. Bu savunuculuğu yapanlara ise bunun bedelinin engizisyona dek vardırılan engellemelerle ödetildiği anlaşılmaktadır. Buna karşılık kadınlar yılmamışlar, direnişlerini sürdürmüşlerdir. Christine de Pisan gibi ortaçağdaki tek tük savunucuları bir yana bırakılırsa, Büyük Fransız Devrimiyle tarihe adım atan feminizm bu direnişlerin adı olmuştur.

İki yüzyıllık bir geçmişe sahip, düşünce ve siyaset akımı olan feminizm adı altında örgütlenilerek kadınların ezilmişliklerine, ikincil konumlarına başkaldırılmıştır. Feministler değişik adlarda, değişik yaklaşımları arkalarına alarak da örgütlenmişlerdir. Ama tümünün amacı kadının toplumsal yapıda daha iyi konuma ulaştırılması, erkeklerle eşit haklar elde etmesi biçiminde olmuştur.

Kadını ve sorunlarını toplumsal yapıdan bağımsız düşünmek, değişen toplumsal koşullar, ekonomik, politik, kültürel yaklaşımlardan ayrı değerlendirmek kuşkusuz olanaksızdır. Bu nedenle feministler toplumu sosyolojik ve ekonomik yaklaşımlarla değerlendirmeden tutum, psikoloji ve piskanalizi açıklayıcı yapı taşı olarak kullanmaya dek her yolu deneyerek amaçlarına ulaşmaya çaba harcamaktadırlar. Bir yandan kadının toplumda sahip olduğu haklar, roller, sorumluluklar incelenirken, diğer yandan bu günlere gelişi hazırlayan etkenleri ortaya çıkarmada, tarih araştırılmaya başlanmıştır. Erkeklerin yazdığı, erkeklerin tarihini feminist yaklaşımla yeniden yazma sorunu gündeme gelmiştir. Ayrıca kadınların yüzyıllardır yer aldıkları edebiyat, feminist bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanılmış, bu da feminist eleştirinin başlangıcını oluşturmuştur. Bu bakış açısı sinemaya da yöneltilerek, filmlere feminist açıdan bakış gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Feminist eleştiriye oluşturan nedenleri anlamak açısından ilk bölümde kadınların tarihi, feminizmin tarihsel gelişimi ve feminizm ele alınmıştır. Bir eleştiri türü olan feminist eleştirinin yaklaşımlarını, kuramcılarını daha iyi anlayabilmek açısından ise eleştirinin ne olduğuna, gözetmek gerekmektedir.

Sanat yapıtlarının ortaya çıkmasıyla başladığı ileri sürülen eleştiri ilk kez Platon ve Aristoteles

ile birlikte yazıya dökülmüştür. Eleştiride çağlar boyu görülen değişmeler, eleştiriyi "eleştiri çağı" olarak bilinen 20. yüzyıla getirmiştir. Sanat yapıtını açıklamak, izleyiciyle arasında ilişki kurmak işlevini yerine getiren eleştirinin değişik yaklaşımları vardır. Eleştiri yöntemlerinden bazıları sanat yapıtıyla dış dünya, bazıları sanat yapıtıyla sanatçı, bazıları sanat yapıtıyla izleyici arasındaki ilişkileri ele alınırken, bazıları da sanat yapıtının kendisini inceleme konusu yapmaktadırlar. Bu yöntemler gerçekleştirilirken, tarihsel, sosyolojik, psikolojik, psikanalitik, göstergebilimsel yaklaşımlardan yararlanılmaktadır. Eleştiri bu tür yaklaşım ve yöntemleri kullanarak sanat yapıtlarını çözümlene işlevini yerine getirmektedir.

Eleştiri, yedinci sanat sinemanın yapıtlarında da bu işlevi yerine getirmektedir. Gazete ve dergilerde çıkan film tanıtma yazılarının yanısıra arkasını belli kuramlara dayayan film eleştirilerinin de varlığı sözkonusudur. İlk kuramsal film eleştirisi 1917'den sonra Lev Kuleshov'la ortaya çıkmıştır. Arnheim, Bazin, Kracauer, Metz, Wollen, Eco, Mitry gibi sinema kuramcılarıyla günümüze ulaşmıştır. Gerçekçilerden göstergebilimcilere dek uzanan çizgide yer alan tüm film eleştirilerinin amacı filmi okumaktır.

Bir film eleştirisi türü olan feminist film eleştirisi de filmi okuma işlevini yerine getirir. Bu okumayı kadın açısından gerçekleştirir. Feminist eleştiriyi kısaca şöyle tanımlayabiliriz: Toplumda kadın için geçerli tutumları, metinde kadın açısından okumaktır. Tanımı birkaç satırda yapılabildiğine karşın feminist eleştiri öyle çok basit bir konu değildir. Sosyolojiden, psikolojiden, ekonomiden, psikanalitikten tutun da göstergebilime dek uzanan çok boyutlu bir konudur.

Tüm bu yaklaşımlara dayanarak erkek egemen ideolojisinin ürünleri olan filmlerde kadının seyirlik olması dolayısıyla nesneleştirilmesi, erkeğin bu nesneleştirilmesine karşı koyması, kadınlar arası ilişkiler araştırılır. Filmlerde yer alan kadın tipleri bunların tarihsel, toplumsal koşullarla ilişkileri feminist film eleştirisinin üzerinde durduğu konulardır.

Bu konulara eğinilirken anlamı oluşturmada kullanılan kodlar feminist film eleştirisinin konusu içine girer, filmin biçimi inceleme konusu edilir. Bu anlamda feminist film eleştirisi göstergebilime dayar arkasını.

Filmin yapısının tartışma konusu edilmesinin yanısıra, filmin filmi oluşturan yönetmenle ilişkisi kurulur. Yönetmenin filmini oluşturması auter'lük

ve bilinçlilik sorunlarını ortaya çıkarır. Bu bağlamda sadece feministlerin mi feminist söylem oluşturabileceği tartışılır. Kadınlar ya da feministler tarafından gerçekleştirilen filmler feminist söylem oluşturabilir ya da oluşturmayabilir. Ayrıca feminist bir yapıt feminist olmayan bir kişi ya da erkekler tarafından üretilebilir.

Bu konu gözönünde bulundurulursa feminist eleştiri sanatçının amacını ya da iç yaşantısını, düşlerini yapıtına aktarması konusunu araştırmak durumunda kalır. Madalyonun diğer yüzünde de izleyicinin yapıttan aldığı tat ve ne anladığı yer almaktadır. Bu noktada da daha çok izleyicinin filmi izlerken kendi yaşantı birikimi ile anlağında oluşan anlama dayanarak film okumayı gerçekleştirmek durumundadır.

Bu yöntemlerin ve yaklaşımların tümü egemen kültürün ürünü olan filmlere kadından yana çıkarak karşı koymadır. Feminist film eleştirmenleri de bu karşı koymayı gerçekleştirirken genelde tüm yaklaşımlardan yola çıkmaktadırlar. Bu nedenle araştırma içinde belli yaklaşımlara göre sınıflama yerine, kuramcılarının tek tek ele alınması yolu yeğlenmiştir.

Bu kuramcılar Türkiye'de tanınmadığı gibi, feminist film eleştirisi de Türkiye'de bilinen bir eleştiri türü değildir. Oysa Türkiye geçmişten günümüze

kadın sorunlarının yoğun olarak yaşandığı, kadın adına elde edilenlerin tarihinin hiç de eski olmadığı, elde edilen hakların da çoğunlukla yasalarda kalmaktan öteye gidemediği bir ülkedir. Özellikle de günümüzde hergün daha fazla sayıda kadının eğitim olanaklarından yararlandığı, iş yaşamına katıldığı bir ülke. Kadının bu içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel değişim, filmlerde yansımıştır. Son yıllarda çekilen kadın filmlerinin yoğunluğu bunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu tür filmlerin yoğun olmasına karşılık, bunlara feminist eleştiri bakış açısıyla, bakış gerçekleştirilmemiştir.

Bu konular gözönünde bulundurularak Türkiye'de eksikliğini duyduğumuz feminist film eleştirisi kuramı araştırma konusu olarak seçilmiştir. Amacımız feminist film eleştirisinin ne olduğunu betimleyerek, ülkemizde tanınmayan bir alana kapı aralamaktır.

Feminist film eleştirisinin ne olduğu betimlenirken yanıt getirilecek pek çok soru gündeme gelecektir: "Kadınlığın tarihi nedir?", "Feminizmin tarihsel gelişimi nasıldır?", "Feminizm ve yaklaşımları nelerdir?", "Eleştiri nedir, Film eleştirisi nedir?", "Türkiye'de tarihsel açıdan kadın ve feminizm ne durumdadır?"

Feminist film eleştirisinin betimlenmesi yapılırken, yapı taşı olarak kullanılan psikanalitik,

göstergebilimsel, sosyolojik, tarihsel yaklaşımlar irdelenecektir. Bu yaklaşımlarla filmlerde kadınların irdelenmesi üzerine bir örnek oluşturacak Atıf Yılmaz'ın **Aaah Belinda** filmi feminist eleştirel açıdan okunmaya çalışılacaktır.

Feminist eleştiri konusu çok boyutlu bir konudur. Bu çalışmada "nedir" sorusuna yanıt getirilmeye çalışılarak betimleyici ve tanımlayıcı bir araştırma yapılmaya çalışılmıştır.

Feminist eleştirmenlerin de belirttiği gibi, tarihin erkekler tarafından erkeklerin tarihi olarak yazılması, kadınlığın tarihi konusunda yazılan kaynakların yetersiz oluşu, yapılan çalışmada bir dizi güçlüğe yol açmıştır. Feminist eleştiri Batı'da geliştiği için Türkiye'de yazılan kaynakların ve bu alanda çalışan kişilerin yok denecek kadar az olmasından dolayı çalışma Batı'daki kuramcılara dayandırılmıştır.

Bu çalışmada feminist amaçla gerçekleştirilen (bağımsız, özgür kadın sineması, lezbiyen film yapımı gibi) türler çalışma konusu dışında bırakılmıştır. Çalışmada sözü edilen kuramcılarının popüler sinemanın üzerinde yaptıkları feminist film eleştirisi irdelenmiştir.

Bu konuda yapılan ilk araştırma oluşu nedeniyle feminist eleştiri betimlenmeye çalışılmıştır. Kuşkusuz bundan sonra bu konuda yapılacak çalışmalar daha yetkin olacaktır. Bu çalışmanın daha sonraki çalışmalara ışık tutacağını umuyoruz.

1. TARİHSEL DEĞİŞME SÜRECİNDE KADIN

Kadınların tarihine göz atıldığında değişik dönemlerde değişik haklara sahip oldukları, toplum içindeki yerlerinin farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır. Günümüzde üzerinde sıkça konuşulan bir konu olan feminizmin ortaya çıkışını ve amaçlarını daha iyi anlayabilmek için başlangıçtan günümüze kadının durumuna göz atmak gerekmektedir.

"Kadınların tarihi herşeyden önce baskı altına alınışlarının ve bunun gizlenişinin bir parçasıdır. Zaten gizleme de baskının bir parçasıdır. Günümüzde güçlü çok uluslu şirketlerle devletlerin yeni pazarları ele geçirmek için verdikleri ekonomik savaş, coğrafi yayılmacılığın yerini almışsa da, kadınlar açısından, 8000 yıl öncesinden bu güne gelen egemen değerler ve saldırgan davranışlar hiç değişmemiştir."(Michel, 1984: 159)

1.1. Paleolitik Dönemden 20.yy'a Dek Kadın

Tarihsel açıdan ele alındığında kadınların, paleolitik dönemde daha sonraki çağlara göre oldukça iyi bir durumda oldukları düşünülmektedir. Çünkü bu dönem ataerkil yapının henüz egemen olmadığı bir dönemdir. Bunun en iyi kanıtlarından biri, döneme ait cinsel özellikleri belirgin kadın figürinleridir. Bu dönemde soyun devamında,- kadının rolü bilinmekte, buna karşılık erkeğinki ise bilinmemektedir. Bu nedenle dönemin kadın ve erkek sanatçılarının düş gücünü daha çok kadın cinselliğinin etkilemiş olması doğaldır(Michel, 1984: 30).

Özel mülkiyet ve birikim olmaması nedeniyle bir cinsin diğerini sömürebileceği bir düzenin varlığı da sözkonusu değildir. Paleolitik dönemde ister kadının üremedeki rolünün daha iyi bilinmesi nedeniyle, ister işbölümünün işbirliğine dayanması nedeniyle olsun, kadınların söz sahibi olduğu bir toplum anlayışının varlığından sözedilebilmektedir. Kadının klanın toprakları hakkında karar alabildiği, evlilik ve benzeri anlaşmalar yapabildiği anlaşılmaktadır.

Dünyada iklim koşullarının köklü değişmesi sonucu ortaya çıkan mezolitik kültürün birikimiyle gerçekleşen birinci Neolitik devrimle birlikte insanlar

hayvan ve bitkileri evcilleştirmeyi başarmışlardır. Avcılığın yerini hayvancılık, toplayıcılığın yerini ise tarım ya da rençberlik almıştır(Güvenç, 1973: 191).

Başlangıçta kadın ileride bu toprağı işleyecek çocukları doğurması nedeniyle büyük saygınlık görmekteydi. Doğanın ve toprağın verimliliğiyle kadının doğurganlığı özdeşleştirilmekte, toprak gibi içinde gizli tohumlar taşıdığı görüşüyle kadının büyü güce sahip olduğuna inanılmaktaydı. Günümüzde de sözü edilen "doğa ana" deyimi bu görüşün uzantısı sayılabilir(Arat, 1986: 21-22).

Ayrıca bu dönemde çapa ile yapılan tarımın ortaya çıktığı ve bu tarımın kadınların buluşu olduğu anlaşılmaktadır. Gene bu dönemde kadınların tohumu ve tahılların üretimini, iplik eğirme ve dokumayı buldukları bilinmektedir(Michel, 1984: 31).

Bu önemli etkinlikleri ve buluşları yaratmada kadınların rolü oluşu, kadınların bu dönemde söz sahibi olmalarını haklı çıkarıyor görünmektedir. Bu kanının nedenleri yalnızca bunlar değildir kuşkusuz.

Aynı zamanda bilinen ilk tanrıçaların kadın olması da bu düşüncenin bir göstergesidir. Bu dönemde kadın tanrıçaların varlığı, yalnızca kadının üremedeki rolünün bilinmesi, kadının doğurganlık ve bereketlilik

simgesi olarak kabul görüşünün sonucunda ortaya çıkmıştır(Michel, 1984: 32).

Kadınların egemenliğinin, anaerkil düzenin M.Ö. 6000 ile 3000 yılları arasında gerçekleşen teknik devrim ve toplumsal örgütlenmeyi değiştiren nüfus patlamasıyla ortadan kalktığı görülmektedir. Arkeolojik sınıflandırmaya göre Taş devrinden Tunç devrine geçildiğinde erkek aletleri yapan olarak kadının yerini almış, toprağı kendisine bağımlı kılmıştır. Ufak bahçelerin yerine tarla geçmiş, kadının çapası yerini erkeğin sapanına bırakmıştır. Tarımdaki bu gelişmelerin sonucunda oluşan besin artığının nüfus patlamasını ve yerleşik düzene geçişi hızlandırdığı görülmektedir. Bu gelişmelerle birlikte doğan özel mülkiyet, erkeğin üstünlüğünü pekiştirici rol oynamıştır. Özel mülkiyetin devredilmesinde ortaya çıkan kalıt babalık konusunu gündeme getirmiştir(Michel, 1984: 35).

Paleolitik dönemde varolan avcılığın, yeni av sahaları elde etmek için egzogamiyi(dıştan evlenmeyi) gerektirdiği etnologlar tarafından ileri sürülmektedir. Neolitiğin yerleşik düzeninin ise evin büyümesi, dolayısıyla tarımın verimli hale getirilmesi için endogamiyi(içten evlenmeyi) gerektirdiği savı yine kimi antropolog ve etnologların görüşüdür. Ailenin büyümesi için tüm kızları ailedekilerle evlendirmek

için saklamaya başlamışlardır. Kadınların eve kapatılmasının başlangıcının buraya dayandığı görüşleri de ileri sürülmektedir. Aynı zamanda toprak ele geçirme amacıyla yapılan savaşların kadına "aile grubu içinde doğurgan ve üretici hizmetçi rolü"(Michel, 1984: 37) yüklediği konusunda görüşler yer almaktadır.

Avcılık yerine hayvanların beslenmesi, erkeğin üremedeki rolünün anlaşılmasına yol açmıştır. Binlerce yıl süreyle Ana-Tanrıçaya tapınılırken, çoğalmak için erkek ve dişinin her ikisinde gerekli olduğunun öğrenilmesi Ana-Tanrıça'ya eş bulmayı gerektirmiştir.

"Oğul, aşık, erkek kardeş ya da koca olsun bu eş önceleri Ana-Tanrıça'ya göre ikincil bir konumdaydı. Zamanla onun eşiti oldu, sonunda da Atina ve Mısır'da madde ve insanın mutlak yaratıcısı olan Tanrı-Baba'ya dönüştü."
(Michel, 1984: 43)

Bu durum daha sonra ortaya çıkan büyük ataerkil dinlerle (Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık) daha da pekiştirildi(Arat; 1986: 30).

Bu dönemle birlikte insanlık tarihindeki ilk tarım ve el işçileri olan, toplumda büyük saygınlık gören kadınlara yüzyıllarca sürecek "ikinci sınıf vatandaş" lığın kapıları açılmış oldu.

"Bu kararsızlık çıkmazı, bu ahlaksızlık tapınağı, bu binlerce cilve serpili bahçe, bu yanılgılar toplamı, göğün kapılarını insana kapayan bu set, cehennem bu alev ağzı, bu yalan çiçekleriyle dolu sepet, bu iksirden tatlı zehir, ölümlüleri değersiz dünyaya bağlayan zincir, tek kelimeyle: Kadın"(Arat, 1986: 25)

Brahmanların kutsal kitabı Manu'nun kadın için yaptığı tanımlama. Kadın anaerkil toplum anlayışından babaerkilliğe geçişte hep bu tür anlayışlarla ezilmeye başlamıştır.

Kadınların egemenliğinin azalmasına karşın, bazı toplumlarda kadınların görece daha etkin rol oynadıkları anlaşılmaktadır. Heredot'a göre kadınlar Eski Mısır'da egemenliklerini sürdürmekteydiler. Kadınlar ekonomik etkinlikleri yerine getirerek, evin geçimini sağlarken, erkekler evde oturup kumaş dokumuşlardır. Bunun nedenini sosyal bilimciler Mısır'da kentleşmenin hızlı gelişmemesine bağlamaktadırlar(Alkan, 1981: 6).

Mısır'da kadının erkeğin tamamlayıcısı olarak kabul görüşü ona kalıt alma, mülk sahibi olma, özgürce evlenebilme, dul kalınca yeniden evlenme, çocuklarına kalıt bırakabilme haklarını sağlamıştır. Kadının bu durumunun daha sonraları ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bilinmektedir(Arat, 1986: 26).

Daha da sonraki dönemlerde kadınlar Mısır'da hareme kapatılmışlardır. Fakat bu haremelerin "kadınların ulusal ve uluslararası sorunlara ilişkin yönetsel kararlar aldıkları bir saray olduğu, kadınların güçsüzlüğünden çok gücünü ortaya koyan bir gösterge olduğu" ileri sürülmektedir(Michel, 1984: 41).

Mısır'da kadının güçlü olduğu harem anlayışına karşın, Eski Yunan'da harem karşımıza kadınların kapatıldığı bir kurum olarak çıkmaktadır. Kadının sadece harem içinde özgür olduğu, harem dışında erkeğin egemenliği altına girdiği anlaşılmaktadır. Atina'daki bu harem Pers, Doğu İmparatorlukları ve Bizans için örnek oluşturduğu, bu kurumun Hindistan ve Çin'e taşınmasında Yunanlı ve Pers tacirlerin etkisi olduğu kanısı yaygındır(Michel, 1984: 42).

Hesiodos **İşler** adlı yapıtında "kadına kanmış kişi, dolandırıcılara kanmış bilsin kendini" diyerek Eski Yunan'da kadına verilen olumsuz değeri vurgulamıştır(Bkz.: Arat, 1986: 26). Aristoteles ise **Politika**'da dünyanın yöneten ve yönetilen iki sınıftan oluştuğunu kadının ise bu ikinci sınıftan sayıldığını öne sürerken kadınların zeka ve ahlaksal açıdan erkeklerden aşağı düzeyde olduklarını belirtmiştir(Aristoteles, 1975: 13).

Bu dönemde kadının söz sahibi olduğu toplumlar da bulunmaktadır. Örneğin Mezopotamya'da kadın erkek

eşitliğinin varlığı belgelerle kanıtlanmıştır. Anadolu'nun Asur koloni çağında devlet yönetimini yüklenen saray çevresi kadınlarının yanısıra, ticaret yapan, tarlada çalışan halk kadınına da bir takım hakların tanındığı gerçektir. Tekeşlilik düzeni temeli üzerine kurulan evliliklerde boşanmalar resmi sözleşmelerle gerçekleştirilmektedir. Bu da Anadolu kadınına evlenmeyi bozma hakkını vermektedir. Kazılarda ele geçirilen mühürler kadınların kişisel mülkiyet sahibi olabildiklerinin bir göstergesidir(Darga, 1976: 99-100).

Asurlar'da kadın belli haklara sahip olmasına karşın Hititler'de durum bunun tersine bir gelişim göstermiştir. Kraliçeler ve saray kadınları belli haklara sahiptiler, fakat aynı şey halkın içindeki kadınlar için geçerli değildi. Halk kadınları mal gibi alınıp satılabiliyorlar, zina halinde erkek tarafından öldürülebiliyorlardı. Boşanma durumunda ise babaya bırakılan çocuklar istenirse baba tarafından satılabiliyordu(Alkan, 1981: 8).

Roma'da özel mülkiyetin doğuşu ile birlikte önceleri özgür olan kadının özgürlükleri kısıtlanmaya başlanmış, ataerkil düzen kök salmaya başlamıştır. Mülkiyet kavramının getirdiği yasal düzenlemeler kadını vasiinin denetimine bırakmıştır. Kız çocuğunun vasisi babası iken evlilikle birlikte bu vasilik

kocaya devredilmekteydi. Yasalar karşısında kısıtlı haklara sahip olmasına karşın, tarlada çalışarak aile ekonomisine katkı sağladıkları için belli bir yere sahip görünüyorlar, törenlere katılıp tiyatroya gidebiliyordu. Daha sonraki dönemde Sezar'ın koyduğu yasalarla vasilik kaldırılıp, kadınlar bir anlamda bağımsızlık kazanıyormuş gibi görünüyorsa da bu ütopya olmaktan ileri gidememiştir(Arat, 1986: 30-31).

Büyük ataerkil(patriyarkal) dinlerin(Musevilik, Hıristiyanlık, Müslümanlık) doğuşu ve getirdikleri anlayışla kadının durumunda gerçek bir iyileşme görülmemiştir. Geçmişe göre bazı iyileştirici ve insancıl yaklaşımlarına karşın bu dinler de kadının ikincil durumu benimsemiş ve pekiştirmiştir.

Musevilikte kadına fazla değer verilmediği anlaşılmaktadır. Kızı olduğu halde oğlu olmayan Yahudi'nin çocuğunun olmadığını söylemesi, bunun bir kanıtı sayılabilir(Arat, 1986: 32).

Kadına değer verilmeyişin Hıristiyanlıkta da sürüp gittiği görülmektedir. Tekvin'de yer alan yaratılış öyküsünde, Havva'nın yasak elmayı koparıp, Adem ile birlikte yediklerinde Tanrı'nın kadını cezalandırması şöyle anlatılmaktadır:

"Senin acılarını ve doğurganlığını arttıracam; çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek"(Aktaran Berger, 1986: 47).

Hıristiyan inancıya göre kadın ilk günahı işleyerek, insanla Tanrı'nın arasını açmıştı. Bu nedenle kadından uzak durulması gerektiği, cinsel ilişkinin ise zevk almak için değil, soyu sürdürmek için gerekli olduğu görüşü yaygındır(Alkan, 1981: 3).

İslamiyet'le birlikte Arap kadının durumunda bazı iyileşmeler görülmüştür. Örneğin; İslamiyet öncesi Araplar kız çocuklarını öldürebilirlerken, bu İslamiyetle birlikte ortadan kalkmıştır. Ayrıca, daha önceleri erkeklerin eş seçmesinde bir sınırlama yokken, bu sayı İslamiyet'te dört ile sınırlandırılmıştır. Ancak bu görüşlerin tersine İslamiyet'ten önce Arap kadınlarının daha özgür olduğu, İslam'ın ikinci ve üçüncü yüzyıllardaki aşırı baskıların kadınların durumunu daha da kötüye götürdüğünü ileri süren görüşler vardır(Alkan, 1986: 3).

Bu görüşleri haklı çıkaran kanıtlar Kuran'da yer almaktadır. Bakara suresinin 282. ayetine göre senet imzalamak için gerekli iki erkeğin bulunmaması halinde, bir erkeğin yerine iki kadın tanık gerekmektedir. İki erkeğin bulunmaması halinde ise dört kadının tanıklığı geçerli sayılmamaktadır. Buna karşılık evlilik

için dört kadın alınabilmektedir. Nisa suresinin üçüncü ayeti özgür kadınlara haksızlık etmek istemeyen erkeklere cariyelerle ilişki kurma yolunu önermektedir(Bkz.: Alkan, 1986: 4-5). Nisa suresinin 34 üncü ayetinde ise şöyle denmektedir:

"Serkeşlik etmelerinden endişelendiğiniz kadınlara öğüt verin, yataklarında onları yalnız bırakın, nihayet dövün"(Bkz.: Alkan, 1986: 4-5).

Aynı şekilde kocasından endişe eden kadın için ise 128'inci ayette anlaşma yolu önerilmekte, hatta anlaşmanın daha hayırlı olacağı söylenmektedir(Bkz.: Alkan, 1986: 4-5).

Kısaca Ataerkil dinlerin kadınlara tanıdığı haklar bazen onların lehine bir durum almışsada, genelde bu dinlerin kadına bakışı hep olumsuz olmuştur. Kadın ikinci sınıf vatandaşlıktan kurtulamamıştır. XI ve XII. yüzyıllarda kilisenin etkisiyle bu durum iyice pekiştirilmiştir. XV. ve XVI. yüzyıllarda krallık ve Kilise kadınların haklarını ele geçirmek için uyguladıkları baskı yöntemlerini arttırmışlardır(Michel, 1984: 61).

Kısıtlamalara karşı çıkan kadınlar ise hem hukuk kuralları, hem de engizisyon yolu ile baskı altında tutulmaya çalışılmışlardır. Bu baskı nedeniyle

bilimsel ve sanatsal üretimlerini de açıkça ortaya koyamadıkları için, bu tür çalışmalarına erkek kardeşlerinin ya da kocalarının imzalarını attıklarının örnekleri tarihte yer almaktadır. Örneğin; Flaman resim okulu kurucularından Van Eyck Kardeşlerin tablolarının büyük bir bölümünü kızkardeşleri Marquerite yapmasına karşılık, sanat tarihinde erkek kardeşlerin ismine rastlanmaktadır(Michel, 1984: 64).

O dönemlerde kızların yetiştirilmesinde tek ölçüt; kocanın rahatını sağlayabilmek için, evcil görevlerini yerine getirebilecek bir biçimde yetiştirilme olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar tüm siyasal haklardan yoksun bırakılırken, 1547'de İngiltere de alınan bir kararla kadınların çene çalmak için bile bir araya gelip konuşmaları yasaklanmıştır(Michel, 1984: 61).

XIV. XV. ve XVI. yy'larda kadınların bir yandan iş olanaklarının azaltılması, diğer yandan erkeklere oranla aldıkları ücretin düşüklüğü ev işlerine yönelmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca günden güne güçlenen kentsoyluluğun ev kadınlığını yüceltmesi de kadınların eve itilmelerinde pekiştirici güce sahiptir. Kadınların aile sorunları ile tüm zamanını geçirmesi, ev işleriyle ilgilenmesi, kocasına karşı kendini sorumlu sayması "zevce-kadın" modelini doğurmuştur. Bu modeli benimseyen kadın, evin içinde mutlu yaşayabilir görünmektedir(Tekeli, 1988: 51).

XVII ve XVIII. yüzyıllar feodal ekonomik yapıdan sanayi toplumuna, ekonomiye geçiş dönemidir. Bu dönemde küçük aile işletmeleri yerini manüfaktür işletmelerine bırakırken, sömürge elde etmek için yapılan savaşlar, bunun sonucunda oluşan büyük kapitaller toplumsal yaşamın değişimine yol açmıştır. Bu da kadınların durumunun kısa bir sürede daha da kötüleşmesini beraberinde getirmiştir(Michel, 1984: 71).

Bu dönemde orta sınıftan kadınlar seslerini duyurmak için girişimlerde bulunmuşlardır, fakat bu belli bir sınıfın ayrıcalığı olmanın ötesine gidememiştir. Dönemin ekonomik sarsıntıları yüzünden evlilik içinde sıkı baskı altına giren halk kadınları iyice ezilmekteydi. Jean Jacques Rousseau **Emil** adlı yapıtında bu dönemin, daha sonraları da benimsenen görüşlerini şöyle belirtmekteydi:

"Kadınların eğitimi her zaman erkeklerinkiyle ilgili olmalıdır. Bizi hoş tutmak, bize yararlı olmak, kendilerini sevdiren onlara değer vermemizi sağlamak; gençken bizi eğitip yetişkinlik dönemimizde bakımımızı üstlenmek, bize öğüt verip rahatlatmak, yaşamımızı kolaylaştırıp zevkli kılmak... Tüm bunlar kadınların her zamanki ödevleri olup onlara daha bebekliklerinden başlayarak öğretilmelidir."(Aktaran, Arat, 1988: 41).

Fransa'da Bourbonların yönetiminde yoksul düşen Fransız halkı 1789'da Versailles'e saldırdıklarında, kadınlar da yanlarındaydı. Devrimin hemen ardından kadınlara iş olanakları sağlanmış, erkeklerle eşit ücret almaya başlamışlardır. Bu bir anlamda devrimin gerçekleşmesinde erkeklerin yanında yer alışlarının ödüllendirilmesidir. Önceleri ödüllendirilen kadınların daha sonra hakları ellerinden alınmaya başlanmıştır. 1793'de meclis "Erkeklerin Haklarını" duyurduğunda, kadınlar bunlara karşı ayaklanmayı başlatmışlardır. Rose Lacombe, Olympe de Gouges gibi kadınlar aynı yılda 17 maddeden oluşan "Kadınların Haklarını" yazmışlardır. Sehpaya çıkabilen kadının kürsüye de çıkması gerektiğini söylemişlerdir. Sözünü ettikleri bu sehpa daha sonra Lacombe ve Madam Roland idam edilmişlerdir. Kadınların kurduğu tüm klüpler kapatılmış, devrimci kadınlar anarşist olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. Buna karşın, Krallıktan yana olan Avrupa'nın Fransa üzerine yürümesinde kadınlar silahlarını alarak erkeklerin yanında bir kez daha yerlerini almışlardır. Savaş sonunda isteklerinin kendilerine verileceğini sanan kadınlar bir kez daha aldatılmış beşik sallamak, ev işleri yapmak için eve gönderilmişlerdir(Arat, 1986: 47).

XIX. yüzyılda başlayan sanayileşme kadınları geleneksel kapalı aile ekonomisi içinde ev dışında

Ücretli iş aramaya yöneltmiştir. Tarihçilerin, Endüstri Devriminin kadının ekonomik etkinliklerinde yol açtığı değişmeyi değişik biçimlerde değerlendirdikleri görülmektedir. Bunların daha iyimser olanlarına göre Endüstri Devrimi kadınlar ve aileler için bir ilerleme sağlamıştır. Çünkü erkeğin ücretinin karısına ve çocuklarına bakmaya yeterli olması, kadının da evine ve çocuklarına daha fazla zaman ayırması anlayışını getirmiştir. Tarihçilerin daha karamsar olanları ise kadınların, nüfusun geri kalan büyük çoğunluğuyla birlikte yaşam düzeylerinde bir gerileme, hiç değilse duraksama geçirdiği kanısındadırlar. Böylece fabrika sistemi bir çözüm olarak getirilmiştir. Özellikle tekstil endüstrisi kadınlar için, çalışma olanaklarını arttırmıştır. Ancak, bu endüstri dalı bölgesel toplanma gösterdiğinden dolayı kadınlar hizmetçilik, terziilik vb. gibi işler yapmaya yönelmişlerdir. Bunun yanısıra kadınların bu işlerden aldıkları ücret "aile bütçesine destek" yapılan iş ise "aileye yardımcı olmak için yapılan iş" olarak duyurulmuştur. Böylece iş adamları kadınlara az ücret veriyor olmalarını rasyonalize etmişlerdir(Tan, 1979: 43-47).

Kapitalizm hızla yayılıp bir yaşama biçimini kitlelere aşılarken toplumsal değişmelerin hızla yaşandığı görülmektedir. Kapitalizmin temel ögesi sermaye yani kar birikimi kadının durumunu kadın

istemeden ve farkında olmadan etkilemektedir. "Kocanın ve çocukların emek güçlerinin piyasada satılabilmesi için kadınların bunu meta öncesi bir üretim biçimi olan ev içi emeğiyle yeniden üretmeleri gerekir"(Michel, 1984: 87). İşte bu yeniden üretimdeki rolü kadını eve bağlamaktadır. Bu rol kapitalist toplumda erkeklerin üretimdeki rolünün tamamlayıcısı olmuş, bu ideolojide çocuk doğurmak, yetiştirmek, eve bakmak kadının uğraşının çekirdeğini oluşturmaktadır(Michel, 1985: 154). Çalışmakta olan kadınların pek çoğu bekar olduğu için, bu ücret yetmemesinden dolayı, fuhuşa yönelmenin yüksek olduğu göze çarpılmaktadır. XIX. yüzyılda Paris ve Londra'da 40 ile 80.000 kadar fahişe bulunduğu tahmin edilmektedir(Michel, 1984: 90). Kadınların böylelikle bu yüzyılda da durumlarının pek içaçıcı olmadığı açıkça anlaşılmaktadır.

1.2. Yirminci Yüzyılda Kadın

Yirminci yüzyılın başlarında sanayileşmenin hızla gelişmesiyle bağlantılı olarak kadınların çalışması ve çalıştıkları meslekler konusunda değişiklikler başlamıştır. Tarım dışında ücretli çalışan kadınların sayısı artmıştır. Sanayileşme erkeklerin dolduramayacakları iş olanaklarını kadınlara açmıştır. Kadınların tarım ve imalatçılıktan hizmet ve endüstri kesimlerine yöneldiği görülmektedir. Daha önceleri ev içinde

ve tarımda harcadıkları emek karşılıksız kalırken, ev dışı hizmetlerinde aldıkları ücret, işin tecimselleşmesini sağlamıştır. Bu da kadınları piyasaya, fabrikalara, bürolara, kurumlara yöneltmiştir. Ayrıca ilerleyen endüstri işgücünün uzmanlaşmasını gerektirdiği için öncelikle okur-yazarlık, hatta daha ileri eğitim düzeyleri için kadınların isteklerini arttırmıştır (Tan, 1979: 51-52).

Sanayileşme sürecinin sürekli ve sistemli olarak düşük ücretli işler yarattığı, bunlar içinde kadınların uygun olduğu görüşü yaygındır. Makineleşmenin verimliliği nedeniyle açıkta kalan işgücü büro, hizmet ve satış alanlarına yönelmiştir. Bu alanda ücretin düşük oluşu nedeniyle kadınlar yer almaktaydı. Düşük ücretli çalışanlarından daha iyi yere geçen işçilerin yerine kadınlar, özellikle göçmen ve zenci kadınlar alınmaktadır. Örneğin; büro işlerinde bile kadınlar daktilo, sekreterlik gibi işleri yüklenirken, muhasebecilik, veznedarlık gibi işler erkeğindir (Tan, 1979: 53-54).

Kapitalizmin iyice gelişip güçlendiği çağımızda bir de çalışmayan, daha doğrusu evde çalışmalarını çalışmadan sayılmayan kadınlar vardır. Sayıları da azımsanamayacak kadar fazladır. Paranın değeri belirlendiği kapitalist toplumda, para ekonomisinin dışında

kalan kadın aşağı statüde yer almaktadır. Oysa ev kadını ücretin satın aldığı malzemeleri tüketilebilir hale getirmekte, yemek pişirip evi temizlemekte, çamaşır yıkamakta ve çocuk bakmaktadır. Fakat bu kapitalist toplum için sadece kullanım değeri üretmektedir. Harcadığı emek ise bireysel tüketime hizmet eder, bu nedenle kadınlar üretken olarak bu yapı içinde değerlendirilmezler. Sadece emek gücünün yeniden üretimi için aile içinde yer alırlar(Tekeli, 1982: 36-54).

I. ve II. Dünya Savaşları sırasında erkeklerin savaşa gitmeleriyle boşalan yerlerde kadınlar çalışmaya başlamışlardır. Savaş sırasında orduda, fabrikada, tarım kesiminde çalışarak savaşa arka planda destek veren kadınlar olmuştur. Savaş sırasında aldıkları ücretler de erkeklerin aldığı ücretlere eşit düzeydedir. Kadınlar için sevindirici olarak nitelendirilebilecek bu gelişmenin savaşın sona ermesiyle, sona erişini hiç de sevindirici bir sonuç değildir. Savaştan sonra kadınlardan beklenen erkeklere yer açmak için evlerine geri dönmeleri olmuştur. Bunun yanısıra kadınlara verilen ücretlerde düşmeler görülmeye başlamış, "zevce-kadın-ana" olarak evlerine geri dönmeye zorlanmışlardır(Michel, 1984: 133).

II. Dünya Savaşı'ndan kırk yıl sonra, yani günümüzde her gün daha çok sayıda kadın iş yaşamına

atılmaktadır. Sanayileşmiş ülkelerde kadın çalışma oranlarında görülen artışın birinci nedeni, kadının ekonomik zorunlulukların sonucu çalışması, dolayısıyla genel yaşam düzeyinin yükselmesidir. Diğer neden ise çalışan kadınların sayısının artışının kalkınmanın bir uzantısı sonucu olarak gerçekleşmesidir. Kalkınma, işgücü talebinin ve dolayısıyla üretim-tüketimin artışı anlamına gelmektedir. Kalkınma kadının çok daha sürekli ve köklü bir biçimde ekonomiyle bütünleşmesini sağlamıştır(Tan, 1979: 60).

Fakat bu olgu kadınların durumlarının daha iyi olduğunun göstergesi sayılamaz. İş yaşamına atılan kadınlar "işte sömürülür, ardından eve gönderilirler; bu iki durum bir arada onların ezilmişliklerini oluşturur."(Mitchel, 1985: 141).

İçinde bulunduğu statü ne olursa olsun ister genel müdür, ister şef, ister patron olsun, kadın genelde kendisinin benimsediği gibi zevce kadındır, anadır. Bu roller doğal olarak kabul edilir. Ama toplumsal yaşam içinde bu rolü kültür yaratmıştır. "Bu toplumsal tipleri doğanın kendisi olarak sunmak ideolojinin işlevidir."(Mitchel, 1985: 142) Böylece ilk çocukluklarından başlayarak, "sürekli ve yoğun bir biçimde ileride oynayacakları "zevcelik ve analık" rolüne hazırlanan kadınlar, bu ideolojik koşullandırmanın bir ürünü olan "kadın psikolojisine" sahip

olmaktadırlar. Bu düşünceyi pekiştirmek ve toplumsal yaşamı daha bir yaşanabilir kılmak için her ideoloji aileyi ideal bir değer olarak yüceltmıştır. Aile kavramı her toplumda sürekliliği olan bir olgu olarak sunulmakta, kadın dünyanın her yerinde, her zaman diliminde zevce-kadın-ana olarak bu yapının içinde yerini almaktadır(Tekeli, 1988: 51).

Bu yapı içinde yerini almak "toplumun kadına hazırladığı yazgı evlilik" ile başlamaktadır(Beauvoir, 1970: 9). Kız ailesi tarafından verilir, erkek tarafından alınır. Her genç kızın umudu olan evliliğe adım atma kadını nesneleştirme sürecinin bir kapısından daha geçirir, onu nesne olmaya yaklaştırır. Kadına aile içinde "araççı" bir gözle bakılır. O en temiz, en iyi ev, en iyi çocuklar için sabahdan akşama dek koşuşturan, insan türünün yarısını oluşturan varlıktır (Mitchel, 1985: 143).

Çağdaş endüstriyel gelişmeler kadınların bu koşuşturmasının niteliğini belli bir ölçüde değiştirmiş görünmektedir. Ev işi yaşamdaki üreticilik rolü bir ölçüde sınırlanmıştır. Bu değişim bir yandan sürekli olarak yeni ve gösterişli tüketim maddelerinin(hazır yiyecekler, vb. gibi) üretilmesi, diğeryandan mekanik ve elektrikli ev araçlarının(otomatik çamaşır makinası, bulaşık makinası vb. gibi) geliştirilmesi ile olmuştur.

Bu gelişim ilk bakışta kadın işlerinin kolaylaşması gibi görünmesine karşın kadınların ev işlerine ayırdıkları sürenin araçlarla kısalmasından çok fazla etkilenmediği görülmektedir. Bunun yanısıra toplumsal tutumların geleneksel eş ve analık sorumluluklarına yenilerini eklemesi kadının durumunu daha da güçleştirmektedir(Tan, 1979: 68-69).

Kadının zevce kadın ana kimliklerinin dışında bir de cinsel kimliği vardır. Kadın bu cinsel kimliğiyle erkekten tamamen farklı bir kültürel niteliğe sahiptir. Çocukluk boyunca cinsel kimliğin gelişmesini, ailenin, çevrenin eğitimcilerin, her cins için uygun gördüğü davranış, kişilik, ilgi, değer ve anlatım kurumları belirlemektedir. Aynı toplumsal koşullar insan türünün yarısını oluşturan kadının cinsel nesnelere olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bu olgu toplumdaki resmi ve resmi olmayan tüm kurumlar tarafından desteklenmektedir(Millet, 1987: 57).

Kadın ilk çağlardan bu yana hep cinselliğiyle algılanmıştır. İlk çağlarda yapılan heykelticiklerde ve kabartmalarda kadının hep cinselliği ön plana çıkmıştır. Günümüzde de kadın kitle iletişim araçlarında, reklamlarda hiç çekinilmeden cinsel nesne olarak sunulabilmektedir. Kadının cinselliğiyle sunulmasına karşılık onun cinselliğinden söz bile etmesi olanaklı değildir. Bu konu tabu olagelmıştır. Hele kadının

cinsel özgürlüğü sözkonusu bile olamaz. Geleneksel kurumları eleştiren Marx bile bu konuda geleneksel görüşü dile getirmiştir: "dışlayıcı ilişkiler yoluyla cinsel güdünün kutsallaştırılması, güdülerin yasalarla denetlenmesi, doğanın buyruğunu duygusal bir bağ biçiminde idealleştiren ahlak güzelliği işte evliliğin özü"(Aktaran Mitchel, 1985: 154). Kadın cinsel nesne olarak sunulur fakat bu cinselliği evlilik bağıyla sınırlanmaktan da geri kalınmaz.

Kadın çoğu zaman bu cinselliğini kullanmak zorunda da bırakılır. Onun sürekli gözetim altında tutulması, yüksek öğrenim görmüş kadınlarda bile çocuksu bir tavır sürekli kılmaktadır. Kadın sürekli olarak erkeklerin onayını alarak ilerlemek ya da yaşamak zorunda bırakılmaktadır. Bunda da erkeği kandırarak yumuşatıp yola getirerek bir şeyler elde etme ve kazanma uğruna cinselliğini kullanır(Millet, 1987: 97).

Öte yandan, kadının cinselliği boyutunda onun biyolojik özelliği olan doğurma olayı ortaya çıkmaktadır. Kadına bu aşamada da "araççı" bir gözle bakılmaktadır. Kadın erkeğe çocuk doğurmak, onun soyunu sürdürmek için var gibidir. Kadının evlilik dışı bir çocuk edinmesi, bugün bile pek çok toplumda hala kabul görmemektedir. Çocuğunu evlilik içinde dünyaya getirirse, çocuk yasal olacağından, anneler çocuk doğurmak için evli olmayı koşul olarak algılamak zorunda kalmaktadırlar.

Kadının işlevi çocuğu doğurmakla bitseydi analığın hiç bir özelliği kalmazdı kuşkusuz. Biyolojik özelliğiyle yerine getirdiği, çocuk doğurma işlevini, analık olarak kültürel bir işlevle sürdürmek durumunda-
dır kadın. "Çocuklarının yetiştiricisi olmak kadının en toplumsal tanımıdır."(Mitchell, 1985: 150) Anne bunu kuşkusuz büyük bir sevecenlikle doğal bir görev olarak yapar. Çocuğun yetiştirilmesi gibi büyük sabır, uzun zaman, özveri isteyen bu işte anne gönüllü bir işçidir. Ama özveri isteyen bu iş çoğu zaman kadını eve kapayan, ona soluk aldırmayan, yapmak istediklerini yaptırmayan, bir hal kazanabilmektedir. Kadınların çocuklarını bırakabilecekleri sosyal kurumların eksikliği, toplumsal çarpıklıklar bunda etken oluşturmaktadır.

Çocuk yetiştirmenin güçlüğüne, çalışmaya gittiklerinde, çocuklarını rahatlıkla bırakabilecekleri kurumlardan yoksun olmalarına karşın, doğum kontrolü yöntemleri henüz pek çok yerde yeterli kullanılamamaktadır. Yine de doğum kontrolü yöntemlerinin günümüzde yaygınlaşması kadınlar açısından olumlu gelişmeleri beraberinde getirmektedir. En azından çocuk doğurmanın kadının en önemli ve tek işi olmadığı bilincinin gelişmesine ve çocuk doğurmanın isteğe bağlı olmasını sağlamıştır.

Ayrıca kadınların eğitim düzeyinin yükselmesi ve bilinç düzeyinin gelişmesi kadınlar açısından

sevindirici rol oynamaktadır. Kadınların sorunlarının bir kısmına çözüm getirilmiş olması, elde ettikleri haklar açısından çağlar boyu yol katedilmesine karşın yine de gidilecek yol uzun görünmektedir. Tarih içerisinde ezilen pek çok toplumsal sınıfa karşılık, ezilmişlikleri biyolojik yapı farklılığından gelen kadınlar, her dönemde bu ezilmişliği kabullenmiş görünürken, aynı zamanda başkaldırmaları başlatmışlardır.

2. FEMİNİZM ÜZERİNE

2.1. Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla Dek Feminizm

Feministlerin yüzyıllardır eziliyor olmalarına tepki olarak geliştirdikleri feminizmin günümüzdeki durumuna gelişinin ardında ortaçağa dayanan geçmişi vardır.

"Kadınların tarihi baskı altına alınışlarının tarihi olduğu kadar bu baskılara ve eve kapatılmalarına karşı asırlardır direnmiş olmalarının da tarihidir."(Michel, 1984: 160)

Tarih bu direnmelerin örnekleriyle doluyorsa da, bilinen ilk örgütlenme örneğini Aquitainel Alienor (1122-1204) vermiştir. Alienor bir kadın olarak İngiltere'de önemli bir rol oynamış ve eğitim kurumları oluşturmuştur. Onun başlattığı aşk divanları, ortaçağda kadın-erkek ilişkilerinde ve edebiyat yapıtlarında kadınlara yapılan haksızlıkları konu alan, yarı resmi mahkemeler olarak işlevlerini sürdürmüştür. Bu nedenle Alienor'a yüzyılın annesi ünvanı verilmiştir(Michel, 1984: 54).

Eski ayrıcalıklarını yitiren soylu kadınların, kendilerinin sınırlandırıldığı bir ortamda bunu yıkma amacı taşımasada bir oyalanma çabasının tek örneği Alienor değildir. Polonya'da XIII. yüzyılda Jadwiga adında bir kadının Krakov Üniversitesini kurması, savaşta askerlere önderlik etmesi ve siyasal alanda verdiği uğraşlar da bir diğer örneği oluşturmaktadır. Aynı dönemde salgın hastalıklarla savaşma da ve Haçlı Seferlerini kınamak için kurulan Flagellant adlı bir tarikatın önde gelenleri de kadınlar olmuştur(Michel, 1984: 54-55).

XII ve XIII. yüzyıllarda Hıristiyanlığın ilk günlerindeki saflığı geri getirme çabası ile başlayan "herezi hareketinin" öncüleri de kadınlardır. Kadın ve erkeğin eşit saygınlakta olduğunu savunan gelişmesi ve yayılması için, kadın havari ve rahibelerin büyük uğraş verdikleri görülmüştür. Buna karşın hıristiyanlık dininin daha sonraları kadınları dışladığı görülmektedir. Bu düşüncenin sonucunda kadınlar rahibe olmaksızın manastıra çekilmişler ve kent kıyılarında kurulan evlerde topluca yaşayarak, tapınarak yeni bir yaşam biçimini seçmişlerdir(Michel, 1984: 57).

Kadınların bu direnişlerine tepki olarak engizisyon mahkemeleri geliştirilmiş ve kadını hukuksal açıdan kısıtlayan yeni aile hukuku düzenlenmiştir.

Bu tavır karşısında sesini yükselten Christine de Pisan(1364-1430) kadınların sorumlulukları üzerinde durmuştur. Pisan savaşın yıkımı, uluslararası ilişkiler sorununu gündeme getirirken, daha sonra feminist düşüncenin üzerinde durduğu kızların eğitimi ve barışçı bir toplum konuları üzerinde çalışmalar yapmıştır(Tekeli, 1988: 109).

XV. ve XVI. yüzyıllarda İtalya'da da kültürel açıdan bir feminist gelenekten sözedilebilmesi dikkat çekicidir. Soylu kadınların eğitim olanaklarından yararlanabilmesi, salonlar açıp sanatçı ve yazarları koruyabilmeleri, bu dönemde pek çok ünlü kadın sanatçının yetişmesine neden olmuştur. Örneğin; Arcadia Akademisi'nden şair, sanatçı ve müzisyen Anna-Maria Ardoin, Avrupa'nın hayran olduğu portre ressamı Cremone'lu Sophonisba(1535-1625), heykeltıraş Poperzia di Rossi, ünlü Bologna'lı Lavinia Fontana vbg..(Michel, 1984: 65).

XV. yüzyılda Amerika ve İngiltere'de ise oy hakkı için savaşan kadınlar(suffragetler) ortaya çıkmıştır. Kadın hareketlerinin bir bölümünü bu kadınlar oluşturmuşlar ve kadının siyasal yaşamda yerini alabilmesi için savaşım vermişlerdir(Encyclopedia Americana, 1980: 848)

İspanya'da ise soylu kadınlardan İsabella(1451-1504) İspanya'yı kocasının yardımı olmaksızın birleştirmeye çalışırken, bir çok okul, manastır ve hastahane

açmıştır. Ayrıca soylu kadınların yanısıra halk kesiminden kadınlar da kendilerine uygulanan haksızlıkları kınamak için pek çok etkinlikte bulunmaya başlamışlardır (Michel, 1984: 66).

Bu dönemde Jeanne d'Arch(1412-1431) yaptığı girişimlerle ün kazanan kadınlardandır. İngiltere Fransa'yı işgal ettiğinde İngilizler'e karşı direnmiştir. Hıristiyan inancına göre çok dindar olan ve bu görevin kendine kutsal bir görev olarak geldiğini söyleyen Jeanne d'Arch askeri görevlerde de büyük başarı göstermiştir. Askeri dehasının yanısıra orduyu psikolojik olarak nasıl etkileyeceğini de bilmiştir. İngilizlerin moralini çok iyi bozmasını bilen Jeanne d'Arch'ın sürekli erkek giysileri içinde gezdiği anlaşılmaktadır. İngilizler, Fransız bir papazla anlaşarak 16.000 Franka Jean d'Arch'ı satın aldıktan sonra yargılayarak yakmışlardır. Ölümünden 25 yıl sonra tekrar yargılanarak aklanmış Jean d'Arch o dönemde kadın olarak bir takım görevleri yerine getirmenin cezasını ağır bir biçimde ödemiştir(Encyclopedia Americana, Cilt 16: 148-150).

Kadınlar seslerini yükseltmeye başladığından beri erkekler her gün onların seslerini bastırmak için yeni önlemler almışlardır. Bu çok doğaldır. İktidar sahibi erkeğin, kendiliğinden iktidarın avantajlarından vazgeçmesini beklemek tarihte görülmemiş

bir olaydır. Çünkü kadını ezmek, erkek için kendi ezilmişliğini örtmek için bir paravanadır(Tekeli, 1988: 223). Örneğin; kadınların üniversitelere alınmaması kararına karşı kadınlar da önlemler almaya başlamışlardır. Angela Marici de Brescia İtalya'da 1537'de işsiz, bekar ve yetim kızların okuduğu Ursilinler tarikatını kurmuştur. Bu tarikatın daha sonraları Fransa'da 1600'lerde yayıldığı anlaşılmaktadır(Michel, 1984: 67).

Fransa'da birey haklarını yücelten Rönesans'ın anlamını kavrayan kadınlar tepkilerini daha örgütlü bir biçimde yansıtmaya yolunu seçmişlerdir. Ozan Louise Labbe(1524-1566) kenti kuşatanlara silahla direnirken, Montaine'in evlatlığı Marie de Gournay(1566-1645) yazdığı **Kadınlarla Erkeklerin Eşitliği ve Hanımların Şikâyeti** kitaplarında kadınların çektiklerini dile getirmiştir. Böylece bir anlamda feminizmin tarihe Rönesansla adım attığı söylenebilir(Michel, 1984: 67).

Bu arada oy isteyen kadınlar da boş durmamışlardır. 1647'de Margaret Brent, Maryland senatosunda iskemle isterken bir hareket başlatmıştır. Bu hareket A.B.D.'nin pek çok eyaletine yayılmıştır. 1690-1780 arasında Massachusetts'de yalnızca mülk sahibi kadınların oy kullanmasına izin verilmiştir. İngiltere'de Mary Wollstonecraft Godwin'in kadınların oy hakkı

üzerine yazdığı kitap büyük ilgi toplamıştır. İngiltere'de ilk örgütlü oy hakkı isteme organizasyonunun 1865'de Manchester'da kurulduğu bilinmektedir. Bu hareketler A.B.D. ve İngiltere'den tüm dünyaya yayılarak kadınları oy hakkı için harekete geçirmiştir(Enclopedia Americana, 29: 104).

Feminizmin kendi örgütlerini oluşturmaya başlamasına karşın XVII. ve XVIII. yy'da yaşanan sanayileşmenin kadınların durumlarının gittikçe kötüleşmesini de beraberinde getirdiği görülmektedir. Kadınlar ev işlerinde çalışıyorlardı. Ama ev işi emek sayılmadığı için asalak olarak değerlendiriliyorlardı. Ayrıca küçük aile işletmeciliğinin ortadan kalkmasıyla kadınların ellerindeki mesleklerinde alındığı bilinmektedir. Ama önce kentsoylu ve soylu kesimden gelen kadınlar ayaklanırken, buna halk kesiminden kadınlarda katılmışlardır(Tan, 1979: 46). XVII. yy'da Avrupa'da okumuş kadınlar mavi çoraplılar olarak edebiyat salonları kurmuşlardır. İsveç'te Kraliçe Christina tahtından ayrılarak kendini kültürel çalışmalara adanmıştır. Mlle de Montpensier ve Mme de Lonqueville Fransa'daki merkezi krallığın güçlenmesini önlemek için çaba göstermeleriyle ünlü kadınlardır. Bu dönemlerde Hollanda'da Anna Maria Von Schurman(1607-1678) Utrecht Üniversitesi'nde dersleri perde arkasından izlemiştir. Bir feminist olarak tanınan on dil bilen Schurman

Anabaptist mezhebi kurarak, yaşamının sonuna dek bu mezhepde çalışmıştır(Michel, 1984: 73).

İngiltere'de kadınlar derebeyliklerinin başında savaşa giderken, açtıkları yoksul evleri ve okullarla ün kazanmışlardır. Newcastle düşesi hemcinslerine yapılan haksızlıkları kalemleriyle proteste etmiştir. Bu sırada halktan 5000 dolayında kadın Avam Kamarası önünde toplanıp, savaşa son verilmesini isterken, 1647'de kadın hizmetçiler çalıştırılma sürelerinin uzunluğu, 1651'de esnaf kadınlar borçlar yüzünden uygulanan hapis cezaları nedeniyle parlamentoya başvurmuşlardır(Michel, 1984: 70).

XVIII. yüzyılda İskoçya'yı krallığına bağlayan İngiltere kraliçesi Anne, 1762-1796 yılları arasında ülkesini yöneten Çariçe Katerina II, ülkelerinde kadın haklarının savunuculuğunu yapmışlardır. Bu yüzyılda Lady Mary Montagu feminist yazı denemelerinin yanısıra çiçek hastalığına karşı korunma önlemlerini İngiltere'ye getirmesiyle ün kazanmıştır(Michel, 1984: 77).

Bir dokuma işçisinin kızı olan Mary Wolstonecraft (1759-1797), 1792 yılında yayınladığı feminist deneme ile kızlara erkeklerle eşit eğitim olanaklarını sağlama-yan Fransız Devrimcilerine karşı çıkmıştır. Kadınların eve kapatılmasının ve üstlendikleri rollerin hiç

de doğası gereği olmadığını savunan Wolstonecraft günümüz feministlerinin de benimsediği şu iletiyi sunmuştur:

"Artık kadınların yaşam tarzında bir devrim gerçekleştirmenin zamanı gelmiştir. Kadınlara yitirdikleri onurlarını geri vermek ve insan soyunun bir parçası olarak dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamak için geç bile kalınmıştır."(Aktaran Michel, 1984: 78)

Bu dönemde Avrupa'da cinsiyet eşitliğini savunan pek çok mezhep oluşturulmuş, tarikatlar kurulmuştur. Kadınların eve kapatılmaya karşı oluşturdukları bir tepkide A.B.D.'ye göç olarak karşımıza çıkmaktadır. Göç eden bu kadınların küçük kentlerde esnaflıkla uğraştıkları bilinmektedir(Encyclopedia Americana, 29: 150).

Ayrıca bu yüzyılda Fransa'da salonu olan kadınlar Aydınlanma Çağı'nın bir ya da bir kaç yazarını koruması altına alarak onların çalışmalarını desteklemişlerdir. Kadınlar bir "kadın düşmanı" olarak gördükleri Napolyon'a karşı gazete çıkarmışlardır. Fransız Devrimini oluşturmak için kurulan kulüplerde erkeklerle eşit haklara sahip olarak çalışmışlardır. Salt kadınlara açık olan kulüplerden Olympe de Geoge bir "Kadın Hakları Bildirgesi" yayınlamıştır. Bu bildirmede giyotine gitme hakkı verilen kadına kürsüye çıkma hakkınında verilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Ancak 1793'de kadınların

yaptıkları istekler meclis tarafından reddedilince siyasal hak istekleri sonuçsuz kalmıştır(Michel, 1984: 80).

Öte yandan bu dönemde bilim ve sanat alanında pek çok kadın çalışmalar yapmışlardır. Fakat bu çalışmalarını daha önce sözü edildiği gibi erkek kardeşleri ya da kocalarının adlarıyla sunmaları nedeniyle, günümüze bu kadınların isimleri ulaşamamıştır.

Kadınların asıl seslerini duyurmaya başladıkları yüzyıl XX. yüzyıldır. Bu yüzyılda kadınların ekonomik yaşama yoğun bir biçimde katılmaları bilinçlenmelerine de yol açmıştır. Gittikçe eğitim düzeyi yükselen kadınlar "kadın sorununu" daha net olarak görmeye başlamışlar ve örgütlenme yoluna giderek haklarını aramaya çalışmışlardır.

2.2. Yirminci Yüzyılda Feminist Hareketler

Kadın sorununun 20. yüzyılda daha bilinçli bir biçimde tartışılmaya başlandığı bir gerçektir. Bu yüzyıla dek kadın sorunu bilinçli bir biçimde ele alınmamış, kadınların belli hakları elde edebilmesi için savaş verdiği dağınık, örgütlenmemiş çabalar düzeyinde kalmıştır. Kadınların eğitim düzeylerinin yükselmesine, köklü ve hızlı değişmelere bağlı olarak

feminizmin daha bilinçli ve örgütlü bir durum aldığı gözlemlenmektedir.

Feminizm, 20. yüzyıl içinde iki farklı dönemde ele alınabilir: Yüzyılın başlarında, 1920'lere dek geçen dönem ve 1960'ların sonundan günümüze uzanan yıllar.

1918 yılında birçok ülkede kadın hakları için verilen savaş görece bir başarıyla sonuçlanmıştır. İngiltere ve A.B.D. gibi, oy hakkı için çok zorlu savaşlar verilen ülkelerde, bu hakların Birinci Dünya Savaşı sonunda kazanılmasıyla, bir bakıma hedefe ulaşıldığı için kadın hareketi dağılmıştır. Gene bu yıllarda kadınlar kürtaj, boşanma, eğitim ve çalışma gibi haklarını elde etmişlerdir(Tekeli, 1987: 117).

Ancak, bu temel hakların kazanılması, kadınları ikincil konumlarından kurtarmaya yetmemiştir. Kadınların kazanılmış haklarını yitirdikleri bile görülmüştür. 1929 büyük bunalımı ile batılı, kapitalist toplumların hemen hepsinde kadınlar iş dünyasından eve sürülmüşlerdir. Hatta kadın hakları bakımından en ileri düzeyde olan SSCB'de bile evlilik yasasında yapılan değişikliklerle bazı kısıtlamalara gidilmiştir(Tekeli, 1987: 117).

Öte yandan feministlerin daha bilinçli bir çalışma ortamı için örgütler kurulmaya başlanmıştır. 1904 yılında A.B.D. ve İngiltere'de kurulan "Uluslararası

Kadın Oy Hakkı Birliği" alışmalarını sürdürmüştür. Aynı biçimde "Uluslararası Kadın Konseyi" nin şubeleri oluşturulmuştur. Bu iki konsey fuhuşu kınamak üzere birlikte çalışmalarını sürdürmüşlerdir. 1913 yılında Millicent Garret Fawcett, fuhuşu, "erkeklerin parasal çıkarı için kadınların zorunlu köleliği" olarak nitelemiştir(Aktaran Michel, 1984: 115).

Kurulan bu konseyler kadınların toplumsal sorunlarının tümünü ele almayı amaçlamaktadırlar. Bu alışmalar sonucunda, kadınların devlet memurluklarına alınması, evde çalışan kadınlar için asgari ücret uygulaması gibi haklar elde edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransa, İngiltere gibi ülkelerde çok sayıda kadın silah fabrikalarında işe alınmıştır. Böylece kadın ve erkek rolleri arasındaki ayrılıklar ve kutsal ev kadınlığı ilkesi unutulmuş gibi görünmektedir. Kadınların işlerini gereği gibi yapabilmeleri için kreşler açılmıştır. Kentsoylu kadınları da bilgi toplamak, ağır hastaları tedavi etmek, kaybolanları bulmak ve tutuklulara destek olmak için çalışmışlardır. Yine de kadınlar, barış için çalışmayı ön planda tutmuşlardır. Bu alışmalar sonucunda feminist örgütler savaşın önlenmesi ve kadın haklarının savunulması için biraraya gelmişlerdir. "Uluslararası Kadın Konseyi" ne bağlı feministler kendi hkmetleri tarafından kınanmalarına, ülkelerinin birbirlerini düşman olarak

görmesine karşın birbirlerini kızkardeş olarak kabul ettiklerini açıklamışlardır. Ayrıca feministler işçi kadınları düşünerek "eşit işe eşit ücret" ilkesini Versailles Anlaşması ve Milletler Cemiyeti Sözleşmesine koydurmuşlardır(Michel, 1984: 114-115).

İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında faşist idareyi benimseyen ülkelerde kadınların durumunun kötüye gittiğini gören feministler faşizme karşı çıkmak için örgütlenmişlerdir. Savaş sırasında iş güçlerine gereksinim duyulan kadınlar savaş sonrası ev işleri ile yetinmeye zorlanmışlardır. Ayrıca, haklarını elde etmek için verdikleri uğraşlar da gözardı edilmiştir. Ancak feministler çalışmalarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Örneğin; Simone Beauvoir'in **İkinci Cins**(1947) adlı kitabı, dünyanın pek çok ülkesindeki kadına ulaşmıştır. Bu kitabında Beauvoir kadınların rollerini doğanın belirlemediğini söylemektedir. Yazar kadınların kendilerinin de sürüp gitmesinden sorumlu oldukları eskimiş önyargı ve yasaların sınırlılıklarını anlatmaktadır. Bunun yanısıra kadınları onurlarına sahip çıkmaya çağırmaktadır. Amerikan ve Fransız feminizm hareketleri bu kitaptan çok etkilenmiştir. Bununla birlikte, Beauvoir'in "kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak" görüşü doğrultusunda, binlerce yıldır kadın açısından cinselliğin doğurganlıkla özdeş sayılması anlayışının değiştirilmesi

uzun bir savaşımlı gerektirmiş, doğum kontrolünün benimsetilmesi için gösterilen çabalar yıllar sonra ürün vermeye başlamıştır(Michel, 1984: 134).

Feminist hareketlerin 1960'lı yıllardan sonra şekil değiştirdiği gözlemlenmektedir. Bu yıllarda yeniden canlanan ve batıda kadınları harekete geçiren feminizm, feminizmin eski tezleriyle bağını koparmamakla birlikte, kadın sorununa yeni bir bakış açısından bakmıştır. Çünkü kadınların ezilmişliklerini çözümlenmeye çalışırken gözönünde bulundurulması gereken, 50 yıllık bir kapitalist gelişme ve 50 yıllık bir sosyalizm deneyi bulunmaktaydı. Kapitalizm açısından, kadınların ezilmesi hep bir üretim teknikleri düzeyi olarak ortaya konmuştur. Ancak batı kapitalizminin yarım yüzyıl boyunca, genellikle kaydettiği gelişme, kadınların çalışma yaşamına girmeleri yönünde olmuştur. Yarım yüzyıllık sosyalizm deneyi ise kadın sorununun üretim güçleri aracılığıyla çözülemeyeceğini ortaya koymuştur (Tekeli, 1987: 117-118). Bu nedenle daha önceki yıllarda değişik örgütler altında toplanan feministler kazandıkları haklarla yetinmemişlerdir. Kadının toplumsal yapı içerisindeki rolü ve yeri politik, ekonomik vb. alanları da içeren çok daha geniş bir düzlemde irdelenmeye başlanmıştır. 1960 sonrası ortaya çıkan bu gelişme ikinci dalga kadın hareketleri olarak nitelendirilmektedir. Bu akım içerisinde feminizmin

tarihi gözden geçirilmiş, insanlık tarihi kadın açısından incelenmiş, sosyolojik, psikolojik ve psikanalitik açıdan kadın ve yeri tartışılmaya başlanmıştır(Einstein, 1984: 7).

Daha önce belirtilen feminist hareketlerin tabanını oluşturan orta sınıf kadınlarının sorunları sanayileşmenin çok hızlı yaşandığı 20. yüzyıl'da işçi kadın kitlelerine yansımıştır. 1967'de "National Organization of Women"(Ulusal Kadın Örgütü) A.B.D.'de kurulmuştur. Reformcu bir amaçla kurulan bu örgüt daha sonra radikal feminizme dönüşmüştür(Mitchell, 1985: 75).

20. yüzyıl'da bilinçli bir harekete dönüşen ve kendi örgütlerini oluşturan feminizmin sloganı "insan ile ilgili olan herşey feminizm ile ilgili"dir (Michel, 1984: 110). Bu bağlamda feministler her alana el atmışlar, önemli değişimleri başlatabileceklerini kanıtlamışlardır. Nitekim özel yaşam alanında, özel yaşam ile kamu yaşamı arasında bir duvar çekmeyi yadsıyarak yenilikçi bir rol oynamışlardır(Michel, 1984: 145).

İktisatçı feministler ise erkeklerin geliştirdiği iktisat biliminin, kadının piyasa dışında kalan eviçi emeğini gözardı ettiğini savunmaktadırlar. İnsanbilim ve toplumbilimlerinin tarih, psikoloji, psikanaliz

ve sosyolojinin yeniden gözden geçirilmesini istemektedirler(Michel, 1984: 144).

Feminizm kadının edebiyatta, sanatın tüm biçimlerinde ve özellikle de kitle iletişim araçlarında sunulmuş biçimi ile imgelerdeki geleneksel cinsiyet ayrımcılığını eleştirmektedir. Son dönemde ortaya çıkan feminist edebiyat feminist tartışmayı dile getirir. Düşüncelerini yayımlayıp yayabilmek için feministler kendi yayınevlerini kurmuşlardır(Michel, 1984: 146). Bunun yanı sıra tiyatro, sinema gibi gösteri dallarında kadınlar, geleneksel kadın ve erkek rollerini de ele alıp çok zekice ve inceden inceye alaya alarak işlemişlerdir. Bunun en güzel örneği Kate Millet'in **Cinsel Politika** adlı yapıtıdır.

Kısaca yüzyıllardır sanata ataerkil erkeğin görüşüne malzeme olan kadın, feminist eleştirmenlerce eleştirilmeye başlanmıştır. Böylece 1960 sonrasında gelişen yeni feminist akımlar yoluyla yapılan bu incelemeler feminist eleştirinin başlangıcını oluşturmuştur(Gilbert, 1985: 29).

2.3. Feminizmin Tanımı

Daha önceki bölümde belirtildiği gibi kadınların özgürlükleri ve hakları her dönemde kısıtlanmaya çalışılmış eve kapatılmaları için önlemler alınmıştır.

Kuşkusuz kadınların bunu büyük bir sessizlik içerisinde karşılamaları beklenemezdi. Bu nedenle kadınlar belli dönemlerde kendilerine uygulanan bu haksızlıklara karşı başkaldırmışlardır.

Başkaldırıları zaman zaman bireysel çabalarla, zaman zaman ise örgütlü, bilinçli çabalarla kendisini göstermiştir. Bu örgütlü ve bilinçli çabalar, günümüzde kendinden çok sözettiren bir olgu olan feminizm adı altında toplanmaktadır.

Peki günümüzde kendinden çok sözettiren bu olgu, feminizm nedir? İlk kez Fransızca'ya 1837'de giren bu sözcüğü Robert Sözlüğü; "kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin" olarak tanımlamaktadır (Aktaran Michel, 1984: 17). Fakat bugün artık feminizm salt bir öğretinin, kadının toplumdaki rol ve haklarını genişletmeye çalışmanın çok daha ötesine gitmiş bir olgudur. Feminizm son yıllarda daha geniş bir anlam içermektedir.

"Kadınların, sadece kadın olmaktan doğan sorunlarını inceleyen, sorgulayan ve sonuçta da cinsler arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkmasını, kısacası, kadınların kurtuluşunu hedefleyen bir ideolojidir." (Mitchel, 1985: 97)

Ben bir feministim diyen Simone de Beauvoir ise feminizmi;

"Kadınların içinde bulunduğu koşulları sınıf mücadelesiyle bağlantılı olarak ama aynı zamanda da ondan bağımsız olarak, toplumun bir bütün olarak değişmesine bağımlı kılmadan, değiştirmek için kadınların hatta erkeklerin mücadelesi"(Schwarzer, 1986: 12)

olarak tanımlamaktadır.

Kate Millett ise feminizmin cinsel devrimin amaçlarını belirleyici bir tanıma sahip olduğunu vurgulamaktadır:

"Feminizm cinsler arasında politik, ekonomik ve toplumsal eşitliği öngören bir sistemdir."
(Millett, 1987: 125)

Türkiye'de feminizm alanında adını duyuran Şirin Tekeli ise feminizme bakışını şu sözlerle belirtmektedir:

"Feminizm, kadınların dünyaya, erkeklerin gözlerinden, onların çıkarları açısından değil, kendi gözleriyle bakmasını savunan, kendi seslerini bulmalarını isteyen bir düşünce akımıdır. Erkeklerin bakış açısından kadınlar iyi ana, iyi eş, güzel kadın, iyi metres, herhalükarda, erkeklerin yeşermesine olanak sağlayan sıcak bir ser olmalıdır. Kısaca onlardan feminin olmaları yani kadınca davranmaları beklenir. Oysa kadınların bakış açısından bunların, hele yalnızca ve öncelikle bunların istenir olduğu kuşkuludur. Kadınlar, ne olmak

istediklerini özgürce belirleyebilmelidir. Feminizm, kadınlara, kadın-insan olma yolunda cesaret veren ya da kadınlar için kadınca denilen yaşam biçiminin sınırlılığını, yetmezliğini ortaya koyan bir düşüncedir."(Tekeli, 1988: 215)

Bu konuda çok değişik tanımlamalara rastlanmaktadır. Tüm tanımlamalarda kadının içinde bulunduğu durumu iyileştirme, düzeltme çabalarının yer aldığı görülmektedir.

Tüm bu iyileştirme, düzeltme çabaları için değişik alanlara yönelmişlerdir. İdeoloji ve bilim alanında kadınların erkeklere olan bağımlılığını çözmeye, sömürüyü sorgulamaya feministler bir çalışma içine girmişlerdir. Gündelen politikalarla kadının ekonomi, kültür ve siyaset alanlarında aşağı konumda olduklarının bilincine vardırılması için çabalamaktadırlar. Bu konuda Küba'da Isabel Largaia, İngiltere'de Margaret Benston, J. Gardiner S., Fransa'da Christine Delphy vb. gibi kadınlar çalışmalar yapmışlardır. A.B.D.'de *Signs*, *Journal of Sex Role Research* ve *Feminist Studies*, İngiltere'de *Women's Studies*, Fransa'da *Questions Feministes*, Kanada'da *Recherches sur les Femmes* gibi süreli yayınlarda bu konular üzerinde durmuştur(Michel, 1984: 144).

İktisatçı feministler kadınların iktisat alanında da sömürüldüğünü bu sömürünün onu ikincil duruma ittiğini söylemektedirler. Kadının ücret-sermaye ilişkisi dışında kalmasının bu ikincil konumu belirlediğini öne sürmektedirler. Onlara göre evkadını emekçi koca ve çocukların yeniden üretimini sermayedar için bedavaya sağlar. Ücret dışı çalışan kadınlar sermayenin gelişme aşamalarında yeni işgücüne gerek duyulduğu zaman piyasaya çağrılırlar, kriz dönemlerinde ev kadınlığına geri gönderilirler, resmen işsiz gurubunun içine bile girmezler. Ayrıca çalışsalar bile alacakları ücret aile bütçesine destek olacağı için, düşük ücretle çalışmaya razıdırlar(Tekeli, 1988: 197-208). İşte iktisatçı feministler bu noktalara karşı çıkarlar.

Özel yaşam alanında yasal, ekonomik, siyasal ya da geleneksel kurumların kadınların yaşantılarına etki etmelerine ve bu kurumların etkisiyle oluşan kadın kişiliğine karşı çıkmaktadırlar. Kadınların evlilik, boşanma, çocuk doğurma, eğitim düzeylerini yükseltme gibi konularda bilinçlenmelerini sağlamaya çalışmaktadırlar(Michel, 1984: 145).

Kültür alanında kadınların edebiyatta, kitle iletişim araçlarında, reklamlarda sunuluş biçimlerine karşı çıkmaktadırlar. Bu nedenle feminist düşüncelerini yaymak üzere yayınevlerini kurmuşlardır. Fransa'da Editions Tierce, İngiltere'de Virago, A.B.D.'de The

Feminist Press, İspanya'da Ediciones de Feminismo, Portekiz'de Das Mulheres, Hollanda'da Sara, Batı Almanya'da Come out, Frauenoffensive bunlara örnek verilebilir(Michel, 1984: 146).

A.B.D.'de okul kitaplarını yeniden yazarak, her yerde cinsiyet rollerine ilişkin imgeleri değiştirmek için çocuklara yönelik kitaplar incelemeye çalışmaktadırlar. Tiyatro, sinema, kabare gibi dallarda kadın yönetmenler geleneksel kadın-erkek rollerini inceden inceye alaya alarak incelemeye başlamışlardır (Michel, 1984: 147).

Ayrıca özgür kadın sineması ve lezbiyen film yapımı gibi yeni türler gelişerek kadının durumu işlenmeye başlanmıştır. Ulrike Ottinger, Cristona Perincidi, Jutta Bruckner gibi yönetmenler kadın üzerine filmler yapan yönetmenlere örnek verilebilir (Makal, 1983: 4).

Tüm bu değişik alanlarda gösterilen çabalar, değişik gruplar halinde kendini göstermektedir; radikal feminizm, sosyalist feminizm ve eşitlikçi feminizm ve yeni feminizm.

Radikal feminizm kadınların ezilmesine yaklaşım sorununu çözümlenmeye çalışırken, bu ezilmeyi asıl sorun haline getirmektedir. Kadınların neden hep

ezilmiş olduklarını, şimdi nasıl ezildiklerini ve bu ezilmenin başka yerlerde nasıl farklılaştığını araştırmaktadır. Radikal feministlere göre kadın erkek üstünlüğü üzerine kurulmuş toplum içinde ezilmektedir. İstediklerinin; kadınları erkek baskısından kurtarmak olduğunu bunun içinde kadınların erkeklere ve erkek egemen topluma karşı birleşmesi olduğunu söylemektedirler(Mitchell, 1985: 134).

Sosyalist feministler ise, radikal feministlerin ezilmişliklerini ideolojik ve psikolojik olarak ele almalarına karşılık ekonomik ezilme üzerinde durmaktadır. Onlara göre kadınları ezen erkekler değil düzen, özellikle de kapitalizmdir. Toplumun genelinde ekonomik olarak sağlanacak iyileşmenin, kadının durumunu da iyileştireceği görüşündedirler.

Eşitlikçi feminizm, kadınların özel kısıtlamalardan kurtularak erkeklerle eşit uygulamalara sahip olması için çaba göstermektedir. Çeşitli eşitsizlikleri kendi başına birer sorun olarak algılayarak, bunlara çözüm yolları aramaktadırlar. Ev kadınlığı, analık gibi cinsiyet rollerinin eşitsizliğe yol açmayacak biçimde düzenlenmesine çaba harcamaktadırlar.

Yeni feminizm, kadınların durumunu tarihsel, psikolojik, sosyolojik açıdan ele almaktadır. Yeni feminizm tüm toplum biçimlerinin kadınların isteklerine

gereğince yanıt verebilecek nitelikte olmadığı tezini ileri sürmektedir. Tüm ezme ve ezilme ilişkilerine karşı çıkan bu akımın en önemli niteliği iktidarı ele geçirmeyi hedefleyen siyasal bir akım oluşudur (Tekeli, 1988: 99).

Adları, araştırma yöntemleri, sonuca ulaşmada izledikleri yol ne olursa olsun varılmak istenen sonuç hep kadının durumunun iyileştirilmesidir. Bu nedenle herşeyi araştırır, çözümlerler. Çünkü kadın toplumdaki ayrı tekbaşına bir varlık değildir. "İnsanlığı ilgilendiren hiç birşey feminizme yabancı değildir" (Michel, 1984: 110).

Görüldüğü gibi değişik tanımları yapılan, değişik alanlarda, değişik adlarla kendini gösteren feminizm, erkek egemen kültürün yapısına bir eleştiri olma niteliğindedir.

2.4. Türkiye'de Kadın Sorunu ve Feminizm Üzerine

Çağdaş bir yaklaşım ve anlayış içinde kadının sorunları ve toplumsal konumu Türkiye'de 1970'li yıllardan sonra ele alınmaya, kendinden söz ettirmeye başlamıştır. Özellikle son yıllarda grup olarak ya da bireysel çabalarla seslerini duyurmaya çalışan kadınların sayılarında da artış görülmektedir. Türkiye'de

kadınların günümüzdeki durumları ve feminist çabaların gelişimini anlayabilmek açısından bilinebilen geçmişten günümüze bir bakış yararlı görünmektedir.

2.4.1. İslamiyet Öncesi Dönem

İslamiyetin kabulünden önce göçebe Türk topluluklarında kadınların, toplumsal yaşantının dışında tutulmadığı, tek eşli evlilik kurallarının geçerli olduğu, aile içerisinde kadının eşit haklara sahip olduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır(Tekeli, 1982: 192-193).

İslamiyetten önce Türk kadınıyla ilgili bilgiler Oğuz Destanı'nda yer alan aile düzenlemesinin incelenmesinde ortaya çıkmaktadır. Oğuz Destanı'ndan aile düzeninin "baba ailesi" olduğu anlaşılmaktadır. Oğuz'daki anlamıyla baba ailesi babanın eşi ve çocukları üzerinde törelerle sınırları çizilmiş bir yetkeye sahip olduğu, kadının erkeğine görüşlerini rahatça açabildiği bir anlamda demokratik bir düzendir.

Buzul çağları boyunca Ortaasya'da anaerkil aile tipinin varolduğu, bunun daha sonra ataerkil aile tipine dönüştüğünü ileri sürenlere rastlanmaktadır. Fakat bunları kanıtlayacak Türk söylencelerinin izlerine rastlanmamaktadır(Arat, 1986: 71). B. Ügel'in Türk Mitolojisi adlı kitabında yer alan bir Moğol Söylencesinde;

"Cengiz Han'ın kocasız bir kadın olduğu, gökten inen sarı bir köpek şeklindeki hayvandan gebe kalıp Moğol Ulusunu meydana getirdiği" yer almaktadır (Aktaran Arat, 1986: 70).

Türk söylencelerinde böyle bir ana-ataya rastlanmamasına, tüm ataların erkek olmasına karşın pek çok söylence ve öyküde kadına verilen değer anlatılmaktadır (Arat, 1986: 71). Ziya Gökalp'de Türkçülüğün Esasları'nda ana soyu ve baba soyunun değerice eşit olduğu, evin, kadın ve erkeğin ortak malı olduğu, evin erkeğine "ev ağası" denildiği gibi, kadınına da "ev kadını" dendiğini belirtmektedir. Türkler'de geçerli olan Şamanizmin kadının gücüne dayalı olduğu, Şamanların kadın elbisesi giyip, saçlarını uzatıp, bıyık ve sakallarını keserek, seslerini incelterek kadınlara benzemeye çalışarak sihir gücü gösterdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca Gökalp geçerli sayılabilecek bir buyruğun "Hakan ve Hatun buyuruyor ki" sözleriyle başlaması gerektiğini, elçiler huzura kabul edilirken Hatunun'da mutlaka bulunması gerektiğini söylemektedir (Bkz.: Arat, 1986: 71-73).

Buyruğun Hatun ile Hakan'ın adına çıkmasının yanı sıra, resmi işlerde de kadınların önemli ağırlıkları vardır. Ayrıca eski toplumlarda görülen kız çocuklara karşı olumsuz tavrın Türkler'de görülmediği,

kız çocuklarının doğumunun da sevinçle karşılandığı bilinmektedir. Irza tecavüz gibi suçlar ölüm cezasını gerektirmektedir(Alkan, 1981: 7).

Yine Ziya Göklap'ın kitabında belirttiği gibi, kadınlar binicilikte, silahşörlükte, kahramanlıkta oldukça başarılıdırlar. Kadınların kale muhafızı, vali, sefir olabildikleri de görülmektedir. Bu dönemde kadının özel mülkiyete de sahip olabildiğini Göklap şöyle dile getirmektedir: "Kadınlar mala tasarruf ettikleri gibi, dirliklere, zaametlere, haslara, malikanelere de sahip olabilirlerdi."(Aktaran, Arat, 1986: 74-75)

Türk kadınının değerinin ata binmek, kılıç kullanmak, ok atmak, düşmana akın etmekle ölçüldüğünün, kadına erkek gibi davranma hakkının verildiğinin en güzel göstergelerinden biri de Dede Korkut Hikayeleri'dir. Oğuzlar'ın yaşamını içeren bu hikayelerde toplumda en geçerli değer kahramanlık olduğu anlaşılmaktadır. Göçebeliğin güç koşullarının gerektirdiği kahramanlık özelliği kadınlar için de geçerlidir. Hikayelerde yer alan "Kalabalık korkutur" atasözü kadının doğurganlığı nedeniyle değerli olduğu bir dönemin görüşünü yansıtır. Özellikle de anaya verilen değer bu hikayelerde açıkça belirtilmektedir(Arat, 1986: 75-81).

Yukarıda sözedildiği gibi kadın toplumdaki her tür etkinliğe katılmada, eşinin yanında yer almada özgürdür ve erkekle eşittir. Bu özgürlük ve eşitlik ona yaşam koşullarının getirdiği bir şeydir. Doğa ve düşmanlar karşısında kahramanlığı, doğurganlığı ölçütünde özgür ve eşit oluşu.

2.4.2. İslamiyet Sonrası Dönem

İslamiyetin kabülünden sonra da aşiret geleneklerinin devam ettiği ileri sürülmektedir. Bu görüşe göre İslam dininin Osmanlı devletinin kuruluş aşamalarında, kadını toplumsal yaşantı dışında tutulacak biçimde yorumlandığı savunulmaktadır(Tekeli, 1982: 193). Türkler'in İslamiyet'i X. yüzyılda kabul etmelerine karşın XIV. yüzyılda kadınlara verilen değerin anlatıldığı Dede Korkut hikayeleri bu görüşün göstergesi sayılabilir(Arat, 1986: 75).

Selçuklu kadınının da İslamiyet'i benimsemesine karşılık özgür yaşantısını yitirmediği, bilimsel çalışma, hayır işi ve sanat çalışmalarında yer alabildiği anlaşılmaktadır(Alkan, 1981: 9).

Buna karşılık İslamiyet'in benimsenmesi sırasındaki Araplarla ilişkilerin Türk boylarınının yaşam biçimlerini değiştirdiği, Kaşgarlı Mahmud'un Divan'ında

yer almaktadır. Kaşgarlı Mahmud bu yapıtında Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle kendi geçmişlerini unutacak duruma geldikleri, Araplardan çok etkilendiklerini belirtmiştir. Bu yeni kültürden kadınların etkilenmesi ise, kadınların gerek toplumsal, gerek yasal haklarının kısıtlanması şeklinde olmuştur(Bkz.: Arat, 1986: 96).

Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamalarında aşiret geleneklerini sürdürdüğü, İslam dininin kadını toplum yaşantısının dışında tutacak biçimde yorumlanmadığı anlaşılmaktadır. XVI. yüzyıldan itibaren teokratik devlet yapısına bürünen Osmanlı Devletinde saray, yönetici sınıflar, ulema İslamiyet'in kadını baskı altına almasını pekiştirici rol oynamışlardır. İstanbul'un alınışından sonra Osmanlıların Bizans devlet yapısından etkilenmesiyle kadın "hareme" kapatılmış ve toplum yaşantısının dışına itilmiştir. Ancak kentlerde yaşayan kadınlar hareme kapatılırken, asıl üretimin yapıldığı kırsal alanda kadının üretim sürecinin dışına çıkmadığı görülmektedir(Tekeli, 1982: 192-195).

Kentsel alanda ise üretimden kopmuş kadınlar, kamu yaşamından tamamen soyutlanmış olarak ev içi işleriyle uğraşarak bir anlamda kendi haremlerini oluşturmaktadır. Bu kadınların sokağa çıkma, giysilerinin belirlenmesi gibi sınırlamalar getirilmiş, toplum dışına itilmişlerdir. Batı'da kadınların siyasal

ve sosyal hak savaşını başlattığı bu dönemlerde Türk kadını değil hak savaşını vermek, sokağa çıkmak ve dilediğince giyinmek haklarından bile yoksundur. Sübyan okulu denilen dokuz yaşına kadar çocukların eğitim gördüğü okulların ötesinde eğitim görmesine hak tanınmamaktadır. Bu okullardaki eğitim ise din ilkeleri üzerine kurulmaktadır. Çok eşliliğe izin veren şeriat yasaları ve boşanma hakkının kocaya tanınması kadını tamamen kısıtlanmış bir duruma sokmaktadır. Azınlık gruplarından olan kadınların bazı alanlarda çalıştıkları saptanmasına karşılık çalışan hiç bir Osmanlı kadınının izine rastlanmamaktadır (Tekeli, 1982: 195).

Evin işlerini yürütüp, çocuklarının bakımıyla yükümlü olan kadın geleneksel aile içinde bu yükümlülükleriyle sınırlı bir değere sahiptir. Fakat gerek aile içindeki gerekse toplumdaki konumu üretim işleviyle orantılı değildir. Kadının aile içindeki konumu çocuklarının sayısı ve yaşlılık ile yükselmektedir. Kırsal kesimin dışında üretimde yer almamasına karşın evlilik yoluyla bir aileden diğerine geçen kadın, bu geçiş karşılığı ödenen başlıkla meta haline gelmektedir (Ortaylı, 1984: 80-81).

Kadın kendi geleceğini belirleyecek iki önemli kararın kendisi dışında verilmesini benimsemek durumundaydı. Evliliğine ailenin karar vermesi, boşanmasına

ise kocanın karar vermesi sözkonusudur. Kalıtdan aldığı pay erkeğe oranla 1/2'den 1/8'e dek değişmektedir(Alkan, 1981: 10).

Kadına karşı Osmanlı'da takınılan bu tavrın kadının kesin mutsuzluğuna yolaçtığı sonucunun çıkarılmaması gerektiğini ileri sürenler vardır. O dönemde kadının "ev-hamam-mesire-komşu-arkadaş-koca-çocuk akraba noktalarından geçen bir çemberin içinde, kendine sağlanan özgürlüklerle yetinmeyi bilen, içe dönük, sakin, evcil" bir kadın tipi olduğu görüşü yaygındır. Bu özellikleri benimseyip toplumsal duruma uyduğu sürece sevgi ve saygı görmektedir(Alkan, 1981: 11).

Tanzimat dönemine gelinceye dek, Avrupa'da görülen bireysel ve örgütlenmiş kadın hakları savunmalarının izlerine rastlanmamaktadır. Kösem Sultan, Hürrem Sultan vb. gibi kadınların adları ünlü olmakla birlikte, bunların yaptığı kadın haklarının savunuculuğu olmamış, sadece devlet politikasına karışma girişimleri ve becerileri tarihe geçmelerini sağlamıştır.

Tanzimat döneminde Osmanlı kadını için kayda değer gelişmeler başlamıştır. Bu değişikliklerin yalnızca moda, günlük yaşam, tüketim kalıplarındaki değişim, yabancı dil öğrenmek, piyano çalmak gibi yeni uğraşlarla sınırlı kalmadığı görülmektedir. Osmanlı ülkelerinde 19. yüzyılda tarımda, eğitimde

görülen yapısal değişimler, dünyadaki iletişim ve teknolojiadaki devrime koşut olarak yaşanmaya başlamışdır. Bu gelişmelerin Osmanlı topraklarına yansması kent kadar kırsal kesimde de kendini göstermiştir(Ortaylı, 1984: 85).

1839'da yayınlanan Gülhane Hatt-ı Hümayunu din, ırk ve cins ayrımı gözetmeksizin bireysel hakları güvence altına almaya ilk adım olarak kabul edilmektedir. Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun getirdiği reformlar kadınların kurtuluşu hareketinin başlangıcını oluşturmuştur. Bu dönemde okulların Batı'dan örnek alarak düzenlenmesi, getirilen yeni hukuk düzenlemeleri, Avrupa'daki ideolojik akımların yayılması, basının gelişmesi, yabancı dilin önem kazanması sonucu Batı'da olup biteni öğrenmesi yeni bir kültürün doğmasına neden olmuştur. Bu da sonuçta kadının durumunun düzeltilmesi için atılan adımlara destek sağlamıştır. Fakat bu düzeltilmelerin belli kesimden kadınları etkilediğini de belirtmek gerekmektedir(Arat, 1986: 102).

Tanzimat kadın haklarında köklü değişmeler getirmemişse de bu konuda görece ilerlemeler sağlayacak bazı düzenlemelerle, kadının durumunun tartışma konusu edilebildiği anlaşılmaktadır. 1856'da çıkarılan Arazi Kanunu kız çocuklarının erkek çocuklar gibi babadan kalan topraklar üzerinde veraset hakkına sahip olmalarını

sağlamıştır. Kölelik ve cariyelek yasal olarak kaldırılmış, kadınlara sınırlı da olsa eğitimden yararlanma hakkı tanınmış, kılık kıyafet ve sokağa çıkma konusunda daha hoşgörölü düzenlemeler yapılmıştır. 1842'de Avrupa'dan getirilen ebelerin verdiği eğitim, 1858'de açılan ilk kız rüştiyeleri, 1869'da sanayi okullarının açılması, 1870'de Darülmualimat(kız öğretmen okulları) kadınların eğitimleri açısından atılan önemli adımları oluşturmaktadır. Buna karşılık bu okulların İstanbul ve Selanik gibi büyük merkezlerin dışına yaptığı, bu eğitimden çok sınırlı bir kesimin yararlanabilmesi o dönemin gerçekleridir(Tekeli, 1982: 195-196).

Bu dönemde kadının toplumdaki konumunun iyileştirilmesi hayata tam anlamıyla geçirilememişse de düşünce alanında kadınlar açısından kazanç sayılacak sesler yükselmeye başlamıştır. 1860'larda İbrahim Şinasi'nin Agah Efendi ile birlikte yayınladıkları *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde evlilik ilişkileri incelenmiştir. Şinasi ise *Şair Evlenmesi* adlı oyunda din adamlarını hicvetmiştir. 1862'de yayınlanmaya başlayan *Tasvir-i Efkar* gazetesinde Namık Kemal Terbiye-i Nisvan Hakkında bir Layiha adlı makalesini yayınlamış, kadınların eğitimi konusu üzerinde durmuştur. Daha sonraları kendi çıkardığı *İbret* gazetesinde de kadının ezikliği konusunu da işlemiştir(Arat, 1986: 103).

Tanzimat döneminin getirdiği sosyo-kültürel değişim hiç değilse üst ve orta tabaka kadınının toplumsal yaşama katılımını hazırlayan bir dönem olmuştur. Düşünür ve yazarların geleneksel aile yapısını ve geleneksel evlenme biçimini eleştiren kampanyalar açıp, yazılar yazdıkları görünmektedir(Tekeli, 1982: 196).

1876'da Kanuni Esasi kabul edilerek meşruti bir yönetime geçilmiş, yapılan anayasa ile yeni düzenlemeler getirilmiştir. Osmanlı toplumu için çok önemli değişimleri getiren bu anayasanın hazırlayıcısı Mithat Paşa'nın azledilmesiyle 1877'de yeniden mutlak yönetime dönmüştür. Abdülhamit döneminin katı Pan-İslamist yönetimine karşın, kadınlar seslerini yükseltmeye başlamış, basın ve yayın sansürlere karşı gelişme göstermiş ve kadın okuyucu sayısı artmıştır(Arat, 1986: 103-104).

1880'lerde Rusya müslümünlarından bir grup kadın **Alem-i Nisvan** adlı bir kadın gazetesi çıkararak kadınların seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Bu bir anlamda feminist çabanın ilk ürünlerinden sayılabilmektedir(Ortaylı, 1984: 86).

1868 yılında yayınlamaya başlanan Terakki gazetesi yayınlarında kadının geri bıraktırılmasına ilişkin yazılara yer vermektedir. Bu gazete daha sonra **Muhadderat** adında kadınlar için bir gazete

çıkarmıştır. Dönemin büyük kentlerinde yaşayan kadınlar tarafından okunan bu gazeteyi **Vakit, Aile, Ayine, Şukifezar, İnsaniyet, Parça Bohçası** gibi gazeteler izlemiştir. Bunlardan bazılarının yayın sorumluluğunu da kadınlar üstlenmişlerdir. Fakat bunların yayın ömürlerinin pek uzun olmadığı anlaşılmaktadır. 1895'de yayın hayatına giren Hanımlara Mahsus Gazete hemen hemen tümüyle kadınlardan oluşan bir kadroyla en uzun süreli gazete olmuştur. Dönemin en ünlü kadın yazarlarından olan Fatma Aliye Hanım bu gazetenin kurucularındandır(Tekeli, 1982: 196-197).

Bu yayınların çıktığı yıllar Batı'da kadınların (suffragetler) siyasal hak mücadelelerini yoğun olarak yaşadığı, feminist isteklerin belirlenmeye başladığı dönemler olmasına karşın Osmanlı kadınından bu tür istekler gelmemektedir. Bütün yayınlarda kadın için geçerli ilkeler, iyi ana, iyi eş ve iyi müslüman olmaktır(Arat, 1986: 104).

Bu dönemde Batı'da gelişen sanayileşmenin yarattığı işçi sınıfı ve çalışan işçi kadınlar Osmanlı'da yoktur. Osmanlı toplumu tarım toplumu olmanın özelliklerini taşımaktadır. Bir yanda tarım kesiminde kendi topraklarında çalışan kadınlar vardır. Öte yanda kentte yaşayan ev kadınları. Victorya döneminde İngiliz kentsoylu kadınlar nasıl "iyi ana, iyi eş, dindar kadınlar" olarak görülme isteniyorsa, bu dönemde

kentsoylulaşmakta olan Osmanlı yönetici sınıfının Osmanlı kadını için istekleri de aynıdır(Tekeli, 1982: 197).

Kadınlar "iyi bir eş, iyi bir ana, iyi bir müslüman" olma özelliğini taşımanın yanı sıra yasaların izin verdiği, toplumca onaylanan çok-eşlilik düzenine de boyun eğme durumundaydılar. Aslında parasal olanaksızlıklar nedeniyle, pek çok Osmanlı erkeği birden fazla kadınla evlenmeye cesaret edemediğinden, çok-eşlilik fazla yaygın değildi. Buna karşılık odalık geleneği süregelmekte olduğu için, evin kadınları, cariyelerden doğan erkek çocukları kendi çocukları olarak kabul etmek zorunda kalmaktaydılar(Arat, 1986: 106).

Yaygın boyun eğmelere karşın, bu duruma yazılarında karşı çıkan kadınlar ufak tefek kıpırtıların temsilcileri olmuşlardır. Daha önce sözü edilen Fatma Aliye Hanım daha iyi eğitim görmek ve çok-eşlilik, hülle yoluyla boşanmanın ortadan kalkmasını sağlamak için yazılar yazmıştır. Fatma Aliye Hanımın yazdığı **Nisvan-ı İslam** adlı kitap ilk kez bir kadın yazarın Osmanlı toplumunda kadının durumunu sorguladığı, incelediği ve çözümler önerdiği bir kitaptır(Arat, 1986: 107).

Fakat bu tür sorunlar sadece belli bir tabakadan gelen kadınların üzerinde durdukları konulardı, dolayısıyla

sınıfsal bir karakter taşımaktaydı. Yapılan yayınlar da yalnızca bu tabakanın ilgisini çekmektedir. Bu nedenle de, Osmanlı toplumu içindeki kadın hareketlerine gerçek bir hız vermek için yeterli güce sahip değildir (Unat, 1979: 17).

1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanı, kadınların yaşama katılım, çalışma hayatına girme ve yüksek öğrenim görme gibi isteklerini de duyurmalarını beraberinde getirmiştir. Anlatım özgürlüğünün sağlanması kadınlara ilişkin sorunların tartışmasına olanak sağlamıştır(Arat, 1986: 107).

Ayrıca bu dönemde kurulan pekçok derneğin üyelerinin arasında kadınlar olduğu gibi pek çok kadın derneğinin de varlığı dikkat çekicidir. Örneğin; Meşrutiyetin ilan edildiği yıl Jön Türklerin renkleri olan "Kırmızı-Beyaz" Kadın Derneği Selanik'de kurulmuştur. Halide Edip Adıvar'ın başkanlığında kurulan ve çalışmalarını sürdüren "Teali-i Nisvan"(Kadınların Yükselmesi) Derneği de bu derneklerden biridir(Unat, 1979: 17).

Kurulan derneklerin yanı sıra 1909-1918 yılları arasında kadınların sorunlarını araştıran, incelemeler sonucunda tartışma ortamı hazırlayarak çözümler öneren pek çok gazete ve dergi yayınlanmaya başlamıştır. Kadın, Kadınlar Dünyası, Kadınlık, Osmanlı Kadınlar

Alemi, Kadın Kalbi adı altında çıkan dergilerde kadın sorunu yoğun bir biçimde tartışılmaktadır. Kadınlık dergisinde yazan Nigar Hanım, Osmanlı Kadınlar Alemi dergisinde yazan Feriha Kamran Hanım, dönemin ünlü yazarları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar Dünyası'nın yöneticiliğini ise Ulviye Mevlan Hanım adında bir kadının üstlendiği anlaşılmaktadır (Arat, 1986: 108).

Yukarıda belirtilen örneklerden anlaşılacağı gibi, bu dönemin kadınlar açısından en önemli özelliği, kadınların hak savaşımında doğrudan etkili olmalarıdır. Bunun temel nedeninin 1912 Balkan Savaşı ve Büyük Savaşın etkileri olduğu ileri sürülmektedir. Balkan Savaşı kentsoylu kadınları sosyal hizmet amacıyla derneklere yöneltmiş, I. Dünya Savaşı ise kadınları çalışma yaşamına sürüklemiştir (Tekeli, 1982: 198-199).

I. Dünya Savaşı, savaşa katılan tüm toplumlarda olduğu gibi Osmanlı toplumunda da savaşan erkeklerden boşalan iş yerlerine kadınların alınmasına yol açmıştır. 1915'de kadınlar için bir tür mecburi hizmet zorunluluğu getirilerek amele ordusu oluşturulmuş, yalnızca büyük kentlerde değil, diğer merkezlerde de kadın işçiler çalıştırılmaya başlanmıştır. Urfa'da çorap imalathanelerinde 1000, İzmir, Sivas, Ankara ve Konya'da halı tezgahlarında 4780, Kütahya, Eskişehir ve Karahisar'da

dokuma işlerinde 1550 kadın çalışmaktadır. Bu kadın işçilerin büyük bir bölümünü tarım kesimi kadınları oluşturmaktadır(Alkan, 1981: 14).

Savaşın sürüp gitmesine koşut olarak erkeklerden boşalan memuriyetlere, postahanelere, telgrafhanelere, hastanelere, bankalara alınan kadınlar, kamu sektörü yaşamına adım atmışlardır. 1915'de Enver Paşa'nın eşi, Prenses Emine Naciye kurduğu dernekle sanayinin çeşitli alanlarına kadınları yerleştirme amacını gütmüştür. Aynı yıl içinde çarşafın devlet dairelerinde iş süresince çıkarılmasına izin verilmesine karşılık, etekleri yönetmeliğin öngördüğü uzunlukta olmayan kadınların polis tarafından eve götürülmeleri ilgi çekicidir(Unat, 1979: 18).

1916'da etkinliğe başlayan İstihlak-ı Milli Kadınlar Cemiyeti, asker çamaşırı yetiştirmek 200 kadının örgütlenmesini sağlamıştır. Savaşın kadınlara açtığı bir diğer yeni alan da ticarettir. Mallarını daha pahalı satabilmek için uzak yörelerden İstanbul'a gelen, sokaklarda dolaşarak bunları satan tüccar kadınlar bir değişimin göstergesidir. Bu yeni gelişmeler ve kadın işçi sayıları, erkekleri savaşa giden sanayileşmiş toplumların kadın çalışanları sayısına ve niteliklerine göre çok önemli olmasa da, daha önceleri kadını sosyal ve ekonomik yaşamın dışında tutan bir toplum için kayda değer gelişmelerdir. Ayrıca Mahisin ,

Kadınlar Dünyası vb. gibi gazeteleri bu gelişimden yana gazeteler olarak yayınlarını sürdürmektedirler (Tekeli, 1982: 199-201).

Kadınlar bu girişimleri ve düşünceleri nedeniyle İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük akımlarının da tartışma konusunu oluşturmuşlardır. Tepkilere karşın toplumsal yaşamın değişimine koşt olarak kadınlar savaşımlarını sürdürmüşler, çalışma yaşamına girmişlerdir. Tutucu çevrelerin karşı çıkmalarına karşın 1917'de yayınlanan kararname ile kadınlara boşanma hakkı tanınmış, nikah işlemi üzerinde din kurumunun tekeli kaldırılmış, resmi nikah kurumu kabul edilmiştir. Çok-eşlilik kadının rızasına bırakılarak İslam dünyasında şeriat dışı ilk aile hukuku kabul edilmiştir. Fakat bu Hukuk-u Aile Kararnamesi 1919'da baskılar sonucu yürürlükten kaldırılmıştır(Ortaylı, 1984: 88).

Kısaca, bu değişimler I. Dünya Savaşı döneminde kadınların toplumsal ve ekonomik yaşama etkin biçimde katılmaları sonucu gerçekleşmiştir. Kadınların daha sonraki durumlarını ise Kurtuluş Savaşı belirlemiştir.

Kurtuluş Savaşı her kesimden kadını etkilemiştir. Köylü kadın sırtında cephane taşıyarak bu savaşa destek vermiş, kentlerde fabrikalarda kadınlar üretimi üstlenmiş, güdülen bağımsızlık siyasetine destek vermek için örgütlenmişlerdir.

İşgal kuvvetlerinin yurdu işgal etmesine tepki olarak düzenlenen mitinglerde kadınlar hem meydanları doldurmuş hem de Halide Edip Adivar, Muallimler Derneği Başkanı Nakiye Elgün, öğrenci temsilcisi Münevver Sami vb. gibi kadınlar kürsülere çıkıp, düşmana başkaldırıya çağırmışlardır. Pek çok kadın da Mustafa Kemal'in Anadolu'da oluşturduğu Kuvayi Milliye'ye katılmışlardır(Unat, 1979: 19).

Kadınlar sadece kurulan Müdafa-i Hukuk derneklerine katılmakla kalmamakta, bunlara koştur sadece kadınlardan oluşan dernekler de kurmaktadırlar. Örneğin; 5 Kasım 1919'da Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti kurulmuştur. Bu dernek ilk kez Sivas'da kurulmuş, daha sonra Amasya, Kayseri, Niğde, Erzincan, Burdur, Pınarhisar, Konya, Denizli, Kangal ve Kastamonu şubeleri örgütlenmiştir(Tekeli, 1982: 202-203).

Kurtuluş Savaşı kadınların kendi hakları için savaşım verdikleri bir dönem olmamıştır. Verdikleri savaşım erkeğin yanında yer alarak ülkenin düşmandan kurtulup bağımsızlığına kavuşabilmesi içindir. Fakat bu da kadınlar açısından, artık sadece kendi sorunlarını değil, toplumsal sorunları tartışabilecek bir düzeye geldiklerinin göstergesi olması nedeniyle önemlidir.

2.4.3. Cumhuriyet Dönemi

Savaş bitip Cumhuriyet'in kurulması aşamasına gelindiğinde Atatürk Türk kadınının savaştaki kahramanlıklarını kamuoyuna övgüyle anlatmış ve 3 Şubat 1923'de onlara "özgürlük, eşit öğrenim olanakları ve layık oldukları biçimde erkeklerden farksız bir toplumsal konum" vaadinde bulunmuştur(Aktaran, Unat, 1979: 20). Fakat bu vaadin yerine getirilmesi için Türk kadını uzun süre beklemek zorunda kalmıştır. Bunun nedeni de girişimlerin kasabalı esnaf ve tutucu küçük memurlar ve toprak ağalarının tutucu düşüncelerinin tepkileriyle geri bırakılmasıdır. Öyleki; 1924 yılında yapılan Anayasa çalışmaları sırasında devrimci bir azınlığın kadınların da vatandaş sayılmaları konusunda yaptığı öneri mecliste geniş tartışmalara yol açmış, sonunda reddedilmiştir(Tekeli, 1988: 72).

Kadının haklarının kısıtlanması ve vatandaş olarak kabul edilmemesinde dinin etkisi büyük olmuştur. 1923-1924 yıllarında Meclis komisyonlarında kadınlara bu hakların verilip verilmemesi konusunda büyük tartışmalar yer almıştır. Şeriye Bakanlığı çevresinde odaklaşan bu dinsel muhalefetin, hilafetin kaldırılmasıyla susturulmasının ardından 1926'da İslami esaslar içermeyen Medeni Kanun kabul edilmiştir. Medeni Kanun kadını kişi düzeyine çıkaran birçok hüküm içermekle birlikte

esas olarak kentsoylu karı-koca ailesini düzenleyen sistemi getirmiştir(Tekeli, 1982: 210-211).

Esas olarak aile ilişkilerini düzenlemesine karşın Medeni Kanun kadına evlenme, boşanma, veraset, velayet gibi haklar için erkeklerle eşit haklar getirmiştir. Kadın açısından önemli bir adım olmasına karşılık kadın haklarının sınırlarını da çizmiştir. Ailenin reisi erkek olarak kabul edilmiş, kadın kocaya itaat etmekle yükümlü kılınmıştır. En önemlisi de kadının çalışma hakkı kocanın onayına bağlı bırakılmıştır(Unat, 1979: 23).

Kadınların siyasal yaşama katılmaları ve siyasal haklarını kazanmaları ise gecikmeyle gerçekleşmiştir. İlk olarak 1930'da, belediye seçimlerinde seçme ve seçilme haklarını kullanmışlar, 1934'de genel seçimlere katılabilmişlerdir. Diğer ülkelerde olduğu gibi kadınlar bu haklarını elde edebilmek için bir savaş vermemişler, bu haklar kendilerine verilmiştir. Bu hakların verilmesinin de kadınları düşünmekten çok rejimin demokratikleşmesi amacıyla yapıldığı düşünülmektedir(Tekeli, 1988: 74-75).

Ne amaçla olursa olsun bu hakların verilmesinin hemen ardından ilk genel seçimlerde meclise 18 kadın girmiştir. Bu sayının Batılı kadınların o dönemlerde meclisdeki sayılarından daha fazla olduğu görülmekte-

dir(Tekeli, 1988: 77). Ayrıca kadın temsilcilerin seçiminde herkesimden kadının temsili hesaplanmıştır. Öncelik Atatürk'ün modern Batılı kadınına verilirken, ilkokul mezunu köylü kadın, Satı Kadın, doktor ve öğretmen kadınlar da mecliste yer almıştır. Fakat bu kadınların siyasal yaşamdaki varlıkları simgesel kalmıştır.

"Bu kadınlar parlamentoda hiç sorun çıkarmayan, kendilerine ne görev verilirse sessizce yapan, fazla söz almayan, soru sormayan, Atatürk ilkelerine sonuna dek bağlı ve onların simgesi olma görevini şevkle yüklenen uslu kadınlardır"(Tekeli, 1988: 300).

Çok partili döneme geçtikten sonra kadınların parlamenter gücü olumsuz olarak etkilenmiştir. Kadın adayların seçilme şansı ortadan kalkmış, siyasal partilerin daha çok sandalye elde etmek için giriştikleri rekabet ortamı kadınların zararına olmuştur. Dolayısıyla parlamentodaki kadın milletvekili sayısında azalma görülmüştür(Arat, 1986: 128).

Demokrat Partinin tutucu tutumunun kadınlara fazla olanak tanımaması ve kadınların eğitim olanaklarının henüz yaygınlaşmaması bu sayının azalmasında etken olmuştur. Meclislere girebilmiş kadınlar gerek meslek açısından, gerekse ekonomik açıdan "seçkin bir karakter" taşımaktadır. 1980'e dek parlamentoya

girmiş kadınların 69'undan 47'si üniversite mezunudur. Böylece bu hak belli bir azınlığa yönelik kalmaktadır (Tekeli, 1988: 308).

Kadınlar kendilerine çağdaş uygarlık düzeyine çıkabilme adı altında tanınan seçme, seçilme, daha iyi eğitim olanakları vb. gibi haklarla oyalanmışlar, daha fazla istekte bulunmayı başlatmamışlardır. Oysa değişen ve gelişen toplumla birlikte kadınlar için pek çok sorun ve güçlük ortaya çıkmıştır.

Çağdaşlaşma, endüstrileşme ve gelişme olguları kentleşmeyi hızlandırıcı rol oynamıştır. Büyüyen kentlerde açılan yeni iş alanları hergün daha fazla sayıda kadının çalışma yaşamına atılmasını beraberinde getirmiştir. Ayrıca ekonomik güçlükler nedeniyle kadınlar aile bütçesine yardımcı olmak için çalışmaya başlamışlardır. Ev bütçesine yardımcı olmak için kadının çalışması ona ev işlerini kocasıyla paylaşmak gibi bir hak getirmemektedir. Çalışan kadın geleneksel ailenin düzenine de aynı zamanda uymak durumunda kalmaktadır. Evlilik Türkiye'de hangi eğitim düzeyine sahip olursa olsun, mesleği ne olursa olsun kadının toplumsal rolünü gerektiği gibi yerine getirebileceğine inanılan asıl kurumdur. Evlilik oranlarının çok yüksek, boşanma oranlarının ise oldukça düşük oluşu bunun önemli bir kanıtıdır (Tekeli, 1988: 320-322).

Türkiye'de kadınların büyük bir kısmı(özellikle kırsal kesimde) eğitim yapma ya da sürdürme olanağını bulamazken, kentsel kesimde diğer ülkelerden yüksek oranda en yüksek eğitim düzeylerine ulaşabilmektedir. Bu da kadınlar açısından sevindirici bir gelişme olarak nitelendirilebilir(Unat, 1979: 34).

Kentsel kesimde kadının eğitim düzeyinin yükseltilmesi, çalışma yaşamına artan oranda katılması sevindirici bir gelişme olarak nitelendirilmesine karşın pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir. Kadın yetiştirildiği kültürel değerlerle çalışma yaşamının yanısıra ev işlerini de tamamen yüklenmek zorundadır. Erkeklerin geleneksel yetişmeden gelen istek ve tutumları kadınların bu yükünü hafifletmelerini engelleyici rol oynamaktadır. Ayrıca tüketim toplumlarında kadının yükünü hafifletici elektrikli ev aletleri, hazır gıda ve kullanım maddeleri ile gündelikciden sadece ekonomik koşulları elverişli kadınların yararlanabilmesi diğer kesimden kadınların yararlanamaması sözkonusudur. Çalışan kadınların en büyük sorunlarından birini de çalışmaya gitiklerinde çocuklarına bakılması oluşturmaktadır. Çocuklarını bırakabilecekleri kurumlardan yoksun olmaları, kadın tutmaninise pahalı oluşu kadınları güç durumda bırakmaktadır. Kadınlar bu durumda ev yaşamı ile iş yaşamı arasında seçim yapmak gerektiğinde ev yaşamını seçmek zorunda kalmaktadırlar (Erdoğan, 1979: 91).

Kırsal kesimde ise 1950'li yılların getirdiği toplumsal değişimle kadının durumunun da değiştiği gözlenmektedir. Tarımda makinalaşmanın, üretimin artmasının köyün ulusal pazara açılmasının erkek işlerini değiştirmesiyle kadının durumunda da bir değişme olmuştur. Kadınlar ev işlerine ayıracak daha çok vakit bulmuşlar, kasaba yaşamının davranış biçimlerini benimsemişler, mevlüt, kabul günü gibi etkinlikler yaygınlaşmaya başlamıştır(Unat, 1979: 31).

Buna karşılık kırsal kesimde ataerkil ve geleneklere daha bağlı bir toplumsal yapının varlığı değişmemiştir. Yasal açıdan kentli kadınla arasında hiçbir fark olmamasına karşın köylü kadınlar bu yasal hakları kullanamamakta, geleneksel yapının etkisinden kurtulamamaktadır. Başka deyişle kadın nüfusun dörtte üçünü oluşturan kırsal kesim kadını kentli kadının elde ettiği eğitim olanaklarına da sahip olamamaktadırlar. Evin dışında çalışması da kentli kadından farklı olmakta, çoğunlukla ücretsiz çalışan emekçiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. erkeğin sözünün geçtiği bir ortamda töreler ve dinsel etkilerle baskı altında yaşamakta, bu yazgıyı gelecek kuşaklara da aktarmaktadır. Yasalarda yer almamasına karşılık pek çok yerde geçerli olan kumaliğe boyun eğmek durumundadır. Ayrıca Doğu Anadolu'da % 36,6'lara çıkan, Türkiye genelinde ise % 21,3'ü bulan oranda yalnız imam nikahlı evlilikler

sözkonusudur. Kısaca, kırsal kesimde yasalardan çok töreler sözsahibi görünmektedir. İmam nikahı, çok eşlilik, ilköğretimin zorunlu olmasına karşılık kız çocuklarının ilk okula gönderilmemesi bu kanının göstergesidir(Arat, 1986: 151-168).

Kırsal kesimde kadın çocuk doğurduğu, görevlerini yerine getirdiği ölçüde kabul görür. Pek çok konuda bilinçsiz oluşunun yanısıra doğum kontrol yöntemleri konusundaki bilgisizliği kendisini, doğurduğu çok sayıda çocukla iyice eve kapatır. İstenmeyen gebeliklerini sonlandırmak için uyguladığı yöntemler ise çoğu zaman sakatlık ve hatta ölümlerle sonuçlanmaktadır. Bunun yanısıra çok çocuk doğurması kırsal kesimin yaşam koşullarında kabul görür. Çok çocuk tarlada ilerde çalışacak işgücü demektir. Kadının bir diğer yazgısı da başlık karşılığı evlendirilmesidir ki; bu bir anlamda satılmasıdır(Arat, 1986: 159).

Köyde kadının durumu Osmanlı döneminde olduğundan pek de iyi görünmemektedir. Cumhuriyet'le birlikte Türk kadınına pek çok hak verilmesine karşın kırsal kesim kadını bu haklarını kullanamamaktadır. Onun hakları değil, görevleri vardır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Meclis'te temsil edilmesine karşılık günümüzde kırsal kesimden kadın milletvekili örneğine rastlanmamaktadır. Seçme hakkında ise baba yada koca etkili olmakta kime/kimlere oy vereceğini çoğu kez onlar

belirlenmektedir. Böylesine edilgen olan kadından hakları için savaşım vermesi beklenemez kuşkusuz. O yazgısını sessizlikle kabul eden kadındır. Bu nedenle, Türkiye'de yer alan hiçbir kadın hareketinde köylü kadınlarının izine rastlanmamaktadır.

Türkiye'de bir diğer yerleşim biçimi de köy ile kent arasındaki kasabadır. Kasabanın kendisine özgü koşulları olduğu gibi kasabalı kadının yaşam biçimi de değişiklik gösterir. Kasabada kaç göç olayının olmamasına karşın, kadın yine de kapalı bir yaşam biçiminin içinde yer almaktadır. Tarımda çalışan kadının tersine evinde oturan kadının yaşamı mahallesinde geçmektedir. Kırsal kesim kadını için olmayan boş zamanlarını kasaba kadını kabul günü gibi kurumlara yönelerek doldurmaktadır. Kasaba kadını ev dışında üretici olmayıp, evinin kadını, çocuklarının bakıcısıdır(Unat, 1979: 31).

Kasabada evlilik kurumunda geleneksel yapı etkisini sürdürür ama köylerde olduğu ölçüde katı değildir. Resmi nikahın yanında imam nikahı da yeralır. Kumalık olayı köydeki gibi yüksek oranda değildir. Eğitim olanakları ortaokul ve lise düzeyine yükselmiştir. Ancak, daha fazla olanaktan yararlanabilmesine karşın kasabalı kadın yine de edilgen -içe dönük- bir yaşam biçimine sahiptir(Tekeli, 1982: 197).

Köylü, kentli, kababalı kadının yanısıra kentte yaşadığı halde kentli olamayan gecekondulu kadını vardır. Tarımda makineleşmenin insan gücüne duyulan gereksinimi azaltmıştır. Toprak dağılımının eşitsizliği, tarımda verimin az oluşu, nüfus fazlalığı gibi itici nedenler köyden kente geçişi hızlandırmıştır. Ayrıca ulaşım olanaklarının artması, kentteki olanakların daha fazla oluşu vb. gibi nedenler kente yerleşmede çekici rol oynamıştır(Keleş, 1978: 6).

Türkiye'de 1950-1960 yılları arasında erkekler yukarıda sıralanan nedenlerden dolayı ailelerini köyde bırakarak kentlere gelmişlerdir. 1965-1970 yılları arasında gerekli koşulları yarattıktan sonra ailelerini yanlarına almışlardır. Kente geliş kararında kadının rolünün çok az olduğu saptanmıştır. Kadının erkeğe bağımlılığı kentte de güçlenerek sürmektedir. Kırsal kesimde gerçekleştirdiği tarım etkinliğinden de koparak, kentte eve kapalı bir yaşam biçimine girmiştir. Çok az sayıda kadının fabrika işçiliğine girebildiği, evin dışında çalışanların ise "hizmetçilik" yaptığı anlaşılmaktadır. **Uzman Mesleklerde Türk Kadını** adlı kitabında Ayşe Üncü gecekondulu kadınının "ev dışında çalışan orta sınıf kadınlarının evişi yüklerini üstlerinden alarak, mesleklerini sürdürmelerine olanak verdiği, bu durumda kadınların kadınları sömürmesi anlamına geldiği" ni vurgulamaktadır(Aktaran, Tekeli, 1988: 320).

Gecekondu kesiminin kadınlarının % 59'u bu tür çocuk bakıcılığı, hizmetçilik, gündelikçilik gibi özel bilgi ve beceri gerektirmeyen, tek tek evlerde, sosyal güvenceden yoksun olarak ve düşük ücretle çalışmaktadırlar. Kadınların, bu olumsuz koşullarına karşılık, yine de durumlarını iyileştirmek için büyük güce sahip oldukları görülmektedir. Özellikle de kentle bütünleşmek, çocuklarına kendilerinden daha iyi bir yaşam sağlama istekleri kayda değerdir. Her ne kadar bu istekleri için çalışıp çabalasalar da seslerini duyurabilecek güce ve olanaklara sahip değildirler(Unat, 1979: 32).

Türkiye'de kadın ister kentte ister köyde olsun gerek yukarıda sözü edilen sorunlarla gerek onları sarıp sarmalayan toplumsal baskıyla gerekse yetiştirilme biçimlerinininkalıplarıyla ezilmektedirler. Türkiye'de tüm kadınlar doğasına boyun eğmek zorundadırlar. Doğası gereği duygusal, sevgi ve şefkat yönleri gelişmiş, fedakar, vefakar olması gereken kadın yazgısını kabullenmiştir, ezilmektedir.

"Fiziki varlığında, bedeninde fazla doğumla olsun, dayakla olsun yıpranan, emeği piyasada değerlendirilemeyen, ev işlerinde karşılıksız ya da boğaz tokluğuna tüketilen, ekonomik sistemin bir türlü içerisine almak istemediği, özgür emek olarak değer atfetmediği, küçük gördüğü, aşağıladığı kadınlar, aralarındaki

sınıfsal, katmansal tüm farkların ötesinde bir cins grubu oluşturarak toplumun en fazla ezilen kesimidir"(Tekeli, 1988: 325).

Bu ezilmişliklerine karşın, Türkiye'de ezilişin eleştirisi ve aşılması olan feminizm uzun süre ve tam anlamıyla gelişmemiştir. 1980'lerde bir takım hareketler canlanmaya başlamıştır.

Türkiye'de feminizm kavramı, ilk kez II. Meşrutiyet döneminde duyulmuş, aydın kadınlar yayınlar yapmış, dernekler kurmuşlardır. Bu kıpırtılar bu günkü anlamda feminizm değilse de kadınlar seslerini duyurmaya başlamışlardır. Fatma Aliye Hanımın, Halide Edip Adıvar'ın yaptıklarını duyurmalarına karşılık, bunların toplumsal koşullardan bağımsız olmaları beklenemezdi. Ayrıca bu sesler İttihat ve Terakki ile ardından da savaşların patlamasıyla kaybolmuştur(Tekeli, 1988: 329).

Cumhuriyet'in kurulmasıyla kadına tanınan haklar kadınlara söylenecek söz bırakmamıştır. Devlet eliyle gerçekleştirilen feminizm, kadınların hak istemelerine gerek bırakmamıştır. Daha önceki dönemin feministleri bu dönemin Kemalistleri arasında yer almış, Kemalizm bu dönem feministleri için feminizm anlamıyla eşdeğer olmuştur. Bu dönemde Kemalist kadınların dışında kalan kadınlar ise İslami değerlere göre bir yaşam biçimini benimsemektedirler. İslami değerler

ve onun önerdiği yaşam biçimi kadının işinin ev işi ve analık olduğunu kabullenmesini sağlayıcı rol oynamaktadır. Türkiye'de var olan az gelişmiş ekonomik yapının getirdiği kadının aile kurumuna bağlılığı, ailenin kadın için tek seçenek kurum oluşu feminizm için bir diğer engeli oluşturmaktadır. Türkiye'de eğitimin kadını gereken bilinç düzeyine gelecek biçimde olmayışı kadınlara ses verecek cesareti sağlayamamaktadır. Ayrıca pek çok ülkede feminist harekete destek veren sol ideolojide, Türkiye'de kadına "ana, fedakar kadın" diye seslenmektedir. Böylelikle, Türkiye'de varolan toplumsal yapının ezilme konumunda tuttuğu kadının durumunun bilincine varması, bunu aşıcı cesareti bulması yine aynı yapı ve ideolojilerce engellenmiştir (Tekeli, 1988: 322-333).

Böylelikle bir feminist etkinliğin oluşması 1980'lere dek geciktirilmiştir. İçinde kadın adı bulunan ve kadınların kurduğu, Üniversiteli Kadınlar Derneği, Soroptimistler Derneği, Anneler Derneği gibi derneklerle, partilerin kadın kolları sözkonusuysa da bunların kadınların durumlarını iyileştirici bir rol oynadığı söylenemez.

Türkiye'de kırsal kesimdeki, kasaba ve gecekondu kesimindeki kadından hiç bir zaman feminist bir ses yükselmemiştir ve yükselbilmesi de beklenemezdi.

Yüksek düzeyde eğitim görmüş, meslek sahibi kadın ise kendi bireysel kurtuluşunu elde etmeyi seçmiştir; toplumsal kurtuluşa katılmayı düşünmemektedir. Kurtuluşun tek tek kendilerinin kurtuluşu ile değil, cins olarak kadınların kurtuluşuyla sağlanacağına olan inançlarıyla bir avuç aydın kadın 1980'lerde seslerini yükseltmeye başlamıştır(Tekeli, 1988: 333).

Artık bu kadınlar yayın yapmakta, kitaplar yazmakta, çevirmekte, toplantılar düzenlemekte, şenlikler oluşturmaktadır. 1983 yılında beş kadın Kadın Çevresi'ni kurarak kadın konusunda kitaplar çıkarmaya çeviriler yapmaya başlamışlardır. Ayrıca gazete ve dergiler feminist konular hakkında yazılan makalelere yer vermektedirler. İstanbul'da Feminist Dergi adı altında bir dergi çıkarılmaktadır. İlk kez 17 Mayıs 1987 yılında Şirin Tekeli'nin de aralarında bulunduğu bir grup İstanbul'da "Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyası"nın ilk eylemi olarak gösteri yürüyüşü yapmışlardır. Daha sonra aynı kampanya çerçevesinde 4 Ekim 1987'de İstanbul'da Kariye Müzesi Meydanı'nda bir şenlik düzenlemişlerdir. Tüm bunlar gecikmeyle de olsa Türkiye'de de artık feminizm olgusundan sözedilebileceğinin örneklerini oluşturmaktadır.

3. FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİ

3.1. Eleştirinin Kısa Tarihçesi ve Tanımı

Eleştirinin sanat yapıtlarının ortaya çıkmasıyla başladığı ileri sürülüyor. Bilinen ilk eleştiri Sofistler figürleri ve metinler üzerinde gerçekleştirmişlerdir. Bu eleştiriler sanat yapıtı üzerine yorum biçimindedir. Buna karşılık Platon ve Aristoteles'deki yazılı hiç bir eleştiri örneğine rastlanmamıştır (Britannica, 1970: 780).

İlk eleştiri gerçekleştiren Platon şiir sanatının öykünmeyle (mimesis) oluşan bir yapıtı olduğunu söyler. Platon diyalektik şiiri ve konuşmaya dayalı sanatı genel olarak düşünmüş, bunları sanatsal açıdan değil de etik, metafizik, kültürel ve politik açıdan değerlendirmiştir (Britannica, 1970: 780).

Aristoteles ise farkları ararken ilke ve yöntemlerden oluşan bir bilim kurmaktadır. Aristoteles **Poetika**

adlı yapıtında Platon'un öykünme diye yaptığı değerlendirmeyi M.Ö. 5. yy'da Yunan trajik dramasına olumlu bir yaklaşım olarak görmüştür. Aristotles trajediyi ciddi, tam ve belli şiddette bir hareketin öykünülmesi olarak tanımlamıştır. Ona göre öykünme aklın gerçeklerden uzaklaşması demek değildir, tam tersine gerçeğin açıklanmasıdır(Collier's Encylopedia, 1986: 475).

İskender döneminde felsefe ve bilim alanı ile şiir ve söze dayalı sanatlar kendi başına birer çalışma olarak değerlendirilmiştir. Aristo'nun ölümünden sonra ona bağlı kişiler ve İskender tarafından saklanan yapıtları, romalıların Akdenizi fethetmelerinden sonra Roma'ya götürülmüştür(Collier's Encylopedia, 1986: 475).

Romalı kuramcı Horace ise yeni doktrinler sunmak yerine varolanları düzenlemiştir. Klasik modellerin öykümlerini güçlendirmiştir. Bu da 18. yy eleştirmenleri için bir ilke haline gelmiştir. Horace **Ars Poetika**'da ozan adaylarına şunu önermiştir: Ozan öğretmeli ya da mutlu etmeli ya da her ikisini de yapmalıdır(Biritannica, 1970: 780).

Genç Roma Devri ile Rönesans arasındaki dönemde gözde olan çalışma kandırarak ikna etmedir. Bunun yanısıra kanıtlamanın söze dayalı tekniklerinin incelenmesi de bu dönemde yapılmıştır(Collier's Encylopedia: 475).

Öte yandan Rönesans ve Rönesans sonrasında Trissino, Beni Taso tarafından İtalya'da, Sir Philip Sidney tarafından İngiltere'de önemli kuramsal eleştiriler geliştirilmiştir. Rönesans'ın esas önemi klasik edebiyatın yeniden keşfedilmesi ve eleştirel bir doktrinle yeniden ele alınmasıdır. Bu döneme Neoklasik dönem adı verilmektedir. Özet olarak bu dönemde Aristo, Horace ve diğerlerinin kuramları yeniden formüle edilmiştir. Bunun yanısıra İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya'nın yeni edebiyatına yaklaştırma girişimi başlamıştır(Collier's Encyclopedia, 1986: 475).

Neoklasizm ile Yunan ve Roma yapıtları yeniden keşfedilmiştir. Ortaçağın halk şarkılarının, halk öykülerinin, kahramanlık öykülerinin ve büyüyle ilgililerinin yeniden keşfedilmesi ise Romantizm'le gerçekleşmiştir. Bu anlatılarda olaylar ve karakterler kendiliğinden ve doğallıkla ortaya çıkmaktadırlar. Romantik kuram tam anlatımını Friedrich Schiller'in **On Naive and Sentimental Poetry** adlı kitabında bulunmaktadır (Britannica, 1970: 781).

Eleştiri daha sonraki yıllarda yeni estetik kuramların da ortaya çıkışıyla edebi formların, çeşitleri, karakteristikleri ve yapısından çok niteliğiyle ilgilenmeye yönelmiştir. Estetik kuramlar aracılığıyla yapıtlar, imgeler, hayal etme, yaratma vb. gibi sorunlar

irdelenmeye başlanmıştır. Ayrıca toplumsal eleştirinin sosyal bilimlerin ortaya çıkışıyla gelişmesi eleştirinin kabul değiştirmesini hızlandırmıştır(Britannica, 1970: 781).

20. yy'da ise **Collier's Ansiklopedisi**nde belirtildiği gibi bu yüzyıl tam anlamıyla "eleştiri çağı" olarak adlandırılmaktadır(Collier's, 1986: 478). Bu dönemde eskinin ana eleştiri sistemleri ile yeni sistemler birleştirilmiştir. 20. yy'ın ilk otuz yılında akademisyenler Taine'in etkisiyle biyografik ve tarihsel araştırmalara dayanarak Amerikan eleştirisine egemen olmuşlardır. Bu yaklaşım geleneksel bir yaklaşımdır. Amerikan yazının sosyolojik eleştirisi Edmund Wilson, A. Kazin, Van Wyck Brooks ve Malcolm Cowley tarafından gerçekleştirilmiştir(Britannica, 1970: 781).

1930'lu yıllara gelindiğinde biçimci bir yaklaşımla yapının yapısı önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemlerde artık günümüzdeki anlamda eleştiri ortaya çıkmıştır(Collier's Encyclopedia, 1986: 479).

Günümüzdeki anlamıyla eleştiri **Britannica Ansiklopedisi**'nde şöyle tanımlanmaktadır:

"Sanatların tekniklerini ve ürünlerini anlatarak ya da değerlendirerek nedenlere dayalı ve sistematik tartışılması"(1970: 780).

Collier's Ansiklopedisi'nde ise şöyle tanımlanır:

"Edebi eserlerin yargılanma ve açıklanma yöntemleri ya da kuramsal bir baza dayandırılarak yöntem bildirme"(1986: 745).

Eleştiri de sanat yapıtının kendisini açıklamak, yapısını ortaya çıkarmanın yerine getirildiği tanımlardan anlaşılmaktadır. Sanatçı yapıtını oluşturduktan sonra ortaya çıkan yapıt bir anlamda artık toplumun malı olmaktadır. İşin içine izleyici ya da okur girmektedir.

Carlioni ve Filloux adlı yazarlar **Eleştiri Kuramları** adlı yapıtlarında eleştirinin "... herşeyden önce özel bir yapıtın okurlara, insan dünyasının sürekli ya da anlık yapılısını nasıl anlattığını açıklığa kavuşturmak" olduğunu belirtmektedirler(Aktaran, Akbal, 1982: 37).

İzleyiciyi de içine alan bir diğer tanım ise şöyledir:

"Eleştiri bir tarafı sanatçıya ve ürüne bakan öteki tarafı okura, izleyiciye bakan iyi yönlü bir aynadır. Bu aynanın bir tarafında sanatçı eserini ve kendini görür, öteki tarafta ise başkaları sanat eserini görür"(Biryıldız, 1986: 5).

İzleyici-yapıt arasında ilişki kuran ya da sanat yapıtının yorumlanması işlevini yerine getiren eleştiri için değişik yaklaşımlar geliştirilmiştir.

3.2. Eleştiride Değişik Yaklaşımlar

Daha öncede belirtildiği gibi bir sanat yapıtında etkin olan dört öge bulunmaktadır. Sanatçı, yapıt, okur ve bunların içinde bulunduğu dış dünya, Eleştiri yöntemlerinden bazıları sanat yapıtıyla dış dünya arasındaki ilişkileri, bazıları sanat yapıtıyla sanatçı arasındaki ilişkileri, bazıları sanat yapıtıyla izleyici ya da okuyucu arasındaki ilişkileri incelemeye yönelirken, bazıları da tamamen sanat yapıtının kendisini inceleme konusu yapmışlardır.

Dış dünyaya dönük eleştiri yapıt ile dış dünya arasındaki bağlara ağırlık vermektedir. Sanatçıyı, tarihin ve toplumsal koşulların nasıl etkilediğini araştırmaktadır. Buna paralel olarak bir yapıtın oluşmasında nelerin etkili olduğu bu tür eleştiride önem kazanmaktadır. Kısaca dış dünyaya dönük eleştiri, yapıtı çağını aydınlatan bir belge olarak ele almaktadır(Moran, 1981: 59). Bu eleştiri türü gerçekleştirilirken tarihsel ve sosyolojik yöntemlerde işin içine girmektedir.

Sanatçıya dönük eleştiri ise anlatımcıların sanatın ne olduğu sorusuna yanıt getirirken sanatçıya ve yaşantısına yönelmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu tür eleştiri sanatçının psikolojisini ve kişilik özelliklerini yapıtına yansıttığı görüşünden yola çıkmaktadır. Bu yaklaşıma göre sanatçı yapıtını o güne dek edindiği yaşam deneyimleri, kültürel birikimleri, ruhsal yapısı, bilinçaltı, içgüdüleri, düş ve fantazileriyle desenlemektedir. Sanatçıya dönük eleştiride psikolojik ve psikanalitik yöntemler çıkış noktalarını oluşturmaktadır.

Okura dönük eleştiri ise yapıtın okura verdiği zevkte ve onda uyandırdığı estetik yaşantıda kendini göstermektedir. okura dönük-izlenimci eleştiri kuralcılığa, bilimselliğe ve nesnelliğe karşı bir tepkidir. Zevk kuramı nasıl bir yanı ile "sanat için sanat" görüşüne yatkın ise izlenimci eleştiri de "eleştiri için eleştiri" olma eğilimindedir. Berna Moran bu yöntemin çağdaş eleştiride pek yeri olmadığını belirtmektedir(1981: 144).

Bu eleştiri yöntemlerinin tümü sanat yapıtı ile onun dışındaki bir şeyler arasında bulunan ilişkiyi araştırmıştır. Bu bir anlamda yapıtın sanatsal yönünün yadsınmasına yol açmıştır. Bu tutuma tepki olarak 20. yy başında metne dönük eleştiri ortaya çıkmıştır.

Değişik eleştiri yöntemleri bir sanat yapıtıyla iletişim kurabilme açısından eleştirinin ne denli önemli bir sorun olduğunu göstermektedir. Bu sorun tüm sanatlar için aynı terimle ortaya çıkmaktadır. Çünkü "... sanat yapıtı özgül bir amaca hizmet eden göstergeler dizgesi ya da göstergelerden oluşan bir yapıdır"(Wellek-Warren, 1982: 20). Bu tanımdan da anlaşıldığı gibi eleştiride göstergebilimsel yaklaşımın temel kavramlarından biri yapı kavramıdır. Burada yapı anlamın metinlerde nasıl düzenlendiği ile ilgili olarak kullanılmaktadır. Göstegebilimsel yaklaşımda her şey bir sisteme dayanmaktadır. Önemli olan metindir ve metinde her şey gösterge niteliğindedir. Böylece izleyici ya da okur yapıtı nesnel bir yapı olarak ele almaya itilmektedir. Çünkü bir şiirin, bir romanın ya da bir filmin aktardığı yaşantının gücül nedenleri kendinde bulunmaktadır. Metindeki iletiler metnin bağlamı içinde anlam kazanmaktadır. Kısacası metin bir dizgedir ve varlığı da dizgededir. Göstegebilimsel eleştiride önemli olan yapının dizgesini yeniden kurmaktır. Bu anlayışın sonucunda yapının tarihsel ve toplumbilimsel yaklaşımdan soyutlanması gerekmektedir(Moran, 1981: 184-185).

Öte yandan, aynı yapının izleyicilerde uyandırdığı etkiler ayrılıklar gösterebilmektedir. Bunun nedeni sanat yapısının yaratılma sürecinin bir kezlik

bir süreç olmasından kaynaklanmaktadır. Yapıt üretildikten sonra onu üretenden ayrılır ve bağımsızlaşır. Ama onu okuyandan bağımsız değildir. Okuyucu yapıtı kendi içinde ayrı bir biçimde algılamaktadır. Böylece yapıt yeniden kurulmaktadır. Kısacası göstergebilimsel yaklaşımda izleyici yada okur için önemli olan yapıtta hangi öğelerin bulunduğu değil, bunların nasıl düzenlendiği ve ne gibi işlevler yüklendikleri önemlidir (Moran, 1981: 186).

Eleştiride bir diğer yöntem yapıta toplumbilimsel açıdan yaklaşımdır. Bu yaklaşım her sanat yapıtının varlığında toplumun ve toplumsal ilişkilerin bulunması gerektiğinden yola çıkmaktadır. Çünkü sanatın gidişi bir genel dialektiğin özel bir yansımasıdır. Buna göre sanatı genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmek olanaksızdır. Toplumbilimsel yaklaşımda sanat etkinliği toplumsal bir etkinlik olarak kabul edilmektedir. böylece bu etkinliğinde sınıf çatışmaları içinde yerini alması gerektiği düşüncesi egemendir. Kısacası sanat yapıtında toplumda egemen olan sınıfın düşüncelerinin bulunması gerekmektedir. Sanatçının görevi yaşadığı dönemin özelliklerini yansıtmaktır (Tunalı, 1979: 108-110).

Bu yaklaşımda yapıtın varlığı bildirisindedir. Biçim yalnızca içeriği aktarmak için vardır. Yapıtı

bildirisinden ayırarak çözümlenemeyenlerdir. Toplum-bilimsel yaklaşıma göre göstergebilimsel yaklaşımın tersine, çözümlenemeyenler yalnızca yapıya yönelikse tutarsızdır. Gene göstergebilimsel yaklaşımın tersine bu yaklaşımda yaratıcı çok önemlidir. Çünkü içerik ön plandadır. Sanatçının yaşamı, kültürü, daha önceki yapıtları, ideolojisi, psikolojik yapısı, yapıtı anlamak için gerekli öğelerdir(Moran, 1981: 186).

Öte yandan yapıtın içeriği, kişileri bunlar arasındaki çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simge gibi öğelerin tümü teknikle ilgili şeylerdir. Bu öğeler yapıtın kendine özgü anlatımını oluştururlar. Eleştirmen bu gibi öğeler arasındaki ilişkiyi, ilk bakışta anlaşılmayan yönleri ortaya çıkarmaya çalışmak zorundadır. her yapıtın malzemesinin bir yapı içinde bütünleşmesi ayrı yollardan sağlanır. Bundan dolayı "sanat yapıtlarına uygulanacak hazır bir reçete bulunamaz"(Moran, 1981: 185).

Sanat yapıtlarına uygulanacak hazır bir reçete bulunmamasına karşılık eleştirmen kendi yöntemini kullanarak sanat yapıtı-izleyici-sanatçı ilişkisini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Hangi yaklaşımı, yöntemi kullanırsa kullansın amaç her tür sanat biçiminde ortaya konulan yapıtı değerlendirmektir.

Başlangıçta edebiyatta kendini gösteren eleştiri daha sonraları sanatın tüm biçimlerinde ortaya konulan yapıtı değerlendirme işlevini yerine getirmiştir. Bugün artık bir sanat olduğu tartışma götürmeyen sinemada da ortaya konulan yapıt(film) ortaya çıkışından bu yana hep değerlendirme konusu edilmiştir.

3.3. Film Eleştirisi Üzerine

Sanatların en genci olarak nitelendirelebilecek yedinci sanat sinema, diğer sanatlar gibi sinema üzerine eleştiriler de var olmuştur. İlk kez 1895'de Lumiere'lerin Grand Cafe'de gerçekleştirdikleri paralı film gösterisinden bu yana sinema büyük gelişim göstermiştir.

İlk filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte filmleri tanıtmaya başlanmıştır. Bu dönemde sinemaya bir eğlence aracı olarak bakılmıştır. Böylece filmler eğlendirici olup olmadıklarına göre değerlendirilmiştir. Gazete ve dergilerde yayınlanan ilk film eleştirileri eleştiri olma niteliğinden çok, tanıtmaya niteliğini taşımaktadır (Bobker, 1974: 202).

1915 yılında Vachel Lindsay'in yayınladığı **The Art of Moving Picture** ve 1916'da Hugo Musterberg'in

The Photoplay: A Psychological Study'de film eleştirileri yer almıştır(Dick, 1978: 155).

İlk bilinçli film eleştirisi 1917 Devriminden sonra Rusya'da ortaya çıkmıştır. Moskova'da State Film School'da Leu Kuleshov filmler üzerine yazılar yazmaya başlamıştır. Kuleshov sözcükle eşdeğer olan çekimin izleyiciye neler anlatabileceğini, çekimlerin bir düzen içinde bir araya gelmesinden oluşan sekansın cümlelerin anlattıklarını anlattığını, kurgunun bir araya getirdiği çekimlerin nasıl anlam yarattığını incelemiştir(Dick, 1978: 155).

Film dünyasına yeni terimlerin(zincirleme, silinme, montaj) girmesiyle bunların işlevlerini açıklayıcı bir biçim geliştirilmiştir. Raymond Spottiswoode 1935'de **A Grammar of the Film** adlı yapıtını yayınlamıştır. Bu kitabında filmi oluşturan teknikleri incelemiştir. Spottiswoode aynı zamanda "... film eğer ulusal kültürün bir parçası haline gelebilirse sanat olur, eleştirmen filmin ulusal karakter yaratmasına yardımcı olmalıdır" görüşünü savunmaktadır(Aktaran, Dick, 1978: 157).

Arnheim **Film As Art**'da filmin bir yansıma olduğunu savunmaktadır. Kuramcı filmin saf gerçeği yansıtan bir araç olmadığını, gerçeği bozması gerektiğini ileri sürer. Örneğin; izleyici odanın yalnızca üç

duvarını görür, dördüncü duvarı görmez, ama bu konu üzerinde durmaz. Aynı biçimde siyah beyaz filmde renk yoktur. İzleyici buna da adılmaz. Arnheim ayrıca kameranın farklı açılardan gerçekleştirdiği çekimlerin nesnelere nasıl anlam verdiğini tartışır. Kuramcının renk konusundaki görüşü "renklerin uzlaşımına dayandığı, kültürden kültüre değiştiği..., rengin anlamının içerikle bağlantılı olarak değişebileceği" doğrultusundadır(Aktaran, Büker, 1985: 74).

Diğer sinema kuramcısı Andre Bazin ise sinema eleştirisinin biri filme dönük, diğeri izleyiciye dönük iki yüzü olduğunu belirtir. Film eleştirisinin işlevinin yapıtı açıklamaktan çok yapıtın anlamının izleyici bilincinde ve anlayışında aydınlık kazanmasını sağlamak olduğunu söylemektedir(Bazin, 1966: 189-194).

Bazin film eleştirisinde filmin gerçeği yakalayıp, yakalayamadığını araştırmaktadır. Bazin'in eleştirisinde övgüye değer bulduğu şey gerçekliğin bozulmadan, doğal bütünlüğün kesintiye uğramadan verilmesidir. Bunları araştırmak için de kurgu, kamera devinimi ve kesmeleri çözümleme yoluna gitmektedir(Cadbury, Pauque, 1932: 40).

Bazin gibi gerçekçi olarak nitelendirilebilecek Siegfried Kracaver fiziksel gerçekliği en iyi yaratabilecek aracın film olduğunu söylemektedir. Filmin

fotoğrafla ilişkisini kurarak onun gerçekliği yaratmada daha yetkin olduğunu belirtir(Dick, 1978: 160-161).

1950'li yıllarda auteur'leri inceleyen eleştiriler ortaya çıkmaya başlamıştır. Yönetmenleri kullandıkları biçimler, oluşturdukları ortak yapılar filmleri açısından incelenmeye başlanmıştır(Dick, 1978: 163).

Parker Tyler film eleştirmeni olarak filmlerde efsanevi yıldız ve konuları çözümlene yolunu seçmiştir. Greta Garbo, Marlene Dietrich gibi oyuncu ve Mickey Mouse gibi çizgi roman kahramanları incelemiştir. Tyler bunların ölümsüzlüğü ve evrenselliği üzerinde durmuştur(Dick, 1978: 164).

Film eleştirisinde ortaya çıkan bir diğer okul da göstergebilimciler'dir. Bu kuramın amacı filmin yapısını ele alarak, filmde görüntü, gösterge, gösterilen, gösteren, dil dizgesi ve kodları ortaya çıkarmaktır. Bu akım önemli olan sinematik öğelerin anlamı nasıl yarattığını araştırmaktadır. Christian Metz, Peter Wollen, Umberto Eco, Jean Mitry bu kuramcılar arasında yer almaktadır(Dick, 1978: 166-170).

Gerçekçilerden göstergebilimcilere dek uzanan çizgide yer alan film eleştirisi nedir?

Bu soruya **Dictionary of Film Terms** "... filme çevirmenlik yapma ve değerlendirme film biçimi ve içeriğini araştırma, açıklama" tanımını vererek yanıt getirmektedir(Beaver, 1983: 79). Beaver ister yönetmenlere(auteur eleştirisi), ister türlere(kovboy filmleri, gangster, savaş filmleri vb. gibi) ister stüdyolara(Warner Brother, Paramount vb. gibi) ister işledikleri konulara, ister teknik niteliklere göre yapılsın tüm eleştirilerin filmde neler olduğunun ve bunun sinemasal olarak nasıl anlatıldığına anlaşılmasını zenginleştirmek, derinleştirmek için çalışmak olduğunu söylemektedir(Beaver: 1983: 79).

Lee Bobker ise etkili bir film eleştirisinin şu öğeleri yorumlaması ve değerlendirmesi gerektiğini söylemektedir.

1. Filmin teması
2. Teknik uygulamaların nitelikleri
3. Filmdeki düşüncelerin doğası ve nitelikleri
4. Filmdeki düşüncelerin geçerliliği
5. Bireysel katkılar(Örneğin; oyunculuk)
6. Filmin aynı yönetmenin diğer çalışmalarıyla ilişkisini kurmak(Bobker, 1974: 206-207).

Bu öğelerin ışığında film iki açıdan eleştirilebilir; içerik ve biçim. İçeriğin eleştirisinde neyin söylendiği araştırılırken, biçimde nasıl söylendiği önem kazanmaktadır. Sinemasal anlatımla söylenecek

şeye nasıl anlam kazandırıldığı açıklamaktır. Bir anlamda eleştirinin işlevini açıklamaktadır.

Sinema eleştirisinin işlevini Tanju Akerson şöyle belirtmektedir:

"Sinemayı sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağlardan estetik yönüne kadar uzanan tüm oluşu içinde araştırmak, incelemek giderek sinemaya yön vermektir. Kuramsal olarak nitelendirebileceğimiz araştırma, inceleme faaliyetlerinde, eleştiri ağırlığının, sinema olayının beyazperde görünüşleri ardında ve ötesinde kalan bölümleri üzerine yığmak zorundadır. Sinemanın estetik yönünde ki gelişmelerde gene bu anlamda oluşacak dönüşümler üzerine inşa edilecektir. Eleştiri kuramsal alanda yürüttüğü faaliyetlerini sinemaya yön verir düzeye getirdiğinde doğrudan bir eylem içine girmiş demektir"(Akerson, 1966: 35).

Sinema eleştirisi filmi çözümlerken izleyiciyi aydınlatması, sanatsal ve kültürel bir işlevi yerine getirmesinin yanısıra bir anlamda sinema sanatının daha iyiye gitmesi için çabalamaktadır.

Feminist film eleştirisinin işlevi de bu bağlamda kendini göstermektedir. Feministler filmleri eleştirirken hem filmlerde kadının durumunun saptanmasını yerine getirirken hem de sinemada kadının sunumunun iyileştirilmesine katkı getirmektedirler.

3.4. Feminist Film Eleştirisi Üzerine

Feminist olarak nitelendirilebilecek ilk hareketler XIX. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda kadınlar yoğun bir biçimde yaşadıkları ezilmişliğe, toplumsal baskılara, sınırlandırılmış haklarına bir tepki olarak hareketi başlatmışlardır. XX. yüzyılın başlarında ise ezilmelerini ortadan kaldıracağı inanıyla siyasal hak savaşımına girişmişlerdir. Elde ettikleri siyasal ve yasal hakların simgesel kalması onları 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ikinci dalga hareketin içine itmiştir. "İnsanlığı ilgilendiren hiçbir şey feminizme yabancı değildir" düşüncesinin etkisiyle feministler yeni alanlara yönelmişlerdir(Michel, 1984: 110).

Yeni feminist kadın hareketi kadının ezilmişliğini oluşturan ve pekiştiren erkeklerin bakış açısından yorumlanan her şeye karşı çıkmaktadır. Örneğin ekonomi, sosyoloji, antropoloji ve politikanın, yaklaşım ve yöntemleri kadın açısından sorgulanmaktadır. Kendilerinin yer almadıkları tarih araştırılmakta, kadınlar açısından tarihin yazılmasına çalışılmaktadır. Ayrıca yüzyıllardır içinde yer aldıkları edebiyatın söylemi incelenmeye başlanmıştır. Bu alanda Kate Millett'in Cinsel Politika(1973) kitabı daha sonraki çalışmalara büyük etkide bulunmuştur.

İlk feminist eleştiri sosyolojik yöntemle sanattan-eğlence araçlarına dek, kadının cinsiyet rollerinin incelenmesiyle başlamıştır. Bu gelişmeler "içinde bulunduğu dönemin sanatına, kültürüne ve ideolojik çarpışma alanına ait bir olgu" olan sinemanın feminist eleştiri açısından değerlendirilmesini getirmiştir(Lotman, 1986: 62). Lotman'ın sözünü ettiği dünyanın görsel olarak tarafımızdan algılanması temeline dayanan bir medium olan sinema feministler açısından gözardı edilemezdi kuşkusuz.

Feminist film eleştirisi Atlantiğin iki yakasında hemen hemen aynı zamanlarda büyük ölçüde birbirinden bağımsız olarak 1970-1972 yılları sırasında başlamıştır. Kuzey Amerika'da ilk Newyork International Festival of Women's Films(Newyork Uluslararası Kadın Filmleri Festivali) 1972'de Toronto'da Toronto Women and Film Festival gerçekleştirilmiştir. Feminist film eleştirisini içeren üç kitabın yayını da aynı tarihlere rastlamaktadır: 1975'de Molly Haskell'ın *From Reverence to Rape* 1973'de Marjorie Rosen'ın *Popcorn Venus*, 1974'de Joan Mellen'ın *Women and Their Sexuality in the New Film*. Kitaplar arasında önemli ayrılıklar olmasına karşılık, hepsi de popüler sinemada kadının durumuna göz atmaktadır. Haskel ve Rosen'ın kitapları Hollywood sinemasını incelerken, Mellen Avrupa "sanat" filmleri üzerinde durmuştur. Yine bu dönemlerde *Women*

and Film dergisi ve Velvet Light Trap dergileri Amerika'da kadınlara adanmış dergilerdir. Bu dergiler Hollywood ve kadın üzerine yazı ve makelelere ayrılmaktadır. Yazılarda sosyolojik yöntemle kadın karakterlerin durumu ele alınmaktadır. Kadının rolü, vamp, yan kapıda komşu kızı, anne vb. gibi basmakalıp tipler açısından incelenmektedir. Bu tiplerin gerçek yaşamdaki kadınla çatışması irdelenmeye çalışılmaktadır. Molly Haskell'ın kitabında başlıktan da anlaşılacağı gibi kadının toplumda saygı görüşünden aşağılanışına dek içinde bulunduğu çizginin sinemaya yansımaları işlenmiştir. Bu dergi ve kitaplar bunun yanı sıra filmin oluştuğu dönemlerdeki koşullar, filmin yapımcısı, sosyal yapı ile ilişki kurarak kadının durumunu tartışmaktadırlar(Kuhn, 1982: 74-75).

Yine aynı dönemlerde İngiltere'de feminist film kuramı çerçevesinde çalışmalar yapılmaktadır. 1972'de Edinburg Film Festivali'nde kadınlar tartışma konusu edilmiştir. 1973'de Claire Johnston'un yayınladığı **Notes on Women's Cinema** İngiltere'de feminist eleştiri üzerine ilk yayındır. İngiltere'de feminist film teorisi sinemanın doğasına uygun olarak geçerli kuram geliştirmeye başlamıştır. Amerikada gerçekleştirilen ise daha çok tanıtımsal niteliktedir. İngiltere'de olduğu gibi konuyu tartışma, bunu yaparken de kuramlarla ilişkilendirme sözkonusu değildir. Ayrıca Amerikan

feminist film eleştirisinde farklı olan bir diğer yanda sosyo-kültürel ve eleştirisel değerlere üstünlüğü değinmesidir. İngiliz uygulamasında ise bilinçli olarak kuram ve yöntemler geliştirilmiş, bunlar da feminist bakış açısıyla değerlendirilerek yeni bir feminist film eleştiri anlayışı oluşturulmuştur(Heilburn, 1985: 23-27).

Amerika feminist film eleştirisi alanında 1970 yılında Kaliforniya'da yayına başlayan ve halen yayınlarını sürdüren *Camera Obscura* oldukça etkili ve okuyucusu fazla bir yayın organıdır. Bu dergideki görüş açısıyla göstergebilim ve yapısalcılık üzerine gerçekleştirilen film eleştiri ve kuramlarına yer verilmektedir. *Camera Obscura* kadınlara sadece ekonomik ve politik açıdan değil, ayrıca kültürel açıdan da baskı yapıldığının duyurusunu yapmaktadır. Amerika'da bu tür dergi ve kitapların sayısı son yıllarda oldukça fazlalaşmıştır. Yapılan yayınlarla göstergebilimsel, yapısalcı çözümler, psikanalitik, sosyolojik ve tarihsel açıdan gerçekleştirilen feminist eleştiri olgusu ortaya çıkmıştır.

Bu noktada ortaya çıkan feminist film eleştirisinin yaklaşım ve yöntemlerine geçmeden önce feminist eleştirinin ne olduğunu ortaya koymamız gerekmektedir:

"Sanat yapıtları üzerinde bir düşünce tarzı olan femisint eleştirinin felsefi olarak ne istediğini açık olarak anlatmak gerekirse yapı ile cinsiyetin, günlük yaşam ile cinsiyetin, tür ile cinsiyetin, psikoseksüel kişilik ile kültürel otoritenin arasındaki bağlantıları daima gölgeleyen, bütün gizli kapaklı soru ve cevapları araştıran ve esrarları çözmek isteyen bir çaba derim"(Gilbert, 1985: 36).

Sandra Gilbert'in tanımından da anlaşıldığı gibi feminist eleştiri sanat yapıtlarının içinde buldukları toplumun ürünü olarak, cinsiyet ögesiyle ilişkisini kurarak çözümlenmesidir. Cinsiyetin toplum ve sanat yapıtları üzerindeki etkisi hava gibi görünmezdir, fakat aynı zamanda havanın varlığı gibi kaçınılmazdır, yaşamımızı ve tüm ürünlerini belirler ve biçimlendirir. Erkeğin kültürün, kadının ise doğanın ürünü olduğu görüşüyle cinsiyet ayrımı bu işlevi erkekten yana yerine getirir. Bu nedenle kadın gerek toplum içinde gerekse tüm yapılarında unutulmuş, yanlış anlaşılmuş, suskun ve gerçek dışı olarak yer alır. İşte feminist eleştirinin işlevi bu noktada ortaya çıkarak bu yapı içinde kadını ele alır. Kadından yana çıkarak yeni bir okuma yolu gerçekleştirilir:

"Feminist eleştiri kadınları içinde buldukları, toplumsallaştıkları, eğitim gördükleri kültürü yeniden değerlendirerek yapıyı yeni bir yolla okumadır."(Kaplan, 1983: 23)

Bunu gerçekleştirirken de değişik yaklaşımlardan yararlanır. İlk ortaya çıkışlarında sosyolojik bir yaklaşım benimsenmiştir. Roller olumlu-olumsuz diye sınıflandırılarak okuma gerçekleştirilmiştir. Film yönünden ele alınacak olursa kadının filmdeki rolü basmakalıp kadın tipleri açısından incelenmiştir. Feminist film kuramında film yapısı sosyal-tarihsel bağlarıyla ilişkilendirerek çözümlenmeye çalışılmıştır(Kaplan, 1983: 24).

Feminist film eleştirisi daha sonraları yapısalcılık, psikanaliz ve göstergebilimi yapı taşı olarak kullanmaya başlamıştır. Yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımlar yapının kendisini ele alarak onu bağımsız olarak incelemektedir. Neyin nasıl ortaya konduğu, biçimlendirildiği, anlamın nasıl yaratıldığı soruları gündeme gelir. Kadının film içinde yeralışı, yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımla irdelenir(Kuhn, 1982: 81).

Psikanalitik çözümler feminist film eleştirisi için bir model oluşturmamaktadır. Fakat filmin yaratım aşamasında film yapımcısı ve yönetmenle yapının ortaya konuşu arasındaki ilişkileri çözümler. Bununla da kalmaz; izleyici ve yapı arasındaki ilişkileri kurmada yardımcı olur(Kuhn, 1982: 83).

1980'li yıllara gelindiğinde feminist film eleştirisi hem sosyolojik, hem tarihsel, hem göstergebi-

limsel hem de psikanalitikten etkilenererek çalışmalarını ortaya koyan eleştirmenleri ortaya çıkarır. Bu eleştirmenler tek tek yaklaşımları ele alarak filmi eleştirme yerine, filmleri çözümlerken tüm yapı taşlarını dikkate alarak bir eleştiri oluşturmaktadır.

Günümüzde de tüm yaklaşımlar birbirinin içine girmektedir. Artık sinemayı yalnızca, göstergibilimle, yalnızca toplumbilimle ya da yalnızca yapısalcı çözümlemeyle anlayabileceğine inanan araştırmacılar yok denecek kadar azdır. Göstergibilimsel yaklaşımı yeğleyen biri başka bilim dallarının verilerinden yararlanmaktadır. Bu tutum tüm disiplinler için geçerlidir. Kısacası araştırmacılar bir disiplin yerine, disiplinler arası bir tutum yeğlemektedirler(Büker, 1987: 9-10)

Bu nedenle feminist eleştirmenleri yaklaşımlarına göre ele almak yerine, değişik yaklaşımlarla filmleri eleştiren ve görüşlerini dile getiren kuramcıları ele almak yolu seçilmiştir.

3.4.1. Annette Kuhn

Annette Kuhn'a göre sinema ve feminizm arasındaki ilişki kimi çözümsel ya da kuramsal hatta daha çok politik soruları gündeme getirmektedir. Kuhn kendi kuruluş yapısı ve tarihiyle feminizmin politik bir

uygulama olduğunu söylemektedir. Ona göre feminizm başlı başına bir şey değil, kadının değişik durumlarını çözümleyen, toplumsal yaşam içinde kadını ele alan, kadından yana bir politikadır. Feminizm günümüzde çağlardır verdiği savaşım sonucunda kendini ortaya koymuştur ve yadsınamayacak bir olgudur. Diğer yandan, sinema seksen yıllık tarihiyle daha çok kurumlaşmış ve kendine daha sağlam bir yer edinmiş görünmektedir. Sinema Kuhn için feminizme göre daha somut bir yapıdır.

Kuhn'a göre sinema; çeşitli toplumsal yapıları, farklı görüşleri tarihselliklerle çerçevesiyle üreten, düzenleyen, 1930-1940'ların Hollywood ticari sinemasından kendi biçimi ve yapısı ile gelişen avant-garde'lerden bağımsız türlere dek pek çok film türünün gösterimidir. Feminizm ise kadınları aşağılanmış, ikinci sınıf vatandaş olarak gören, baskı altında ya da üretim biçimi(kapitalizm) gibi düzen tarafından sömürülen, erkeğin egemenliği ya da ataerkil sosyal ilişkileri çözümleyişinde kendini bulan politik bir uygulamadır(Kuhn, 1982: 3). Kuramcıya göre feminizmin bu çok yanlılığı ve olası boyutları sinema ve feminizm arası ilişkileri karmaşık bir duruma getirir.

Kuhn sinema ve feminizm arasında kuramsal ve çözümlemesel düzeyde ilişki kurmak gerektiğini söylemektedir. Kültürel politikalar diğer bir deyişle kültürel imajlar, anlamlar, ideolojiler, sunuş ve

beklentiler feministler için aracıdır ve meşrudur. Aynı şekilde sinemada bu olguları dilediğinde kullanabilir.

Feministler kadın hareketine en önemli katkının onun toplumdaki rolü ve bu rolün ideolojik karakterinin saptanmasıyla olacağını savunmaktadırlar. Filmlerin ise çeşitli feminist noktalardan eleştirilmesi, kadının toplumdaki konumunun, toplumsal ilişkilerinin belirlenmesi açısından feminizme katkı getirmektedir.

Kuhn feminist eleştirinin 1960 sonlarında ortaya çıkan kadın hareketleri sonucunda şekillenmeye başladığını belirtmektedir. Tartışmalar genellikle kadın dergileri, televizyon, reklâmlar yada diğer medium'lardaki basmakalıp kadın görüntüleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Kadın genellikle medium'larda ideal bir dişinin özellikleriyle, gençliği, düzgün vücudu, özenli giyimi ve makyajıyla yer almaktadır. Kuhn ve feministler bu tür görüntüleri kadını nesneleştirdiği için eleştirirler. Bu tür görsel kriterler kadınların yaşamak için önemli gördüğü özellikler olabilir. Ancak Kuhn'a göre bu özellikler kadını bir nesne olarak gören ideolojik yapı için sosyal destek olması nedeniyle eleştirilmektedir. Kuramcıya göre erkeklere seslenen medium'larda kadın "kurban nesne" olarak işlenmektedir. Bu bir anlamda erkeğin sanat yapıtından alacağı tat uğruna kadının kurban edilmesidir.

Feminist eleştirmenler erkek uğruna kurban edilen kadının rol ve görüntüsünün içeriği üzerinde durarak feminist eleştiriye gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar. Reklamın ana gücü gözkaştırıcı kadın imgesiyle, porno yayınlarda kadını erkek için vahşet aracı olarak resimlemedir. Batı sanat geleneğinde kadının rolü, çıplak kadın, madonna/anne figürü ve romansal anlatı geleneğinde yer alan kadın kahramanın oynadığı roller feminist eleştirmenlere malzeme oluşturmaktadır. Kuhn sinemada da ancak bu tür çözümlenmelerle filmlerde kadının toplumsal olarak belirlenmiş doğal rolünün bilinçli olarak yaratılması ve seçenek rollerin karşısında yeni bir rol yaratmak için güç toplanabileceğini belirtmektedir.

Kuramcıya göre bir filmi profesyonelce okumanın ve eleştirmenin yolu öykü ve karakterlerin özelliklerini çözümlenmedir. Bunu yaparken de "sinema kompozisyonun karakteristiği olan sinemasal görüntü, ışıklandırma, kurgu, kamera hareketleri vb. gibi öğelerin öykü ve karakterleri nasıl kurduğuna bakılabileceğini" eklemektedir(Kuhn, 1983: 7). Bu öğeler aracılığıyla filmin kendi anlamını nasıl oluşturduğu sorusu gündeme gelmektedir.

Kuhn yine aynı bağlamda yani filmin sinematik öğelerle kendi anlamını yaratmasında yönetmen sorununun gündeme geldiğini söylemektedir. Feminist Eleştiri,

erkek egemenliğindeki yapıtlardaki kadın sorunlarını eleştirmek gibi bir sorunla karşı karşıyadır. Gerçekten de reklâm ve televizyon endüstrisi erkeklerin egemenliğindedir. Sanat tarihi ve akademik disiplinler bize az sayıda kadın sanatçı örneğini vermektedir. Genelde erkek yapımcılar, yönetmenler ve teknik elemanlar film endüstrisine egemendir.

Kuhn'a göre feminist eleştiriye, kadının "nesne" olarak tasarımı ve bu tür görüntüleri üretmede sorumlu erkeklerin gözlemlenmesi gerçekleştirildiğinde katkı getirilebilmektedir. Kuramcı, eğer daha çok sayıda kadın sanatçı, reklam yaratıcısı ve film yönetmeni olsaydı sunumların yaratımındaki değişim daha hızlı ve olumlu olabilirmiydi sorusunu yanıtlamaya çalışmaktadır. Kuhn feminizme ve feminist eleştiriye kadının film yapımında karşılaştığı engellerin saptanması, sinema tarihinin gözden geçirilerek filmlerde kadın ve kadın yönetmenlerin sinemaya katkılarının incelenmesinin yarar getireceğini savunmaktadır.

Kuhn kadın yönetmenlerin sinemaya katkılarının incelenmesinin yarar getireceğine inanmasına karşın, kadın yapımcı ve yönetmenlerin feminist film yapımı konusunda güvence vermediklerini de vurgulamaktadır. Kadınlar tarafından ortaya konulan bir çalışma feminist olabilir ya da olmayabilir. Aynı şekilde feminist

bir çalışma erkekler tarafından da ortaya konabilir. Bu noktada auteur konusu gündeme gelmektedir. Kuramcıya göre feminist eleştiri auteur göz önünde bulundurarak gerçekleştirilebilir. Bu tartışmanın uzantısı olarak yapıt kendi anlamını taşıyabilir; auteur'ün ardında izleyicinin aldığı tada yönelik olarak okuma ve izleme sırasında anlık anlam oluşabilir.

Auteur kuram film yapımında, filmin tüm yaratım sorumluluğunun yönetmene bağlı olduğunu savunur. Bu kuram filmin anlamının yönetmenin niyeti doğrultusunda oluştuğunu ileri sürmektedir. Bu uzantıda filmin anlamı yönetmenin vermek istediği anlam olacaktır. Kuhn bu kuramın filmi okumada yapıtı ve izleyicinin yapıttan çıkardığı anlamı yok ediyormuş izlenimini uyandırdığını söylemektedir. Bu nedenle yapıt ve izleyici göz önünde bulundurulacak oluşturulacak feminist eleştiriden yana görünmektedir.

Kuhn **Feminizm and Cinema** adlı kitabında feminist eleştiri doğrultusunda, popüler sinema diye adlandırdığı Hollywood filmlerine kadının nasıl baktığını incelemektedir. Kuhn sinemayı "bir saat ile iki saat arasında belli bir uzunluğu olan, başı, ortası, sonu olan bir öykü anlatan, yapıntısal karakterlerin anlatı eylemi üzerine yerleştirdiği filmler" biçiminde tanımlamaktadır(Kuhn, 1982: 21). Film izleme kolektif olarak

yapılan, izleyicilerin para vererek, belli bir yerde toplanıp karanlıkta kendilerine yansıtılan geniş bir perdede görüntüleri almalarıdır. Kuhn'a göre burada bir değişim söz konusudur. Para veren izleyiciler sunumları alırlar. Ancak sinema izleyicileri gişede para verip bilet alırken duyarkartın film makarasını alıp eve götürme hakkını elde etmezler. Kısacası perdeye yansıtılan görüntüler dizisini belli bir zaman için izleme hakkını satın alırlar. "Film yalnızca bu anlamda bir meta değil, metalaşmış anlamları sunmasıyla da satılan bir mal durumundadır"(Kuhn, 1982: 23). Ayrıca film üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarında da bir meta olma özelliğini korumaktadır.

Kuhn bu durumun özellikle 1930-1950 yılları arasında tam egemenliğini sürdüren Hollywood stüdyo sisteminde çok belirgin olduğunu söylemektedir. Kuhn 1950'lerden sonraki değişimle stüdyo sisteminin yıkıldığını belirtmektedir. Ona göre böylece bağımsız yönetmenler düşük bütçelerle de olsa film yapımına girişmişlerdir. Bu da feminist eleştirinin başlamasına neden olmuştur. Artık yönetmenler, yapımcılar, teknik elemanlar büyük stüdyo şirketlerinin adamları olmadıkları için daha özgürce çalışma olanağı elde etmişlerdir. Daha önce film makarasını alıp eve götürme olanağı olmayan insanlar, teknolojinin gelişmesine koşut televizyon ve video ile evlerinde filmleri izleme

olanağına kavuşmuşlardır. Kuhn hem stüdyo sisteminin dışında çekilen filmlerin hem de filmleri evde izleme olanağının doğmasının film yapısına değişim getirdiğini belirtmektedir. Kuramcı bu değişimin filmde kadının sunum seçeneklerini arttırdığını ve filmleri feminizm ışığı altında okumayı olanaklı kıldığını savunmaktadır.

Kuhn feminist eleştirinin popüler sinema olarak adlandırdığı Hollywood sinemasının yapısıyla ilişkisini kurmaktadır. Bundan sonra bu sinemanın filmlerinin yapısını(metin) feminist eleştiri açısından inceleme yoluna gitmektedir. Kuramcı bu tür filmlerin "klasik sinema anlatısı"na sahip olduğunu söylemektedir(Kuhn, 1982: 28). Bu yapıyı tanımlarken de başında bir öykü ortaya konulan, klasik anlatı filmlerindeki eğilimin kadına yeniden güç kazandırdığını savunmaktadır. Bu da mutlaka duygusal düzeyde olmaktadır. Kadın filmde hem içinde bulunduğu durum hem de karakteriyle anlatıyı güdüleyici, harekete geçiricidir. Kuhn'a göre kadın klasik anlatı sinemasında bunu duygusal ve güdüsel düzlemde yerine getirir. Kuhn klasik anlatıda kadının bu işlevi yerine getirişinin belli yollarını sıralar: kadın evlenir, mutlu bir yuva kurar, istediği erkeği elde eder, aşık olup biriyle evlenir ya da toplumun doğal karşılayabileceği normal bir sona ulaşır. Kadın yukarıda sıralanan seçenekleri kabul etmezse, cezalandırılır. Bu cezalandırılma toplum

dışına itilerek, yasal olarak hatta ölerек toplumun benimsemediği şeyi yapmanın bedelini klasik anlatıda zemelidir. Kuhn tüm bunların feministlerin pek de hoşuna gitmeyecek şeyler olduğunu söylemekten geri kalmaz.

Kuşkusuz sinema kendine özgü yollarla anlatısını kuran, anlamlarını üretir. Kuhn tüm filmlerin anlamını göstergelerin bir araya getirilmesiyle oluşturduğunu belirtir. Bazıları ise tamamen sinemaya özgü göstergelerin birleştirilmesinin filmin anlamını oluşturduğunu söylemektedir. Ayrıca Kuhn filmin anlamını yaratmada dört koddan söz etmektedir; fotoğrafsal görüntü, mise en scène, hareketli çerçeve ve kurgu. Sinemada anlam yaratmada fotoğrafsal görüntüden yararlanır. Fakat sinematik görüntü kendi özel kodlarından da yararlanmaktadır. Uzak çekim, yakın çekim, ayrıntı çekim filmin yapısı içinde anlam oluşturmaktadır. Mise en scène tiyatrodaki sahne düzenlemesi anlamına gelmektedir. Sinemada bu kavramı Kuhn çerçeve içindeki görüntünün düzenlenmesi için yapılan düzenlemeler olarak tanımlar. Örneğin; set, kostümler, sahne donatımı vb. gibi. Kuhn'a göre bu düzenleme filmin öyküsünü uzama yerleştirir ve diğer kodlarla birlikte anlatıda anlam yaratır. Kuhn'un hareketli çerçeve olarak nitelendirdiği üçüncü kod ise kamera hareketleri, zoom efektleridir. Uzun çekimler, kesmeler, zincirlemeler, bindirmeler, çevrimeler,

zoom-in, zoom-out'lar filmde anlam yaratmada yardımcı olurlar. Kuramcının sözünü ettiği dördüncü kod kurgudur. Kurgu filmin parçalarını öyküyü oluşturacak biçimde bir araya getirmektir. Kurgunun verdiği akıcılık, kazandırdığı süreklilik, öyküyü baştan alır sonuca götürür.

Kuhn'un sıraladığı kodlar filmin anlamını oluşturarak söylemini yaratmada birer aracıdır. Sinemasal kodların filmin anlamını yaratmasının yanısıra, sinemaya özgü bir diğer özellik de sinema-izleyici arasındaki ilişkidir. Sinemada anlam yaratma Kuhn'a göre izleyiciden bağımsız düşünülemez. Yaratılan anlamı alacak, algılayacak olan izleyicidir. Kuhn bu bağlamda film izleyici arası ilişkiyi çözümlemenin "psikanalitik çalışmanın göstergibilim tarafından biçimlendirilmesi" ile olanaklı olacağını söylemektedir(1982: 44). Kuramcı filmde kadının gösterilen olarak yer alması, bir sunum olarak yaratılmasının nasıl olduğu, bunun izleyici tarafından nasıl algılandığını çözümleme yoluna gitmiştir. Bunu yaparken de psikanalitik çalışmanın yapıcı bir tuğla olduğunu belirtmiştir.

Kuhn filmin hem yaratım hem de izleyici tarafından algılanması aşamasında bilinç altının öneminden söz etmektedir. Yönetmen filmi yaratırken kendi fantazilerini, rüyalarını filme yansıtır. Sinema ise bu

perdeye yansıtılan görüntülerin izlenmesidir. İzleme olayında bir bakıma sözkonusudur, perdeye göz dikip bakılır. Kuhn bakma olayını, izleyicilerin kameranın onlara gösterdiği görüntüleri röntgenlemesi olarak görmektedir.

3.4.2. Molly Haskel

Molly Haskel, New York, Village Voice, Film Comment, Film Heritage, Vogue gibi Amerika'da yayınlanan dergilerde feminist film eleştirileri yapmaktadır. 1973 yılında yayınlanan From Reverence to Rape adlı kitabında çeşitli filmlerde yönetmenlerin kadını ele alışları ve kadının filmlerdeki rolünü incelemiştir. Sigmund Freud ve Carl Yung'dan kökenini alan psikanalitik yaklaşımla bu incelemeleri yapmaktadır. Filmlerde kadının sunuluşu ve kadın yıldızların işlevlerinin yönetmenlerle bağlantısını irdelemiştir (Mc Creadie, 1983: 53).

Haskel kitabında kadın tiplmelerine yer vermiştir. Kadın tiplmelerinin bazılarının yapınıdan ortaya çıktığını, fakat daha çok toplumsal koşullardan gelen tipler olduğu görüşündedir. Kadınların filmlerde yeryüzü tanrıçaları, bilmece-muamma kadın, anne, bakire, fahişe, son moda giyinen ucarı tip, vamp, vb. gibi tiplmelerle yer aldığını söylemektedir.

Öte yandan kadın hangi tipllemeyle filmde yer alırsa alsın, erkek izleyici için seyirlik nesnedir. Bununyanısıra erkek ideolojisinin egemen olduğu filmlerde kadını sunuş biçiminin erkek yönetmenlerin iç yaşamlarının bir göstergesi, değer ve düşlerinin yansımaları olduğunu savunan feminist eleştirmenlerde bulunmaktadır. Bu görüşe Haskel'da inanmaktadır. Kuramcı, kadının filmde ticari kaygılarla, Batı toplumunun kurallarıyla, genellikle erkek değerlerinin yansımasıyla desenlendiğini ileri sürmektedir(Haskel, 1974: 119).

Filmlerde yer alan en yaygın kadın tipllemelerinden biri anne-eş-bakire üçlemesinden oluşan saf masum kadındır.

"Oedipal nedenlerle kadının yaygın imajı anne ya da bakire olarak yansıtılır. Erkeğin kadını saflaştırmak için girişimi, babanın cinsel gücünü anımsatıcı şeyleri elemek arzusunun kaynaklanır... Babayla olan cinsel ilişkinin kızgınlık imajını yasaklamak için oğlan tarafından yapılan oedipal bir girişimdir"(Eberwein, 1979: 152).

Annenin saflığı ya da bakirelik ataerkil kültürde varolan yaygın bir kadındır. Bu açıdan kadının cinselliğini yadsıyarak onu saflaştırmak kadını yüceltme uğruna yapılmış gibi görünmektedir. Ancak diğer açıdan onu küçümsemek anlamını da taşıyabilir. Kadın

bu yolla evlilik çemberi içinde yeniden üretimin bir parçasını oluştururken, cinsiyetsiz olarak çemberin bir yerlerine sıkışıp kalmaktadır. Mutluluğu için kadını karı-eş yapan evlilik ve annelik kurumlarına dayanır. Ancak bağımsızlığını kaybeder.

Kadının anne ve eşliğinin dışındaki bir diğer özelliği de varlık olarak güzelliği ve çekiciliğidir. İdeal kadın genç-güzel vücudu, özenli giyimi ve makyajıyla moda uyan, büyüleyici olmak zorundadır. Kadın bu özellikleriyle filmde yalnızca "güzel" olarak görünür. Buda feminist eleştirmenlerin karşı çıktığı "kadının nesnelleştirilmesi sürecini doğurur"(Kuhn, 1982: 14). Haskel'da filmin görsel bir araç olarak kadını "bir idol, sanat nesnesi, ikon ve görsel varlık" olarak ortaya koyduğunu söylemektedir(Aktaran, Eberwein, 1979: 153). Ayrıca bir yönetmen için güzel bir kadını seks nesnesi durumuna getirmeden görselleştirmenin neredeyse olanaksız olduğunu eklemektedir.

Güzel kadını seks nesnesi haline getirmenin sonucunda doğan bir kadın tiplemesi de vamp kadındır. Haskel, anne-eş tipinin karşıtı olan vamp kadını erkeğin zayıflık duygusunun göstergesi olarak değerlendirmektedir. Erkekleri baştan çıkaran güzellikteki egzotik vamp kadın, erkekleri felâkete sürüklemektedir. Bu rolü üstlenen kadın, kadınlık onurunu cinsellik

ve erkeğin alacağı tat uğruna, ticari kaygılar nedeniyle harcamaktadır.

Haskel, anne-bakire, vamp tiplerinin dışındaki üçüncü tipten güçlü, erkeklerin dünyasında onlara karşı koyabilen iş kadını ya da varsıl kadın kimliği altında ortaya çıktığını söylemektedir. Bu kadınlar erkek izleyicinin kırılmaz gururunu kırmada ve kadına güven vermede feminist eleştirmenler tarafından olumlu puan toplamaktadırlar(Haskel, 1974: 104).

Kuramcı bu tipleri ortaya çıkış dönemleri, yönetmenlerin bunları oluşturmaları ve tiplerin rollerini üstlenen kadın oyunculara tarihsel açıdan da bakmaktadır.

Haskel kadınların 1930'lu yılların filmlerinde en iyi durumda olduğunu söylemektedir. Ondan önceki D.W. Griffith'in, Mary Pickford'la çevirdiği filmlerindeki görüntülerin çoğunda kadının güçsüz olduğunu söylemektedir. Bu filmlerde kadının duygusal bir karmaşa içinde verildiği görülmektedir. O dönemde Amerikan toplumunun ekonomik sorunlarından dolayı insanlar çocuk ve evlilik sorumluluğundan kaçmışlardır. Bu sorun görüntülerle de gündeme gelmiştir. Haskel bu dönem Laurel Hardy'nin kadınsız dünyasındaki olayların, kadın düşmanlığını ortaya çıkardığını savunmaktadır. Ayrıca aynı dönemin kadın hareketlerinin cinsellikten

çok duygusal boyutta olduğunu söylemektedir(Bkz.: Eberwein, 1979: 154).

Haskel 1930'larda sinemaya sesin girmesi ile birlikte kadının sunumunun olumlu yönde etkilendiğini belirtmektedir. Bu dönemden önceki filmlerde kadın, onun kurtuluşunun aracı konuşmadan yoksundur. Kadının söyledikleri bir satırlık alt yazıyla geçiştirilebilmektedir. Haskel sesin kadına düşüncelerini rahatça ifade edebilme olanağını sağladığını belirtmektedir. Ayrıca bu dönemde geliştirilen üretim kodlarının neyin gösterilip, neyin gösterilemeyeceği konusunda getirdiği sınırlamaların yarar sağladığından da söz etmektedir. Bunların sonucunda kadının cinselliğini ilgilendiren konuları çekmekten kaçınmışlardır. Kadının portresi onun cinsel nesne olarak çizilmesine yerini bırakmıştır. Romantiklik gözardı edilmemesine karşın, kadın yaşamın bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmıştır. "Kadını yatak odasından çıkarıp ofise koymakla" kadın çalışan gücün bir parçası durumuna gelmiş, film tarihinde bir değişim yaratılmıştır.(Aktaran, Eberwein, 1979: 154). Haskel ayrıca bu dönemde aşk ilişkilerinde de eşitliğin ortaya çıktığını, kadının cinsel isteklerini içtenlikle ortaya koyabilir görüldüğünü belirtmektedir. The Awful Truth(1937) ve Frank Capra'nın It Happened One Night(1934) ya da Fred Astaire-Ginger Rogers müzikallerinde duygusal eşitliğin sözkonusu olduğu örneklerini vermektedir(Haskel, 1974: 57).

Haskel 1930 ve 1940'ların filmlerini "kadınların filmi" olarak bir tür oluşturduğunu söylemektedir. Haskel'a göre bu filmlerde, erkek-merkezci kovboy ve gangster filmlerindeki tersine, kadın evrenin merkezi durumundadır. Haskel bu türde kadın kahramanın orta sınıftan, toplumsal uzlaşmaları benimsemiş, mutluluğu için evlilik ve annelik kurumlarına dayanmış, bağımsız kimliğini kaybetmiş olarak yer aldığını açıklamaya çalışmaktadır(Bkz.: Eberwein, 1979: 155).

Kuramcı ayrıca kadınları filmlerde çizdikleri tipe göre ikiye ayırmaktadır. "Olağan" kadınlar ve "olağandışı" kadınlar. Olağan kadınları genellikle kadın izleyicilerin büyük bir bölümü yerine geçen, çok büyük yetenek ve özellikleri olmayan, sıradan kadınlar olarak nitelenebilir. Olağandışı kadınlar ise sıradanın ötesinde birer model oluşturan, özellikleri olan kadındır. Haskel, genellikle bu rolleri oynayan kadınlara örnek olarak Katharine Hepburn, Rosalind Russell ve Bette Davis'i verir ve onları cinslerinin aristokratları olarak niteler. Aynı zamanda Audrey Hepburn ve Grace Kelly için "aristokratik soğuklar" terimini kullanır. Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor ve Jennifer Jones'un "seksi uçarılıkların ve incinebilir" görünümünün temsilcileri olduğunu söyler. Margaret O'Brien'dan ise "erkek gibi tavırları ve sanatçılığıyla" övgüyle söz etmektedir(Bkz.: Mc Creadie, 1983: 50).

Haskel bu dönemin kadın filmlerinin tipik temalarını şöyle sıralamaktadır: Çocuk ya da koca için kurban edilme (Madame X(1929), Back Street(1932) vb. gibi), John Stahl'ın Magnificent Obsession(1935) ya da Edmund Goulding'in Dark Victory'in(1939) fiziksel olarak hasta ya da kötü kaderli kadını gibi acınacak halde olma, Otto Preminger'in Daisy Kenyon(1947) filmindeki gibi iki erkek arasında seçme yapma zorunluluğu ya da bir erkek için başka bir kadınla rekabet etme olarak. Haskel tüm bu temaları izleyicinin ruhsal yapısını açıklayacak bilinçaltının varlığıyla çözümlenmeye çalışmaktadır. Haskel'a göre kadının filmi belli bir piyasa için desenlenmiş ve oluşturulmuştur. Tekrarlanan bu temalar kolektif dürtülerin anlatımı, Amerikan kadınının bilinç ve bilinçaltı yükümlülüklerinin sonucudur(Bkz.: Eberwein, 1979: 155).

Kuramcı Howard Hawks'ın filmlerinde, Hepburn'ün oynadığı bazı savaş öykülerinde, savaşan kadın ya da bekleyen kadın imajlarında 1940 filmlerinin aktif kadın imajını doğurduğunu belirtmektedir. Buna karşın dönemin özellikleri arasında yer alan kötümserlik, kadercilik ve sosyal nefretin de filmlerdeki rollere yansıdığını eklemektedir(Haskel, 1974: 193-194).

Haskel 1950'lerdeki gelişmelerin kadının aleyhine olduğunu belirtmektedir. Bu dönemde kadın cinselliği

iyice bozulmuştur. Debbie Reynolds gibi saf kızın gerçek olmayan imajı ya da Jayne Mansfield'in garipliğinin feminizm açısından olumsuz olduğunu belirtmektedir (Aktaran, Eberwein, 1979: 156). Bu dönem filmlerinde Hepburn güçlü kadın rolünün temsilcisi olsa da genelde olumsuz bir kadın imajı yaygındır. Ayrıca Haskel kadınların genelde yaşamlarında da rol yapmalarına karşın 1950'li yılların filmleri için şöyle bir görüş geliştirmiştir; "... oynamak rol yapmaktır, rol yapmak yalan söylemektir, yalan söylemek kadının oyunudur" (Aktaran, Eberwein, 1979: 155).

Haskel 1960'lardan sonra kadının durumunun filmlerde iyice kötüleştiğini belirtmektedir. Sam Peckinpah, Stanley Kubrich gibi yönetmenlerin kadın düşmanlığını iyiden iyiye ortaya koyduklarını, Susan George'un oynadığı filmlerin gerçeklik taşımaktan çok yönetmenin erkeksi düşlerini verme eğiliminde olduğunu söylemektedir. Bu eğilimin de o dönemde yoğunluk kazanan kadın hareketlerine karşı bir tepki olduğunu vurgulamaktadır. Bu dönemin en belirgin kadın tiplerini "fahişeler, metresler, sarhoş kadınlar, seks ilaheleri, şehvet düşkünleri, ruhsal bozukluğu olan kadınlar" olarak sıralamaktadır (Aktaran Eberwein, 1979: 156).

Kuramcı 1973'de yayınlanan kitabında o döneme dek yapılan filmleri taramıştır. Bu filmleri tararken pek çok filmi ele almıştır.

Haskel en büyük övgüyü Howard Hawks'a yöneltir. Hawks'ın filmlerinde kadın-erkek ilişkilerini eşit biçimde geliştirici öğeler olduğunu söyler. Hawks'ın filmlerinde kadının hep olumlu rol üstlendiğini belirtir. Aynı zamanda ona göre Hawks için filmde kadının ses özelliği, yüzü, vücudu, hareketleri eşit derecede önemlidir. Hawks'ın Hatari(1962) gibi erkek egemen filmlerde bile kadına öncelikli yer verdiğini, kadını erkekle ilişki içinde referans noktası olarak verdiğini söyler.

Haskel gerçek auteur'ün Freud'un sanatsal "dünlendirme kuramını geçerli kıldığına inanır. Bu kuram gereğince yönetmen bazı şeyleri yaratmakla güdülenebilir. "Böylece kadın onun sofuluğunun, sabit fikirlerinin, endişelerinin, düşmanlığının yansıması olarak ortaya çıkar"(Aktaran, Mc Creadie, 1983: 51).

Haskel'a göre Ingmar Bergman iç karmaşasını kadına yansıtan bir yönetmendir. Bergman'ın filmlerinde en karmaşık fakat duygusal açıdan en güçlü kadınlar vardır(Bkz.: Eberwein, 1979: 157).

3.4.3. Marjorie Rosen

Marsha Mc Creadie, Marjorie Rosen'in çok ciddi bir eleştirmen olmadığını ileri sürmektedir. Ona göre Rosen American Film gibi dergilerde yüzeysel film eleştirileri yazan bir eleştirmendir. Ayrıca Mc Creadie, Rosen'in film eleştirilerinin çoğunu film setinde oluşturduğunu eklemektedir. 1973'de yazdığı *Popcorn Venüs* adlı kitabı ise daha çok sosyolojik bir nitelik taşımaktadır (Bkz.: Mc Creadie, 1983: 54).

Popcorn Venüs'de Rosen sinemanın doğuşundan bu yana kadının imajını bozan ya da buna etki eden filmlerdeki tutumu ele almaktadır. Rosen çalışmalarını basmakalıp tipler ve türler açısından değişik yıllardaki gelişmeleri inceleyerek oluşturmuştur.

Rosen'a göre sinema kadını bir hoşluk fakat kültürel çarpıtmaların bir karmaşası içinde verir. Rosen kültürel çarpıtmaların tüm medium'larda kadının sunumuna etki ettiğini söylemektedir. Güncel medium'ların kadını "ev işleri ve annelikle sınırlandırılması gereken çaresiz varlıklar" olarak çizdiğini belirtmektedir. En önemlisi de filmin kadının gerçekleriyle karşılaşmadığını, gerçekleri ört bas ettiğini, basmakalıp tiplerle yetindiğini, hatta gerçek olmayan figürler yarattığını söyler. Kuramcı filmin çok ender olarak

kadına karşı sempatik bir tavır takındığını ekler(Bkz.: Eberwein, 1979: 159).

Rosen "Hollywood sinemasının yaşama üstü sarılı ayna tuttuğu" görüşündedir(Rosen, 1974: 81). Örneğin; 1920'lerin filmlerinde çalışan kadına rastlanmasına karşılık bunlar yalnızca koro kızları ve mavi yakalı işçilerdir. Oysa Rosen o dönemlerde zooloji alanında Delia Akeley, politika alanında Annette Adams, spor alanında Gertrude Ederle, ressam Georgia O'Keeffe, yazar Willa Cather, dansçı Isadora Duncan gibi pek çok ünlü ismin bulunduğundan söz etmektedir. On yıl bir gecikmeyle kadınların filmlerde akıllarıyla çalışan kadınlar olarak yer aldığını söylemektedir. Ancak bu yer almanın gerçek problemlerin yansıtılmasından uzak, filmin büyüü içinde kaybolduğunu belirtmektedir (Rosen, 1974: 144).

Rosen, II. Dünya savaşında film izleyicilerinin büyük bölümünün kadın olması nedeniyle kadınların bu dönem filmlerinde daha gerçekçi bir biçimde sunulduğunu ileri sürmektedir. Savaşın bitimi ve erkeklerin eve dönmeleri ile filmlerin mesleklerini kaybeden kadınların duygusal ve ekonomik sorunlarına aldırılmayıp, erkeklerin durumlarını yansıttığını gözlemiştir.

Kuramcı 1940 ve sonralarında kadınların çarpıtılmış imajının son modayı izleyen, bebek gibi güzel,

çekici olduğunu söylemektedir. Rosen'a göre 1950'lerin filmleri ise evli kadınların mutluluklarını yansıtmaktadır. Ancak bu dönemdeki boşanma oranının yüksek oluşu bu durumun ne denli çarpıtıldığının örneğidir. Rosen bu dönemin "yalnız kadın" imajının ulusal ve toplumsal normlar açısından yıkıcı olarak değerlendirildiğini belirtmektedir. Ona göre erkeklerin dünyasında, onlarla birlikte, onlara bağımlı kadınlar toplumsal açıdan daha çok kabul görmektedir(Rosen, 1974: 274).

Rosen, kadının gerçek yaşamdaki karşıtı çarpıtılmış imajlarla kurulmasının kadını basmakalıp tiplerle ortaya çıkardığını savunmaktadır.

Kuramcı basmakalıp tiplerin belli başlıcalarını sıralarken ilk olarak vamp kadın üzerinde durur. Vamp kadın imajının ilk ve belirgin olarak Theda Bara'nın **A Fool There Was**(1915) adlı filmde ortaya çıktığını öne sürmektedir. Bu filmdeki "baştan çıkarıcı, azgın, şehvet düşkünü, siyah saçlı, egzotik, vamp, erkekleri felaketlerine sürükler" demektir(Aktaran, Eberwein, 1979: 161). Bu tiplerin Victoryan dönemi saf, temiz, anne-eş-bakire üçlemesinin, 1920'lerin hoppa kadın imajına dönüşmesine yardımcı olduğunu ileri sürmektedir. Bara'nın vampından sonraki vamların daha ılımlı olması nedeniyle daha gerçekçi olduklarını belirtir. Rosen bunun gerçeğe daha yakın olduğu için

daha çok eleştiri aldığını ve sansüre uğradığını savunur. Bu kadınların bazıları ölümsüz, bazıları şeytan kadın, bazıları 1930'ların gangster filmlerinin sakız çiğneyen kadını, daha sonra da 1940 melodramlarının kadın kahramanları haline dönüştüğünü söyler (Rosen, 1974: 61).

Greta Garbo ve Marlene Dietrich, Rosen'a göre gizem ve tutkuyu sergiler. Bu sergileme "... erkek için gizemin bir bilmece olarak vücut bulmasıdır; erkek bunu kadını ele geçirmek, yok etmek ya da boyun eğdirmek için" yapılır (Aktaran, Eberwein, 1979: 162). Davis'i ise Garbo ve Dietrich'in sentezi olarak görmektedir. Rosen Davis için şu tümceleri kullanır: "Bir İsveçli kadar kendinden emin, bir Alman kadar boyun eğmez, daha çıkarıcıdır." (Aktaran, Eberwein, 1979: 62). Kuramcı Bara ile başlayan kadının mit olmasının Davis ile doruğa ulaştığını ileri sürmektedir.

Rosen filimlerde yıllardır var olan bir diğer tipin de çocuksu tip olduğunu söylemektedir. Bu tipin en erken görünümünün D.W. Griffith'in çevirdiği filmlerde oynayan Mary Pickford olduğunu ileri sürer. Rosen çocukluğun ardından uzun yıllar küçük kız rolü oynayan kadının kendi kişilik gelişmesini tamamlayamaz görünüşünü eleştirmektedir. Fakat bu tiplerin kadınların tüm bastırılmış enerji ve düşleri için çıkış kapısı olması nedeniyle kadınlar tarafından sevildiğini

vurgular. 1930'larda Jane Wither, Deanna Durbin ve Shirley Temple'in bu imajı sürekli kıldıklarını anlatmaktadır. Kuramcı izleyicilerin bu tipi ilgiyle ve zevkle izlediğini fakat fazla ciddiye almadığını belirtmektedir. Çocuk yıldızların özellikle Temple'in "cinsiyetsiz" olarak çoğu yetişkin kadının bile riske girmeye cesaret edemediği işleri çocukca becermede, arzularında ve etkinliklerinde başarıya ulaşmada çok başarılı olduğunu söylemektedir. Rosen bu tipin daha sonraki dönemde "cinderalla genç kıza" dönüştüğünü belirtir. Bu tipi oynayanların ise June Allyson, Pier Angeli, Janet Leigh, Jane Powell, Debbie Reynolds, Natalie Wood gibi oyuncular olduğunu söyler. Kuramcı bu yıldızların evliliğin yanı sıra savaş sonrası toplumda rolünü kaybeden kadını geri kazandırma çabasının izlerini yansıttıklarını savunur(Rosen, 1974: 300-301).

Rosen'a göre 1950'li yılların sonunda Elvis Presley gibi müzikal yıldızlarının filmlerinde bu kadın tipi iyice dönüşüme uğramıştır. Rosen'in sözünü ettiği Ann Margret, Jill St. John, Dabre Paget gibi şatafatlı, plastik, ağır makyajlı, erkek delisi kadınların türemesidir. İdeal kadınlar "şaşırtıcı benzerlikteki görünüm içinde, çok güzel, iyi dansçı, cesur, motorsikletin arka koltuğunda oturanların enerjisinde" sunulmaktadır(Aktaran, Eberwein, 1979: 164). Rosen bu tiplerin Temple'in çocukça herkesin problemlerini

çözen figürünün "sürekli mutlu, iş başında, cinsiyetsiz olarak hep mutlu, tatlı bir sabırla bakire", halinin dönüşümü olduğunu söyler(Aktaran, Eberwein, 1979: 164).

Rosen'in kitabında yer alan bir diğer çalışma da film türleri ve bunların dönemlere göre çözümlenmesidir. Rosen en çok savaş dönemi yani 1940'larda çevrilen filmlerden övgüyle söz eder. Bu dönem türlerindeki bağımsız kadının savaşı kazanmada getirdiği katkıların gösterildiği filmlerin kadın açısından olumlu olduğunu savunur. Rosen'in bu türü övmesinin nedeni, bunlarda görülen kadının dayanıklılığı, aşkı, birbirleri arasındaki dostluklarının kadınların sorumsuzluk ve uçarılık imajlarına karşı direniş sağlamış olmalarıdır.

Kadının güçlü bulunduğu türlere karşıt olarak kadının kurban olarak işlendiği filmler de vardır. Rosen bu türde kadının dayanıksız, hastalığa katlanan, erkeklerin cinayet kurbanları, ruhsal çöküntü ve baskı altında çaresiz olarak yer aldığını söyler. Bu türe örnek olarak **Dark Victory**(1939)'de Betty Davis, **Sorry Wrong Number**(1948)'da Barbara Stenwyek, **Gaslight**(1944)'da kocası tarafından hafızası kaybettirilmeye çalışılan Ingrid Bergman'ı verir. Rosen, Hitchcock'u "kadın düşmanı korkutucu" olarak niteler ve bu tür içinde **Rebecca**(1940), **Suspicion**(1941) **Notorious** (1946) adlı filmleri gösterir(Rosen, 1974: 237).

Rosen yönetmenler ve tiplerin yanısıra bazı yıldızlar üzerinde de çalışmalar yapmıştır. Betty Grable, Rita Hayworth, Lana Turner, Jayne Mansfield, Marilyn Monroe gibi yıldızları duvara asılacak, seksi kadın sınıflamasına sokmaktadır. Marilyn Monroe'un kalbi ve aklıyla aptal sarışın bombayı oynayışını Rosen çok başarılı bulur(Bkz.: Mc Creadie, 1983: 54).

Okuyucular sonuçta **Popcorn Venüs**'ün yıldızının Katharine Hepburn olduğunu anlarlar. Hepburn Hollywood sinema tarihinin en bağımsız kadınıdır(Bkz.: Eberwein, 1979: 165). Rosen Hepburn'un pek çok filme enerjisiyle, bağımsız yapısıyla katkıda bulunduğu inanmaktadır. Kuramcı özellikle "Yalnız Kadın" türünde Hepburn'ün çizdiği tipin diğerlerinden farklı olduğunu söyler. Evde kalmış kız filmlerinde, **The African Queen**(1951), **Summertime**(1955), **The Rainmaker**(1956) ve **Desk Set**(1957)'de "ortaçağın evlenmemiş kadın yarım insandır" görüşünden farklı bir şey anlatılmamıştır. Buna karşılık Rosen Hepburn'ün bu türe bile enerjisi, sevinci, kadere karşı kayıtsızlığı ve zekasıyla diğer evde kalmış kız tiplerinden farklı bir şeyler kattığına inanmaktadır (Rosen, 1974: 274).

3.4.4. Laura Mulvey

İngiliz yazar ve film yapımcısı Laura Mulvey'in feminist eleştiriye yaklaşımı İngiltere'de büyük

yankılar uyandırmıştır. Gitgide ünü Amerika'da da yayılmaya başlamıştır. Yazar Peter Wollen'la evli olan Mulvey, Wollen'ın göstergebilimsel çalışmalarından etkilenerek, bunun feminist film eleştirisiyle ilişkisini kurmuştur. Özel çalışma alanı Marxüst-Freudianizm olan Mulvey, filmi penis-merkezci(phallogentric), kapitalist topluma karşı savaşılabilecek bir silah olarak görmektedir. Mulvey kendi eleştirisi yöntemini tepkisel olarak nitelendirmektedir. Bunun yanısıra göstergebilimi ve Marxüst-Freudianist düşünceyi temel alarak filme bakmaktadır(Mc Creadie, 1984: 60).

Mulvey göstergebilimi filmin kodlarını açıklamada kullanmaktadır. Ona göre filmin gerçek anlamı düzenlenen kodların açıklanmasıyla ortaya çıkacaktır. Gösterilenin ya da görüntünün o anda çağrışım yapmasıyla gerçek anlamın ortaya çıkacağını ileri sürmektedir. Bununla birlikte göstergebilimsel tartışmada gösterenin mi yoksa gösterilenin mi önemli olduğunu tartıştığını söylemektedir. Mulvey özellikle 1940 ve 1950'lerin filmlerindeki durumun anlatı düzlemine karşı çıktığını, gösteren ve gösterilenin aynı olduğunu belirtmektedir.

Mulvey, Douglas Sirk'in **All That Heaven Allows** (1956) adlı filmini ayrı sosyal gruplardan gelen, daha yaşlı bir kadınla, genç erkeğin geleneksel burjuva yapısına karşı koyarak evlenmeyi planlamalarını anlatı düzlemine karşı koyuş olarak nitelemektedir. Ayrıca

Mulvey diğerk feminist eleştirmenlerin gözardı ettikleri renk incelemesini bu film üzerinde gerçekleştirmiştir. Molly Haskell **From Reverence to Rape** adlı yapıtında aynı filmi biçimsel açıdan ve içerik yönünden fantastik olarak nitelendirmiştir. Ancak Haskell renkler üzerinde hiç durmamıştır. Mulvey ise renklerin duygusal açıdan kullanımını araştırma konusu yapmıştır. **All That Heaven Allows**'da kahramanın dünyasını sıcak ve soğuk renkler olarak ikiye ayırmıştır. Yalnızlık, baskı ve üzüntü anlarında soğuk ve sert ışıklandırmanın, mavilerin ve yeşillerin egemen olduğunu, umut, duygusal özgürlük ve cinsel doyum anlarında ılık ve yumuşak ışıklandırmanın, portakal ve kırmızı renklerinin yer aldığını söylemektedir(Bkz.: Mc Creadia, 1984: 60).

Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı makalesinde feminist film eleştirisinin, filmlerde babaerkiil düzenin diline cinselliğın kodlanmasını eleştirmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Feminist eleştirinin filmden alınan zevki araştırarak sonuçta bu kodlamayı yıkabileceğini dile getirmektedir. Film eleştirilerini de bu doğrultuda yapmaktadır(Aktaran, Mc Creade, 1984: 61).

Mulvey sinemanın kadını bakılacak bir nesne olarak ortaya koyduğunu söylemektedir. Ona göre kadın ikon olarak, erkeğın göz dikip bakması için yaratılan bir nesne durumundadır. Bu durumda kadını fetiş hale

sokmaktadır. Çekici giysiler, makyaj, çevresinde oluşturulan uzam ve ışıklandırma ile kadının popüler sinemada fetişizm aracı olarak kullanıldığı söylemektedir. Erkeğin düşlerini yansıtarak oluşturduğu bu kadın görüntüsü, erkek izleyici için kadını bir fetiş olarak filmin içine sıkıştırılmaktadır(Bkz.: Kuhn, 1982: 60-61).

Ayrıca Mulvey izleyicinin sinemada kadını röntgenlediğini belirtmektedir. Röntgencilik sorununu, izleyici ile yapı bağlamındaki ilişkide kadının sonumunu belirleyici olarak görmektedir. Bunun klasik Hollywood sinemasında görsel hız ve sinemasal anlatım içinde geçerli olduğunu vurgulamaktadır. Sinemanın "sihirli bir şekilde açılan kapalı bir dünya olup, izleyicilere röntgensel fantazilerini tatmin edebilecekleri bir ortam yarattığını" savunmaktadır(Aktaran, Kuhn, 1982: 60).

Mulvey ayrıca Metz gibi izleyici-metin ilişkisini incelerken özdeşleşme kalıplarının narsistik olabileceğini söylemektedir. Ayrıca izleyicinin kameranın onları götürdüğü yere kadar kendilerini özdeşleştirmesinin süreceğini ileri sürmektedir. Bunun da izleyicinin kendisini filme kaptırıp koyvermesini doğurduğunu belirtmektedir. Kısaca Mulvey izleyicinin özdeşleşmesinin narsistik duyguları harekete geçireceğini, izleyicinin filme bu yönden yaklaşacağını belirtmektedir(Bkz.: Kuhn, 1982: 61).

Mulvey'i diğer feminist eleştirmenlerden ayıran nokta şudur: Kadının seyirlik nesne olarak gösterildiği egemen sinemada, öğelerin kadın aleyhine işlediğini belirtmesidir. Bunda da kadının izlek içinde ağırlık kazanarak, izleyicinin röntgensel ve narsistik özdeşleşmesini güçlendirdiğini ileri sürmesidir(Bkz.: Mc Creadie, 1984: 62).

3.4.5. Joan Mellen

Joan Mellen Temple Üniversitesi'nde sinema profesörüdür. Mc Creadie onun diğer feminist eleştirmenlere oranla daha özenli, daha katı bir feminist olduğunu ve eleştirilerini Marksist ve radikal sol açısından gerçekleştirdiğini söylemektedir. Mellen 1960'lardan bu yana çeşitli yönetmenler, filmler ve öykü uyarlamaları konusundaki makalelerini **Film Comment**, **Film Heritage**, **Cineaste**, **Literature/Film Quarterly** gibi dergilerde yayınlamıştır. Pek çok kitap yazmıştır. Fakat feminist eleştiriyle en yakından ilgili olanı "Women and Their Sexuality in the New Film"dir(Mc Creadie, 1983: 61).

"Women and Their Sexuality in the New Film" de kadının olumsuz ve alçaltıcı sunuluşunu tartışmaktadır. Mellen izleyiciyi kadınsı cinselliğin nesneleştirilmesine karşı uyanık olmaya çağırmaktadır(Eberwein, 1979: 167).

Kuramcı üretim güçlerinin kâr amacı doğrultusunda moda olan konuları sömürdüğünü ileri sürmektedir. Ona göre Hollywood sineması kadını, kadınların özgürlük hareketlerine ve feminist çabalarına zarar verecek biçimde yansıtır. Mellen Hollywood'da kadının öyküyle işbirliği yaparak feminist hareketin zayıflatıcısı olarak yer aldığını savunur. Gerçek yaşamdaki kadının statüsü Hollywood'da biçim değiştirmektedir. Örneğin; bağımsız iş kadını kovboy filmlerinde esrarkeş fahişedir. Bir anlamda bağımsız kadını çizer ama fahişeliği onu küçültücü bir rol oynamaktadır.

Mellen **Diary of a Mad Housewife**(1970)'da kadın kahraman Tina'nın cinsellik için olan arayışında olduğu gibi, hemen her filmde kadının bu cinsel dengeyi kurmak uğruna harcadığını söyler. Kadın sorunlarına eğiliyormuş gibi görünen filmlerin bile gerçekte onların durumunu yıprattığına inanır. Ona göre;

"Anlam ifade eden şeyleri, gülünç duruma düşürmekle, ırkçı korkularla oynamakla, ev ve annelik değerlerini güçlendirmekle, film kadın hareketinin inandırıcılığını ya da tutarlılığını yok etmekte, kadının doğurma makinası ya da bakıcılığı ötesindeki isteklerine sinsice yaklaşmaktadır"(Aktaran, Eberwein, 1979: 167).

Mellen bu güne dek çekilen pek çok filmi kadını değerli bir varlık, olgun bir kişi olabilme gerçeğinden

uzak tuttuğunu söyler. İncelediği filmlerin çoğunun fahişe rolüne seçenek olarak düşünülebileceğini, cinsel açıdan canlı, entellektüel ve duygusal yönden ise zengin kadın imajından izleyiciyi uzak tuttuğunu savunur. Kadın yönetmen ve yazarların filmlerinin bile bugün dünyada sağlıklı kadınların bulunduğu gerçeğini göstermekten yoksun olduğunu ileri sürer(Bkz.: Mc Creadie, 1983: 59).

Rossen sinemadaki lezbiyenliğin bir kaç istisna dışında yaklaşımının olumsuz olduğunu söylemektedir. Kuramcı lezbiyenlerin uyumsuz, ruhsal sorunları olan tipler olarak gösterildiğini savunur. Lezbiyenliğin kendi merkezciliğin metafor olduğu görüşüne örnek olarak Claude Chabrol'un **Les Biches**(1968) adlı filmini göstermektedir.

Mellen, Molly Haskel gibi İngman Bergman'ın perdede kadına karşı yaklaşımını dünya sinemasında geçmişe dayalı bir güç olarak tanımlamaktadır. Bunun yanısıra filmde kadını bağımsız imajına karşı bir kişi olarak nitelendirmektedir. Yalnızca **Persona**(1966) adlı filmde hemşire Bibi Anderson ile hastası arasındaki ilişkiden övgüyle sözeder. Mellen Bergman'ın erkekleri ahlaki değerleri koruyan, arayan, entellektüeller olarak sunduğunu kadının ise onun için yalnızca biyolojik bir gerçek olduğunu söyler. Mellen, Bergman'a göre kadınların yaşamının anlamsız olduğuna, cinsellikten

başka rolleri bulunmadığını söylemektedir. Kuramcı Bergman'ın kadın tanımlamasının; "sağduyu ve içgüdüleriyle hareket eden pasif, teslimiyetçi ve genital organlarının koku ve kanının esiri" olduğunu belirtir (Bkz.: Eberwein, 1979: 168).

Mellen Bergman'ın kadını şiddetle eleştirdikten sonra Rohmer, Bunuel ve Bertolucci'yi kadınlar açısından umut verici olarak nitelendirmektedir. Eric Rohmer'in ahlak değerlerini içeren filmlerinde "kentsoylu erkeğin yetersizliğine karşı kadınların ne olduğunu ve ne olabileceğini" araştırarak kadın-erkek ilişkilerini ortaya çıkardığını belirtmektedir. Rohmer'in filmlerindeki erkek kahramanların kadınlarla karşı karşıya geldiği, onlara karşı daha üstün durumda olan kadınlarla ilişkinin dışında bir yol seçtiği, yanlış seçim yaptığı görüşündedir. Rohmer'in daha derine inerek, erkeklerin neden böyle davrandığını anlatmaktan çok ussallığın aldatici dış görünüşü altında gerçek duyguları gizleme eğilimiyle anlattığını söylemektedir (Bkz.: Eberwein, 1979: 169).

Mellen Bunuel'in Tristina'da (1970) yaşamı kilise ve İspanya devletinin kurumlaşmış baskısıyla kontrol edilen bir kadın kahramanı işlediğini söyler. Mellen'a göre Bunuel bu filmde kentsoylu değerlerini yargılar, bunların kilise ve yönetimle ilişkilerini kurar (Bkz.: Eberwein, 1979: 169).

3.5. Türkiye'de Film Eleştirisi ve Feminist Film

Eleştirisi

Türkiye'de ilk film eleştirisi 1918'de Muhsin Ertuğrul'un Sedat Simavi'nin **Pençe**(1917) adlı filmini **Temaşa** dergisinde eleştirmesiyle başlamıştır. Bu ilk eleştiride filmin Türk toplumu açısından taşıdığı olumsuz değerler anlatılmıştır. Kısacası bu eleştiri Muhsin Ertuğrul'un öznel yargılarını taşıyan bir yazıdır. İlk ortaya çıkışından günümüze pek çok dergi ve gazetede film eleştirileri yer almıştır. Fakat bunları bazı toplumsal, sosyolojik, ekonomik, psikolojik konulara ucundan kıyısından dokunsalar bile Muhsin Ertuğrul'un gerçekleştirdiği ilk film eleştirisinin özelliğini aşamamışlardır(Biryıldız, 1986: 51)

Türkiye'de film eleştirisi adı altında yapılan çalışmalar kuramsal bazdan yoksun, yönetmenin öznel yargılarını taşıyan çalışmalardır. Avrupa ve Amerika'da da gazetelerde ve dergilerde bu tür film tanıtma yazılarının yer almasının yanısıra belli kuram ve yaklaşımları arkasına alan ciddi film eleştirileri gerçekleştirilmektedir. Buna karşılık Türkiye'deki film eleştirisi adı altında yapılan çalışmalar daha çok film tanıtma yazıları niteliğini aşarak kuramsal temellere oturtulamamaktadır. Atilla Dorsay, Burçak Evren vb. gibi isim yapmış film eleştirmenleri film

özeti vererek, belli noktalara değinirler, izleyiciye ancak filmi izleyip izlememe konusunda öneri getirirler. Kuramsal temele dayanan eleştiri ülkemizde son yıllarda ortaya çıkmıştır ve bir kaç kişi tarafından gerçekleştirilmektedir.

Türkiye'de gerçekleştirilen film eleştirilerinin büyük bir bölümünün, kuramsal temelden yoksun oluşunun yanısıra, filmlere feminist eleştiri açısından da yaklaşma sözkonusu değildir. Son zamanlarda kadına kimlik kazandırma adı altında çekilen filmlerde kadına eğilme sözkonusuysada, bunlar yüzeysel kalmaktadır. Kadının bu filmlerdeki rolü ve yeri toplumsal gerçekler, estetik değerler, psikolojik ve psikanalitik boyutlar, tarihsel ilişkiler, gösterebilimsel yaklaşımlar açısından inceleme yoluna gidilmemektedir... Tüm bunları gerçekleştiren feminist eleştiri olgusu ise Türkiye'de henüz bilinmemektedir.

Yalnızca Şirin Tekeli 1988 yılında yayınlanan **Kadınlar İçin** adlı kitabında iki filmi kadın ve toplumsal ilişkiler açısından incelemiştir. Bu filmler Robert Benton'un **Kramer vs. Kramer**(Kramer Kramer'e Karşı, 1979) filmiyle Frederico Fellini'nin **la Citta delle Donne**(Kadınlar Kenti, 1979) filmleridir.

Şirin Tekeli **Kramer Kramer'a Karşı** filmi Dustin Hauffman ve Maryle Streep'in iyi oyunları

nedeniyle izlenmeye değer olduğunu belirtmektedir. Fakat filmde övgüyle sözedişinin bir diğer nedeninin de insanlararası ilişkilerin ince ve doyurucu bir biçimde ele alınması olduğunu eklemektedir. Filmin dile getirdiği sorunların kadın-erkek ve aile ilişkileri açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Tekeli filmin Amerika'da Kadın Kurtuluşu Hareketi'nin gücünü duyurduğu bir dönemde gerçekleştirildiğini filmdeki kadının yaşamında bunun etkilerinin gördüğünü söylemektedir. Filmde Maryle Streep'in oynadığı Joanne çocuğu olmadan önce çalışan daha sonra çocuğuna bakmak için işten çıkan meslek sahibi bir kadındır. Tekeli Joanne'ın mutlu olması gereken evliliğini şöyle anlatıyor:

"Kocası onu hiç dövmemiştir, ona hiç sövmemiştir, onu hiç aldatmamıştır ve zamanla eğer onu ve içine düştüğü bunalımı anlayamaz hale gelmişse bu eve daha çok para getirebilmek için deliler gibi çalıştığı içindir..."

Yazar anne-eş rolünü üstlenen kadının dış dünyadan koptuğunu, mutlu gibi görünen evliliğin tek boyutlu yaşamının onu mutsuz kıldığını söylemektedir.

Ayrıca Tekeli'ye göre film yerleşik değer yargılarını sorgulamaktadır. Çağdaş toplumda ailenin yeri de irdelenmektedir. Joanne'ın çocuğunu bırakıp gitmesiyle Ted, (Dustin Hauffman) kadının aile içindeki

görevlerini yerine getirmek durumunda kalmaktadır. Tekeli filmin anlatımıyla, cinsler arasındaki toplumsal işbölümünün sorguya çekildiğini söylemektedir. Ev işi ve çocuk bakımını ailede kadına yüklemenin ortaya çıkardığı sorunlar erkeğe yüklendiğinde, erkeğin başına gelenlerin anlatılmasının filmi ilginç kıldığını ileri sürmektedir. "Evli, çocuklu ve aynı zamanda çalışan kadınların toplumsal işbölümü gereği katlanmak zorunda kaldıkları çok olağan ve alışıl gelmiş bir yaşamı, kural dışı bir erkek olarak yaşadığında bu düzenin saçmalığını kavriyorsunuz."(Tekeli, 1988: 107)

Filmin sorguladığı konu, cinsiyetçi toplumun rollerinin insanlara benimsettiği kalıplardır. Tekeli filmin sorguladığı sorunu böylece ortaya koyarken şu sonuca varmaktadır:

"Asıl sorun kadınların da erkekler gibi çalışma ve benliklerini geliştirebilme hakkından yararlanabildikleri, ev işi, çocuk bakımı ve sevgi ilişkilerine erkeklerin de kadınlar kadar zaman ayırabildikleri, tüm sorumlulukların eşitçe ve ortak olarak paylaşıldığı bir toplum ve kadın/erkek ilişkileri düzeni kurabilme sorunudur. Böyle bir düzen için kadınlar onları mutsuz kılan kalıplara hayır deme zorunluluğundaysalar da, erkekler de egemen fakat insanca olmaktan uzak konumlarından çıkmak için, kendi kendilerine karşı çıkmaları gerekmektedir."(Tekeli, 1988: 107-108)

Şirin Tekeli F. Fellini'nin **Kadınlar Kenti** filmini eleştirmeye başlamadan önce her sanat dalının kendine özgü bir dili olduğunu, bunun başka bir dile çevrilmesinin zorluğunu belirtiyor. Ona göre hele Fellini gibi bir ustanın, dehanın filmini günlük dile çevirmek daha da zor bir iş. Bu zorluk biraz da Tekeli'nin sinemacı olmayışından kaynaklanıyor olsa gerek.

Tekeli **Kadınlar Kenti**'ni birlikte izlediği feminist bir erkek arkadaşının anti-feminist bulduğunu belirtmektedir. Ayrıca filmin bu yönüyle pek çok ülkede tartışıldığını, İtalya'da feministlerin ve anti-feministlerin görüşlerini gösterilerle dile getirdiklerini eklemektedir.

Tekeli **Kadınlar Kenti**'ni dahiyane bir film olarak nitelendiriyor. Fellini'nin anılarındaki kadınlarla hesaplaştığını, bunu sadece bu filmde değil her filminde yaptığını belirtiyor. Yazar filmin özetini verirken yorumlarını sunuyor.

"...**Kadınlar Kenti** bir feminist kadınlar kongresinde başlıyor ve feministlerle kıyasıya dalga geçiyor, Fellini. Ama bu, filmin anti-feminist olduğunu söylemeye yeterli bir kanıt mı? Hiç sanmıyorum. Kamerası ikincilikli bir bakış açısının gözü olarak, alaya aldığı kongreyi öylesine izlemiş ki, bir noktada kimin alaya aldığı kimin alaya alındığı birbirine

karışıyor. 6 kocasını teşhir eden gülünç, Amerikalı "Feminist Ünder"le dalga geçilen sahnenin hemen ardından, ava giden avlanır hikâyesinin kahramanı Mastroianni-Fellini'nin bir kadına(kaçıncı kimbilir) sarkıntılık ederken çekilmiş fotoğraflarını görüyorsunuz... ve acaba bu kadınlar öfkelenmekte(ama hiç saldırgan olmayan bir öfkedir kameranın saptadığı...) haklı değiller mi sorusunu kaçınılmaz olarak soruyorsunuz kendinize. Kongre sırasında izlediğimiz kısa skeç(palyaçolar...) bir ev kadınının günlük yaşamını anlatan, bir yandan sevişmekten başka bir şey düşünmeyen, "Frankeştanyın" maskeli kocaya yetişmeye çalışan kadını mimleyen sahne ise çileden çıkarıcı... Onu, patenci kızlar kurtarıyor oradan. Onlardan biri, "genç kız", onu film boyunca izleyecektir. Süpermaşist'in evindeki partide söküğünü dikecek, "tavşan kız" kıyafetinde gönlünü eğlendirecek, "ideal kadın"ın peşisıra tırmandığı balonun kadını onun yüzünü taşıyacak, o kız balona ateş edip söndürecektir. Sanki, kadınınbinbir yüzünü simgeler o genç kız... Geri dönersek, bu kaçma kovalamaca bitmeyecektir. Nimfoman kapıcı kadının tuzağının ardından "Punk" kızların saldırısına uğrar zavallı kahramanımız ve kapağı süpermaşist'in süper korunmalı malikanesine atar(erkekler arası dayanışma...) 9999 orgazm olan kadının labratuvarında kaydedilen ses bantlarından oluşmuş galerisiyle ve lambasından, süs eşyalarına kadar her şeyin (Mamma'nın büstü hariç...) fallus biçimini aldığı binbir nesnesiyle bir "erkek" tapınağıdır burası ve büyük rahibi sürekli, bir zevk aracı olan kadın bedenini kurban etmektedir. Burada, süpermaşist'in

yoga yaparak, vaginasına altın paralar ve inci taneleri toplayan metresi, (10.000. kadın) için verdiği partiyi izleriz. Yine burada, şan artisti olacakken, kahramanımızın karısı olmuş, onun dinlemediği, değer vermediği, cinsel ilişkide doyumsuz bıraktığı "cadılaşmış" karısıyla tanışırız. Sonra da düş içinde düş biçiminde, çocukluğundan beri tanıdığı karşılaştığı ve "İdealize" ettiği kadınları görürüz. Luna park benzeri bir yerde düşsel kaydırakta kayarken, önündeki arabada giden üç daha yaşlı, üç daha çirkin erkeğin hâlâ, onun gibi aynı idealin peşisıra gittiklerini anlarız. Turun sonuna geldiklerinde, kendileri kadar yaşlı ve çirkin üç kadın karşılayacak ve şefkatle sarmalayacaktır onları (ne denli yaşlanırsa yaşlansın, erkek kadının korumasına muhtaç bir çocuk değil midir?...) Ve nihayet, o soluk kesen final başlar: Antik bir arena ile pop konseri salonu karışımı bir yerde, yangın merdivenine tırmanmış Mastroianni-Fellini, Teodora'nın mozaikten yapılmış ünlü portresinin birkaç kat büyütülmüş bir kopyası önünde, "Bana ideal kadını göstereceksin değil mi? Hiç değilse, bir kez. N'olur?" diye yakarmaktadır. 7'ye kadar sayacak ve gözünü açtığında "0" nu görecektir. İman etmiştir buna. Sayar ve tavana doğru tırmanır... Gördüğü kadın, daha önce süpermaşist'in malikanesinde rastladığımız, ecüş-becüş, zavallı hizmetçidir. İdeal kadın yoksa ybir hizmetçi midir?(Her kadın aslında bir hizmetçi değil midir? Her "ideal kadın" aslında kendini, isteyerek, bir erkeğe kul köle olmaya adanmış bir kadın değil midir?) Hayır. Düşler adamı, bu gerçeği görse de kabullenemez, bu yetmez

ona... Hizmetçi kadın, ona ideal kadının balonda beklediğini haber vermektedir yalnızca. Mastroianni-Fellini göğe bakar. İdeal kadın bir taş bebektir! "Casanova'nın son sahnelerinden birinde, bir taş bebeğe vurulmuştu, Casanova". Acaba bu tekrarlanan temayla, taş veya değil, kadının hep bir süs bebeği olarak hayal edildiğini mi söylüyor bize Fellini? Peşi sıra gider Mastroianni-Fellini. Taşbebekli balon, kentin üstünden uçmaktadır. **Kadınlar Kenti'nin**. Ama bu aldatmacaya son verecek olan da yine bir kadındır... Maskeli bir anarşist! Ateş eder. Ardından olağanüstü güzellikte bir sahne gelir. Taşbebek, taş değildir aslında. Bir balondur. Ateş alır. Söner. Söndükçe çirkinleşir, ufalır, yokulur." (Tekeli, 1988: 141-143)

Tekeli sonuçta "ideal kadın olmadığı, bunun bir aldatmaca olduğu, o nedenle kadınların erkeğin ideal kadını aramasından dolayı o modele uyması için istediklerini yapmasına olanak tanınması" gerektiği iletisini çıkarıyor filmde. Bu nedenle de filme anti-feminist denilemeyeceğini belirtiyor.

Ayrıca yapıtlara kadın açısından bakan yine Şirin Tekeli'nin Aysel Üzakın'ın **Genç Kız ve Ölüm** adlı kitabı üzerine gerçekleştirdiği bir eleştiriyle karşılaşmaktadır. Bir de Füsun Akatlı'nın Halit ziya Uşaklıgil'in **Aşk-ı Memnu**, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın **Şıpsevdi** vb. gibi Türk romanına aile açısından bakışında

kadın incelenmişse de bunlar feminist eleştiri örnekleri sayılamaz. Bir de Nilgün Abisel'in Türk Sinemasında Aile adlı yazdığı bir makalede kadına bakış gerçekleştirilmişse de bu daha çok aile açısından ele alınmıştır.

Kısacası Türkiye'de Batı'daki anlamda gerçekleştirilen bir feminist film eleştirisine rastlanmamaktadır. Bu nedenle kuramsal temeli kuramcılarla betimlemeye çalışan feminist film eleştirisi **Aaahh Belinde** üzerine oturtulmaya çalışılacaktır.

3.6. Feminist Bakış Açısıyla Aaahh Belinda

Filmin başlangıcında "Bir Atıf Yılmaz Filmi" yazısının hemen ardından görüntüye giren "Aaahh" sözcüğü Atıf Yılmaz'ı dağıtarak Belinda'nın üzerine oturur ve filmin adını oluşturur, "Aaahh Belinda". Film artık yaratılmıştır ve onu yaratandan bağımsızlaşmıştır. Artık film sonsuza dek yoruma açıktır. Yorum izleyicininindir...

Yapılacak olan filmi okumada, tez konusu gereği; feminist eleştiri temel alınarak, sonsuza dek açık yorumlardan biri gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

Bir Atıf Yılmaz filmi olan **Aaahh Belinda** izleyiciyi ilk ayrımında televizyon ekranı içinde yer alan omuz çekimde bir kadın yüzüyle karşılar. Daha bu

ilk ayrımında yer alan kadın yüzüyle filmin kadın üzerine kurulu olacağını algılamamız sağlanır.

Ardından kendimizi reklamların hızlı temposu içinde buluruz. Televizyon ekranı içindeki yüz bir süt reklamına aittir. Sütünü yudumlayan bir annenin ardından, kesmeyle biberonundan aynı sütü tadan bebek verilir. Kesmeyle geçilen anne kadınlara seslenir...

Onu izleyen reklamlardaki ilk ayrım bacakları arasından bakan bir kadın yüzüdür. Kesmeyle son derece sıkı, vücuda yapışmış mayolarla aerobik yapan, güzel vücutlu kadınlar gelir televizyon ekranına. Diyet Uludağ içtiği için incecik olan kadın elinde erkekliğin simgesi bir şişe tutmaktadır. Reklam izleyen kadınların bilinç altında diyet meyva suyu içtiklerinde, dolayısıyla formda kaldıklarında erkekleri ellerine geçirebilecekleri imajını yaratmaktadır.

Kesmeyle sehpanın üzerinde içki bardağı, uzaktan kumanda ve içki bardağına uzanan ojeli bakımlı bir el. El bardağı alır, geri koyar. Aynı eller bir defter ve kalemi alır, yazı yazmaya başlar. Kesmeyle yazılan yazıyı okuma olanağı izleyiciye verilir. "Vaz mı Geçsem, Bana Ne" yazıları okunur. Bu yazıyla filmin ilerleyen ayrımlarında gerçekleştireceği şeyler (ki bu reklam çekimi olacaktır) için kararsız olduğunu anlarız.

Yukarı çevrinmeyle omuz çekimde kamera bize yüze maskeli bir kadını tanıtır. O sırada telefon çalar. Ahizeye uzanır, konuşmaya başlar. "Maskemi taktım reklam bandını izliyorum" der.

Çağımızda reklam köşeyi döndüğümüzde karşımıza çıkıveren, en korunaklı mekanımız evimizde bizi yakalayan, gazeteyi alıp şöyle bir uzandığımızda karşı karşıya geldiğimiz bir olgu. Tüketim bilincinin yaratılmasında, kitlelere yeni tüketim alışkanlıklarının kazandırılmasında reklam oldukça etkili bir dil. Reklamları izleyenlerin bu dilden etkilenmemesi, onu öznel değil de nesnel bir gözle izlemesi reklamın gücü nedeniyle adeta olanaksızlaşmaktadır. Bu nedenle reklam filmi çevirecek olan Serap(Müjde Ar) ancak maskesini takarak eleştirel gözle reklama bakabilmektedir. Bu nesnel bakışın yargısı değilmidir ona "Vazmı Geçsem, Bana Ne" yazdırtan.

Telefon konuşması bitiminde kamera bu kez de boş gözlerle televizyona dönen Serap'ı verir; Televizyondaki reklamlarda yine bir kadın vardır. Bu kez reklamdaki kadın siyah tayyör, beyaz bluzuyla, topuzuyla, hanım hanımcık tavrıyla yine hemcinslerine seslenen bir kadındır. Hanımlar diye seslenerek bir otomatik çamaşır makinasının reklamını yapmaktadır.

İzlediğimiz üç reklamda da kadın yer almaktadır. Günümüzde günün her saatinde, her yerde karşımıza çıkabilen reklamlarda kadın hep vardır. Gerek erkeklere, gerekse kadınlara seslenen reklamlarda temel öge hep kadındır. Tüketici bilincinin yayılmasında en önemli rolü oynayan reklam sanayiinde "bir malı satmanın yolu seksi bir kadın kullanmaktan geçiyor." (Mitchell, 1985: 56). Bu da feminist eleştirinin temelinde karşı çıktığı kadının imajını satması ve nesneleştirilmesi sürecini gerçekleştirmektedir. Kadın reklamlarda cinsel nesne olarak kullanılmasa bile, onun biyolojik farklılığı ve kültürel yapıdaki işlevinin özellikleri malı satma ve ileti yollama süreçlerinde korkusuzca sergilenmektedir. Reklamda kadının anneliği, çocuklarına bakması, iyi bir ev kadını olması, başarılı bir iş yaşamının yanı sıra kusursuz zevce, kadınlığı, çekici bir vücuda sahip olması, cinsellik açısından özellikle vurgulanan bacakları, bakımlı saçları, elleri, yüzü, teni belli bir ürünü satmak için reklamcılar tarafından dilediklerince kullanılmaktadır. Gerek erkeklere seslensin, gerek kadınlara seslensin, kadın hep vardır reklamlarda...

İşte Aaahh Belinda ilk ayrımlarında izleyiciye sunduğu, içinde kadının bulunduğu üç reklamla filmin girişini oluşturur. Filmin ilerleyen ayrımlarında yer alacak kadın tiplerinin ve bu tiplerin yaşam biçimlerinin duyurusunu, adeta bu üç reklamla yapar.

İlk reklamda yer alan kadın bir annedir. Kadının biyolojik farklılığının ona tanıdığı bir özellik olan ve toplumsal yaşamda işlevini sürdüren annelik kadının yaşamı boyunca ona benimsetilen kültürel bir yazgıdır. "Kapitalist toplum ideolojisinde çocuk doğurmak, yetiştirmek ve eve bakmak, kadının uğraşının çekirdeğini oluşturur."(Mitchell, 1985: 161) Toplumda kadının en kutsal görevi olarak, kadına atfedilen anneliği, kitle iletişim araçları dilediklerince kullanabilmektedirler. Filmin başlangıcında "Gülüm Süt" reklamında yer alan anne daha sonra filmde karşımıza Naciye ve Feride (Füsun Demirel) tipiyle yeniden çıkmaktadır. Bu tip daha sonra inceleme konusu yapılacaktır.

Kadının kitle iletişim araçlarında özellikle reklamlarda kullanılan "madonna/dingin anne" figürünün yanısıra çekiciliği, biyolojik seksüelitesi de sıklıkla kullanılmaktadır(Berger, 1986: 138). Diyet Uludağ içtiği için formunu koruyan kadınların görüntüsünde bu tiplere kendini bulur. Filmde de kadınların kilo koruma kayguları perdeye yansıtılmıştır. Aerobik salonunda karşılaşılan tüm kız ve kadınların konuştuğu konu kilo sorunudur. Serap da aynı kaygıyı taşır, fakat bu bir anlamda salt erkeklerin beğenisini kazanmak amacıyla değil tiyatrodaki ve reklamda oynayışının etkisiyle duyduğu bir kaygıdır. Tek başına olan yaşantısında ettiği kahvaltıda portakal suyu, ekmeği ve peynirden

oluşan bir kahvaltıdır. Kendisini Naciye olarak bulduğu ortamdaki kahvaltı ise, tam anlamıyla orta direğin mükellef kahvaltısıdır. Öyle olmak da zorundadır. Akşam yemeği için pişirdiği bonfile, haşlama fasulye, kocası Hulusi Bey(Macit Koper) tarafından kabul görmektedir. "*Bari bir makarna olaydı, hepimiz doyardık*" eleştirisiyle karşılaşmaktadır. Kalkıp makarnayı pişirirken söylediği sözlerle bu evde yüz kilo olacağını vurgulamaktadır. Böylelikle filmde yemek alışkanlığı da eleştirel bir gözle ele alınmaktadır.

Üçüncü reklam giyimi ve tutumuyla izleyicilerde çalışan kadın imajını uyandırır. Bu tip de anlatımını hem Serap'ın iş yaşamında hem de Naciye ve Feride'nin çalışma yaşamlarında kendini gösterir. Fakat iki tipde çalışan kadını canlandırmasına karşılık, birinin evli oluşu, diğerinin ise bağımsız oluşu nedeniyle farklı konumlarda oluşu da, eleştiri içinde irdelenecektir.

Serap otomatik çamaşır makinası reklamının yarısında "*Ne budalalık*" diyerek uzaktan kumanda ile televizyonu kapatır. Bağımsız, özgür, bilinçli kadının temsilcisi Serap bir anlamda televizyonu kapatmakla medium'u kontrol edebilmektedir. Naciye'nin ise böyle bir olanağı yoktur. Fonda duyulan reklamlar yaşantı ile içiçe girmiştir. Naciye televizyonun kapatılmasını istediğinde sadece sesinin kısılmasını sağlayabilmektedir.

Daha sonraki ayrımda filmde oynayan oyuncuların isimleri geçerken kamera bize Serap'ın evini tanıtır. Duvarda asılı "Viva Les Femmes" yazılı posterden sonra, çevrinmeyle kamera evde dolaşmaktadır. Duvarda asılı bir kaç tablo, kitaplarla dolu bir kitaplık, kısa beyaz perdeler, sade bir koltuk takımı, masadan oluşan bir çatı katında yaşamaktadır Serap. Evindeki eşyalar onun yaşam biçiminin bir göstergesi olabilecek şekilde düzenlenmiştir. Naciye'nin yaşadığı ev de tam anlamıyla bir orta direk ailesinin yaşamının göstergeleriyle dolu olarak sunulmuştur. Serap'ın kendini Naciye olarak bulduğu banyodaki nesnelere üzerinde dolaşan kamera, bizim bu kaniya varışımızı sağlar. Etrafı tahta oymalı bir ayna, üzerinde örtü bulunan çamaşır makinası, küçük üzeri örtülü bir masa, masanın üzerinde yerleştirilmiş sabunlar, deterjanlar, aynanın önünde düzenle yerleştirilmiş diş fırçaları, taraklar, banyo kapısının üzerindeki perde ve asılı havlular kameranın banyoda bize gösterdikleridir. Ayrıca evin diğer odalarında gördüklerimiz de bu kaniya varışımızı destekleyici rol oynamaktadır. Her ortadirek ailesinin evinde bulunabilecek eşyalar bu evin içine özenle yerleştirilmiştir. Kapıların geçişlerine asılı perdeler, koldukların üzerlerindeki örtüler, masa örtüleri, sehpa örtüleri, vazolardaki yapma çiçeklerin düzenlenişi, Annette Kuhn'un sözünü ettiği "mise en scène"i oluşturur. Bu düzenleme "filmin

öyküsünü uzama yerleştirir, çevrinme ve kurgunun desteklemesiyle anlam oluşturur" ve biz izleyicilere Naciye'nin yaşam biçimi üzerine bilgi verir. Aynı yaşam biçimine sahip Feride'nin evinde de aynı ayrımları buluruz(Kuhn, 1982: 37).

Filmin başlangıcındaki oyuncularını tanıtan yazılar eşliğinde evin tanıtılmasından sonra, Serap'ı yatağında görürüz. Kalkar banyoya gider, banyosu Naciye'nin banyosundaki eşyalardan yoksun sade bir banyodur. Oradan mutfığa geçerek kahvaltısını hazırlar, mutfak da onun yaşam biçimini özetleyici biçimde bize sunulur; hiç bir fazlalığa yer yoktur. Tepsi içinde hazırladığı kahvaltısını alır, salondaki masaya oturur. Televizyonda çevireceği reklam bandının provalarını izlerken, bir yandan kahvaltısını eder, bir yandan da tiyatrodaki oynayacağı oyunun metinlerini çalışır. Reklamı "ne saçmalık" diye nitelendirirken, önem verdiği tiyatronun metinlerini vargücüyle ezberlemeye çalışmaktadır. Böylelikle filmde tiyatro-reklam karşıtlığı kurulmaktadır. Bu sırada da reklam yönetmeni reklamda oynayacak Hulusi Bey'e baba ev erkeği tanımlaması yapmaktadır. *"Tam bir aile babası. Bir devlet dairesinde kısım şefisiniz. Hulusi Gülveren. Tam bir ortadirek."* Böylelikle reklam yönetmeni babaerkiil aile düzeninin çerçevesini çizmektedir.

Serap telefon çaldığında yerinden kalkar telefona bakar. Telefonla konuşurken reklam bandında kendine bakan Hulusi Bey'i farkeder. Hulusi Bey Serap'a gözünü dikmiş bakmaktadır. "Gözdikip bakma, seyretme erkeğe özgüdür."(Kaplan, 1983: 28) Günlük yaşamında her kadının binlerce kez yaşadığı erkeğin gözdikip bakması filmde birkaç kez irdelenmektedir. Reklam çekimi sırasında verilen yemek arasında da Hulusi Bey sürekli Serap'a bakar. Bu iki bakışı da özgür kadın Serap reddetme olanağına sahiptir. Televizyondan kendine bakan Hulusi Bey'e "ne bakıyorsun be" diyerek, yemekte kendine bakan Hulusi Bey nedeniyle yemekten kalkarak, erkeğin bakışını reddeder. Naciye ise en yakın arkadaşının kocası piknik sırasında "Süt kuzusu bunlar" diyerek kendisine bakarken bu bakışı reddetme olanağına sahip değildir. Aslında kadının bu bakışı reddetme olanağı gerçek yaşamda da yoktur. Hatta bunu kadınlar öylesine kabullenmişlerdir ki; seyrediliyor olmak onların kişiliklerini belirleyici rol oynamaktadır (Berger, 1986: 46). Bu nedenle bu bakışı kabul etmeyen Serap feminist eleştirisi gereği olumlu puan toplamaktadır.

İdeal bir dişinin özellikleri arasında yer alan düzgün, güzel vücudu elde etmek kadınların yaşamak için önemli gördüğü özelliklerdir(Kuh7, 1982: 2). Bunun sergilendiği aerobik salonundaki ayırımdan sonra

sevgilisi Suat(Yılmaz Zafer) Serap'ı alır, birlikte tiyatroya giderler. Bu arada Serap Suat'a reklamın içeriğini anlatmaktadır. "UG. R'li Belinda Şampuanı. Ailemizin Büyülü Şampuanı. Ben gündüzleri bankada çalışıyorum, akşamları da ne oluyorum evimin kadını Iııh!. Bütün mutluluğumuzu borçluyuz o şampuanı, yumuşacık oluyor saçlarım, pırıl pırıl, sıcacık öööh!" Bu arada Serap içine girdiği tutum ve hareketlerle hem reklamı, hem de ev kadınlığını eleştirmektedir. Onun için ev kadını olmak ona Iııh! dedirtecek kadar korkunç bir şeydir.

Tiyatroda sahnelenen **Asiye Nasıl Kurtulur?** oyunuyla film bizi yeni bir kadın tipiyle tanıştırır. Bu tip Molly Haskell'ın sözünü ettiği anne-eş-bakire tiplemesinin karşıtında yeralan fahişe tipidir. Fakat bu fahişe Marjorie Rosen'ın sözettiği "erkekleri felaketlerine sürükleyen, baştan çıkararak, azgın, şehvet düşkün kadını" dan farklı bir tiptir(Aktaran, Eberwein, 1979: 161). Koşulların o yola ittiği, daha zavallı bir tiptir Asiye(M. Ar). Asiye'nin oyunu sergilenirken bir yandan da sahnenin köşesine yerleştirilen bir masada oturan kadın ve erkek durumun tartışmasını yapmaktadır. Asiye'nin kötü yola düşmesi Kadın Derneği Başkanı tarafından "Direnmesini beceremedi ölsün daha iyi böyle bir hayattan" derken kadınlar için yapılacak bir şey olmadığını vurgular gibidir. Röportajcı erkek ise "Buna ancak Asiye'nin kendisi karar verebilir değil mi? Hiç kimsese ölmesini söylemeye hakkımız yok" der. Böylece kadının

kurtuluşunu ancak kendinin sağlayabileceği iletisini alırız. Dernek başkanı *"Bir türlü kabul edemiyorum, bir kadının para karşılığı biriyle yatmasını kabul edemiyorum"* der. Kadının para karşılığı kendini satması sadece fahişelikle mi ortaya çıkmaktadır? Kuşkusuz değil. Ama kötü yazgı sonucu bu yola düşüp de bedenini satmaya başlayan kadın fahişe olur.

Asiye ilk başta toy delikanlılarla muhallebicilerde buluştuğunu, bunun kazancının ise ya bir keşkül ya da muhallebi olduğunu söyler. Daha sonra herkesin artık ne sattığını bilmesi gerektiğini söyler.

Söylediği şarkının sözleri şöyledir:

İnsanoğlu sever sever varolur.

Sevmeyenler kötü olur deli olur.

Sevgi satan insan değil mal olur.

İşte bize düşen bayan mal olmak.

Böylelikle Asiye bedeni satarak mal olduğunu açıkça duyurur. Filmde karşımıza çıkan tek satma biçimi Asiye'nin bedenini satışı değildir. Filmde üç ayrı türde kadının cinselliğini satışı sözkonusudur. İlkinde; filmin içinde de tartışılan kadının imajını satması sözkonusudur. Filmin başlarında arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasından reklam filmini kabul ediş nedenini *"Ne yapıyam o kadar çok verdiler ki.."* diyerek

açıklar. Filmin içinde de sık sık tartışılan "imajını satma" kadının medium da satılmasını açıklamaktadır. Üçüncü satma evlilik içinde kadının kendini satmasıdır. Belki bu satış para karşılığı gerçekleşmemektedir, ama kadın toplum tarafından kabul görme, güvenli bir ortam sağlama, doğuracağı çocukları yasal kılma karşılığında kendini satmaktadır. Filmde üç biçimde de kadın kendini satmaktadır.

Tiyatro'da prova sonrası gidilen Ece Barda bu satma biçimlerinden imajını satma tartışma konusu edilmektedir. Serap "*düştüm kendimi satıyorum*" diyerek çevresinden gelen eleştirileri dile getirmektedir. Böylece kadının bedenini satması ve imajını satması gibi satış biçimlerinin toplum tarafından eleştiriye yol açtığı görüşü ortaya çıkmaktadır. Serap ise daha doğru yaşamının yollarını bulmak için bunu kabul ettiğini söyleyerek durumu rasyonalize etmektedir. Aynı ayırmda tiyatrocunun arkadaşlarından birinin "*biz senin kafana güveniyoruz*" deyişine ise arkadaşı Fatoş (Fatoş Sezer) un kahkahasını kamera bize gösterir. Kadının değişik biçimlerde kendini sattığı toplumda, kafasına güvenilmesi gülünecek bir şey olduğu izlenimi izleyicilerde uyandırılır.

Bu gülüşün ardından kesmeyle Serap'ın yarı çıplak vücudunu gösterir yönetmen. Sanki önemli olan

kadının kafası değil, cinselliğidir demek istercesine. Fakat bu ayrım izleyici için yeni bir seçenek sunum yaratır: İlişkinin başlatıcısı Serap'tır, Suat'ın üstündekileri çıkartır, onu öpmeye başlar. Yönetmen bize bu ayrım boyunca, ilişkide etkin bir kadın sunar. Bu sunum da alışageldiğimiz filmlerde, ilişkinin erkek tarafından başlatılması, ilişki boyunca erkeğin etkin olması karşısında yeni bir seçenek sunar (Arbutnot-Seneca, 1982: 30). Alışkın olmadığımız biçimde; kadının vamp, fahişe, baştan çıkarıcı tipler dışında da kadının cinsel istekleri olabileceğinin seçeneği yaratılır. Serap'ın cinsel isteklerini içtenlikle ortaya koyabilmesi kadınlar açısından yüreklendirici rol oynamaktadır.

Bundan sonraki ayrimda da film izleyicilere yeni bir seçenek sunmaktadır. Serap Suat'la birlikte arabada reklam çekimi için stüdyoya gider. Serap reklam filmi çevireceği için heyecanlıdır. "*Bana şans dile*" der. Suat "*Şansın açık olsun evinin büyüdü kadını*" karşılığını verir. Serap "*Gitte yemek hazırla, lokantalarda sürtemem bu akşam. Evinin büyüdü erkeği*" derken yemek hazırlama, evin büyüdü varlığı olma gibi özellikleri erkeğe yöneltmektedir. Böylelikle kadına özgü nitelikleri, bir kadının da erkekten bekleyebileceği seçeneği yaratılmaktadır.

Annette Kuhn'un sözünü ettiği kodlardan mise en Scène kostümleri de içermektedir. Bu filmde de seçilen

giysiler anlam yaratma sürecinde etkili olarak kullanılmışlardır. Müjde Ar'ın Serap iken giydiği giysiler pantolon, gömlek, ceket ve kısa topuklu ayakkabılardır, saçları sürekli topludur. Pantolon, ceketle saçları at kuyruğu olarak giydiği reklam stüdyosunda reklamda Naciye Hanım olabilmek için üstünü değiştirir. Tabii rengi parlak bir kumaştan, kravat yakalı bir bluz ve siyah bir etek giyer, saçları açıktır ve düz fön çekilmiştir. Artık o bağımsız, özgür, tiyatrocü Serap değildir. Çalışan, aynı zamanda mükemmel olması beklenen zevce-ana kadın Naciye'dir. Kendini Naciye olarak bulduğu evde kendisine uzatılan giysiler için "*Kimin bu saçma şeyler?*" der. Fakat bu saçma bulduğu şeyleri, Naciye olarak sürdüreceği yaşantısında giymek zorunda kalır. Bundan sonra Müjde Ar'ı hep etek ceket ve bluzdan oluşan bir giyimle saçları açık olarak görürüz. Çünkü artık o çalışan aynı zamanda zevce-ana kadın Naciye'dir. Naciye'nin yaşam biçiminin gerektirdiği biçimde giyinmek durumundadır. Böylelikle filmde seçilen giysilerle, bağımsız-özgür tiyatrocü iş kadını Serap ile, zevce-ana iş kadını Naciye ve yaşam biçimleri arasındaki karşıtlığı kurmaya çalışılmıştır. Ayrıca filmde Serap'ın tiyatrocü arkadaşlarının giyim biçimleri ile Naciye'nin arkadaşı Feride'nin giyimi, bu karşıtlığın kuruluşunu destekleyici biçimde düzenlenmiştir.

Bir sonraki ayırım ise reklam stüdyosunda geçenleri içermektedir. Reklam yönetmeni daha önce reklam çekiyorum demeye utandığını, fakat bunun da bir dil, bir sanat olduğunu söylemektedir. Yönetmen Serap'ı diğerleriyle(çocuklar, koca) tanıştırır. Bu noktada gerçek yaşamın isimleri bırakılır, yönetmen çocuklara reklamlardaki isimleriyle seslenir: "İnci, Hakan anneniz Naciye Hanım, babanız Hulusi Bey, Gülveren Ailesi" Böylece reklam oyunculara gerçek yaşamın dışında bir şeyler yüklemektedir. Serap'ın parmağına evliliğin simgesi yüzük takılır, evlendirilir. Yönetmen koca rolünü oynayacak Tuncer Bey'i (Macit Koper) i "*matrak tipi var tam koca*" diye nitelendirir. Böylece babaerkil düzenin kocası alaycı bir dille eleştirilmektedir.

Yönetmen Serap'ın makyajını yapacak, makyajcıya Serap'ın nasıl olması gerektiğini söylerken toplumun kadını nasıl görmek istediği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. "*Hanım hanımcaık, gündüzleri işinde, geceleri evinde, çalışkan, fedakar, hem bakımlı, hem alçak gönüllü*" derken toplumca benimsenen zevce-ana kadın portresi çizilmektedir.

Reklam çekimi arasında yenilen yemek sırasında, reklamda oynayacak çocukların annelerinin söyledikleri de kadının bu durumu benimseyişinin sunumudur. Serap'ın "*sizde reklam filminde oynasanız daha da inandırıcı olurdu*" demesine karşılık onların verdiği yanıt; "*Bizim kendimiz için istediğimiz ne olabilir ki, varsa yoksa çocuklarımız*" şeklindedir.

Bu da kadınların da toplumun belirlediği iyi ana rolünü ne denli benimsemiş olduklarını, bu uğurda kendi isteklerini yadsıdıklarını göstermektedir. Burada da iki kadın tipi arasında karşıtlık kurulmaktadır. Bu kadınların kendileri için istedikleri hiçbir şey olmadığını söylemelerine karşılık Serap kendi istekleri olan, daha iyi yaşayabilmek için reklam filminde oynayan bir kadındır. Aynı ayırmada erkeğin bakmasıyla seyirlik nesne olmayı reddedip yemekten kalkacak kadar cesurdur.

Reklam çekimi sırasında kadını reklamın nasıl nesneleştirdiği sürecini izleme olanağı buluruz. Yönetmen Serap'dan cinselliğini sunmasını ister. Ayrıca yönetmen reklamın özünü şu cümlelerle vurgular: *"Milyonlarca kadın Naciye Hanım'ın aldığı zevki, mutluluğu paylaşabilmeli hemde şu on saniye içinde"* Ve bunu bakışıyla, cinselliğiyle Serap'ın vermesi gerektiğini söyler.

Serap o oyunu çıkardığı anda oyuncu olarak rolüyle özdeşleşir. Reklam çekimi sırasında yumduğu gözlerini açtığında artık Naciye'dir. Banyoyu tanıtan kamera bize Naciye'nin bornozunu giyip banyodan çıkışını verir. Banyodan çıkan Naciye bir kapıyı açar. Açılan kapıdan girilen odada tam bir aile görüntüsü karşılar bizi. Televizyonda oynayan reklamları izleyen iki çocuk, pijama ve röpteşambriyle oturmuş bilmece çözen bir koca. Üzgür, tiyatrocusu Serap kendini tipik aile

ortamı içinde bulur. Ve biz bundan sonra özgür bir kadının evli olunca başına gelebilecekleri izlemeye başlarız.

Serap başlangıçta Naciye'liği kabullenemez. Kocasını, çocuklarını yadsır, eski yaşantısının izleri olan set ekibini sorar. Kocasının durumu anlamaz. Naciye'nin kendine bakan çocuklardan rahatsız oluşu bize hissettirilir. Hulusi Bey çocukları odalarına gönderir. Naciye giyisilerini ister. Hulusi Bey giyisileri almaya gittiğinde Naciye sokak kapısını açar. Kapının arkasında bulunan kapıcı, ev dışında sürekli birilerinin olduğunun göstergesi olarak orada durur. Odaya döndüğünde hemen her evde bulunan evlilik resmini görür. Gözlerini kapatır görmek istemez, fakat açtığı anda resim yine oradadır. Kadınları çevreleyen kısıtlayan evlilik çemberi içine girdiği günün resmi ve gerçeğin göstergesidir. Bu nedenle resmi görmek istemez masanın üzerine kapatır. O sırada gelen Hulusi giyisilerle birlikte odaya girer. Giyisileri uzattığında Naciye daha önceki yaşam biçimine uymayan giyisileri saçma olarak nitelendirir, fakat çeresiz giyer. "Evlilik kadına bir isim, konum, yaşama alanı ve kimlik verir." (Comer, 1984: 85) Evliliğin ona getirdiği yeni yaşama alanı içinde kazandığı kimliğin giyisilerine bürünür. Fakat alışkın olmadığı kimliği kabullenemez, giyinerek kocasına aldırma maksadıyla dışarı çıkar. Kapının dışında

tekrar kapıcıyı görürüz. Karısının arkasından dışarı çıkarak onu geri çağırmak isteyen Hulusi, kapıcıyı görünce karısının gittiği yerden haberi varmışcasına "*Osman'a söyle de bize bir uğrasın*" der. Kapıcı orada, aile ve kadın üzerinde toplumsal baskının bir simgesi olarak yer almaktadır.

Naciye taksiye atlıyarak kimliğini aramaya çıkar. Kimliğini aramaya çıkar, fakat ilk gittiği yer yine bir erkeğin evidir. Sevgilisi Suat başka bir kadınla birlikte ve onu tanımaz. Oradan eski çevresinin bulunduğu Ece Bar'a gider, orada da tanınmaz. Kendi evinde ise başka biri oturmaktadır. Kimse onu tanımaz, çünkü artık o evliliğiyle, elbiseleriyle yepyeni bir kimliğe sahiptir. O kimliğin gerektirdiği evine döner.

Eve döndüğünde kocası taksi parasından yakınır, fakat parayı öder. Oysa Naciye daha önceleri kimsenin karışmasına olanak vermeden taksiye binebilmekteydi. Kocası bütün mahalleye rezil olduklarını söyleyerek toplumsal baskının önemini vurgulamaktadır. Aynı ayırmada Hulusi Naciye'nin önceden çıkardığı yüzüğü, bir daha çıktığını görmeme dileğiyle yüzüğü yeniden takar. Naciye yatma zamanı geldiğinde evliliğin gerektirdiği birlikte yatmayı reddeder. Hulusi salonda yatar.

Sabah kalktığıında kendini yine aynı evde bulur, gözlerini kapatır, gerçekte karşılaşmak istemez. Kalkıp içeriye çocukların odasına gider. Sahip olduğu kimliğin bir parçası da çocuklardır. Onların gerçek olduğunu anlamak için dokunur, gerçek olduklarını görünce hayal kırıklığına uğrar. Hulusi onunla birlikte olmak isteyince çocukları bahane ederek bu isteği reddeder.

Tam anlamıyla bir ailenin sabah yaşantısı sürmektedir. Okula gidecek çocukların sesleri, kahvaltı masası bu anlayışı destekleyecek biçimde düzenlenmiştir. Çocuklar ve Hulusi gittikten sonra fincanlardan birini alır tam bırakıp kıracakken zil çalar. Arkadaşı Feride gelir. Bu isteğini yerine getirmesi için bile olanak tanınmaz. Tipik çalışan kadının koşturmasıyla hazırlanırlar.

Bankada geçen ayrımlarda Feride ve Naciye'nin birbirleriyle olan ilişkileri sevecen bir ortam içinde sunulur. Birbirlerine sevgiyle gülümserler, bu da "kadınlar arasındaki sevgi ve dayanışmayı simgeleyen açılarından feminist eleştirmen olarak hoşumuza gider."(Arbutnot-Seneca, 1982: 35)

Naciye bankada kimliğin simgesi imzasını atamaktadır. Çünkü henüz o kimliği benimsememiştir.

Bankadan çıktıktan sonra iki arkadaş eve yürürler. Dostça dertleşmektedirler. Feride ev kadınlarının işlevini bir cümlede, yapmaktan bıkmış olarak sıralar; *ortalığı topla, yemeği yap, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, sonra da Osman Bey'i rahatlat.* Ayrıca Türk kadınların büyük bir rahatsızlık duyduğu kaynanadan sözedilmektedir. Tüm bu konuşmalardan etkilenen Naciye "çav" diyerek arkadaşından borç para alarak eve girmez.

Akşam Naciye'nin gelmediğini gören Hulusi bey oldukça tedirgindir. Annenin görevleri olan çocuklarla ilgilenme annenin olmayışı nedeniyle baba tarafından yerine getirememektedirler. Hulusi çocuklardan sinirini çıkartmaktadır. Hulusi dayanamaz, aşşağıya Feridelere iner. Aile sorunlarının dışarıya aktarılması düşüncesiyle bir şey söylemez. Fonda sürekli reklamlar vardır. Feride Naciye'nin iyi olmadığını söylediğinde Osman genelleme ile bütün kadınların sinirlerinin bozuk olduğunu söyler. Bu sırada da karısına el şakası yapar. "Kadının uzamına el uzatmak sadece bakmakla değil, vücuda da girmekle erkeğin hakkıdır(Arbuthrot Seneco, 1982: 34). Aynı zamanda Osman Feride'yi "*ne filmler çeviriyor sunuz*" diyerek sorguya çekme hakkına da sahip olduğunu göstermektedir.

Bundan sonraki ayırım Naciye'nin Serap olduğunu bilimsel bir çevrede, kabul ettirmeye çalışmasından oluşmaktadır. Çevrinmeyle gösterilen doktorlar ve

öğrencilerin siluetleriyle çok etkili bir çekim ortamı yaratmıştır. Buradaki doktor ve öğrenciler toplumu temsil etmektedir. Ve Serap babaerkil düzende reklam, evlilik, aile, toplumsal baskı gibi kurumların onu Naciye'liğe itişini kabul etmemenin savaşımını vermektedir. Toplum ondan arkadaşları, sevgilisi, işi olarak tiyatroculuğunu aldığı için, kendinde kalan bireysel yeteneği tiyatroculuğu kullanarak kimliğini aramakta, Naciye değil de Serap olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Gelsin herkes tanık olsun diyerek Asiye'liği sergiler. Fakat toplum onun için uygun görmediği bu kimliği kabul etmez, onu hasta olarak kabul eder. İğneler ve uyuşturucularla uyutulmak istenir. "*Başta Serap'ım ben, kimliğimi unutturamazsınız bana*" derken bu baskıdan korktuğu için kocası Hulusi'yi kabullenir. "*Hulusi kurtar beni*" diye bağıırır. Toplum kendine uymayanı haplarla uyutur, kendine uydurur. Hastahane kalışı bir tür yeniden toplumsallaşma sürecidir.

Bu süre içinde akıl hastalarıyla birlikte reklamları izlediği ayrımda kadın açısından oldukça önemli. Naciye bu ayrımda televizyondaki deterjan reklamındaki kadın için "*Bir kurban daha*" derken kurban edilen nice Seraplar olduğunu anlıyor. Yanında oturan kızın izlediği bir filmde etkilenişi de sinema, televizyon gibi medium'ların kadın ve toplumu ne denli etkilediğinin göstergesidir.

Naciye gördüğü tedavinin etkisiyle herşeyi kabullenmiş olarak rol yapmaktadır. Haskel kadınların genelde gerçek yaşamda da rol yaptıklarını söylemektedirler. "Oynamak rol yapmaktır, rol yapmak yalan söylemektir, yalan söylemek kadının oyunudur."(Haskel, 1973: 243) Naciye kimliğinin gerektirdiği ismini, çocuklarını, kocasını kabulleniyor. Toplumsal olarak kabul görebilmek için rol yapmak gerektiğini anlıyor. Hastahaneden çıktığında ise onu dışarıda bekleyen kayınvalide, kayınpeder ve koca da toplumun birer üyesi. Ama Serap artık aile yaşamını kabullendiği için, oraya dönmek üzere hastahaneden çıkarılıyor. Büyüklerin ellerini öpüyor.

Hastahaneden döndükten sonra Hulusi sürekli Naciye'yi izlemektedir. Onunla birlikte olmak istemektedir. Naciye'ye üzerine anaç bir hal geldiğini, kuluçka tavuk gibi öttüğünü söylemektedir. Bu ayrımda kadının doğurganlığı vurgulanmaktadır. Naciye bu kez çocukları bahane ederek kurtulmaktadır.

Naciye rol yaparak ona toplumun benimsetmeye çalıştıklarını kabul ediyormuş gibi görünse de kimliğini aramaya devam etmektedir. Bu nedenle oynadığı tiyatroya gider. Orada Suat'la karşılaşır, birlikte bir cafede buluşup konuşurlar. Daha sonra Suat'ın evine giderler. Suat'ın evinde birlikte oldukları sahne iki açıdan alışveriş niteliğindedir. Naciye kimliğini ele geçirmek

için cinselliğini sunarken, Suat'da ondan cinselliğini alabilmek için onu tanıdığını söylemektedir. Böylelikle kadın erkeği kandırıp yumuşatarak yola getirmek, ya da salt kazanma karşılığında cinselliğini kullanır (Millett, 1987: 97).

Birlikte olduktan sonra, sevgilisinin evini dolaşırken, yaşadığını gösterir hiç bir kanıt olmadığını yok edildiğini, buharlaştırıldığını söylemektedir. Bu bizim toplumumuzda kabul görmeyen, yalnız yaşayan kadının toplum tarafından yok sayılmasını simgelemektedir. Kadın yalnızca evlilik kurumu içinde analık, üretkenlik, karılık rollerini benimsemesi ölçüsünde vardır. Kültür kadının içindeki herşeyi almış, sadece tiyatro yeteneği kendinde kalmıştır. Bu yeteneği ortaya koyabilmek için Suat'la birlikte olarak, onu kendisine bu olanağı sağlaması için ikna etmeye uğraşmaktadır(Kuhn, 1982: 29).

Suat'ın evindeki ayrımdan onra kendimizi yeniden Naciye'nin ortadirek evinde buluruz. Yeniden akşam yemeğinin Hulusi Bey tarafından beğenilmemesi sonucu çıkan ufak anlaşmazlık sonucu, baba Hakan'a bir tokat atar. Hakan içeri gider. Onu teselli etmek için Naciye'de gider. Hakan "*öldüreceğim onu, onu sevmiyorum, seni seviyorum ben*" diyerek Naciye'ye sarılır. Naciyede "*olur mu öyle şey baban o senin*" dedikten sonra "*her ne demekse*" diyerek söylediği şeyi saçma bulduğunu belirtir. Daha sonra

Naciye Hakin'ı omuzuna, Hulusi Bey'de İnci'yi omuzuna alarak kapıda karşılaşırlar. Hulusi "annesini" derken Naciye'nin yüzünde izlediğimiz alayıcı bir tavırla "babası" deyişine tanık oluruz. Bu durumda anneye yakın erkek çocukla anne, babaya yakın kız çocukla baba karşı karşıya getirilir. Bu görüntüler bir anlamda odipal girişimlerin bir göstergesi olarak yer almaktadır. Klasik Odipal durumda erkek çocuk anneyi sever ve annesi konusunda kendine rakip gördüğü babasından nefret eder. Kız babasını sever ve rakibi olduğu için annesinden nefret eder; ancak onun bu nefreti erkek çocuğun yaptığı gibi köklü biçimde bastırması gerekmez (Mitchell, 1985: 233). Bu görüşlerin çocukların cinsiyet rollerini belirleyici olarak yerleştiği feminist eleştirinin karşı çıktığı noktalar arasındadır. Özellikle kadının penise sahip olma isteğinin, çocuk sahibi olmak, özellikle de erkek çocuk sahibi olmakla giderileceği yolundaki Freudcu görüş de eleştirilmektedir (Millet, 1987: 299). Filmde de bu bakış açısının göstergeleri olarak yer alan görüntülerde eleştirel bir bakış açısının varlığı hissedilmektedir.

Naciye Hulusiyle olan konuşmaları sonucu muz, bonfile vb. gibi pahalı gıda maddeleriyle, gündelikçi kadın gibi ev işlerini kolaylaştırıcı yardımcılardan vazgeçerek, ekonomik durumlarının gerektirdiği yaşam biçimini, alaycı bir dille de olsa kabullenir. Burada da toplumsal yaşantının gerektirdiği rolü oynamaktadır.

Ama bu rol onun ertesi gün tiyatroya gidişini engellemez. Tiyatroda içinde kalan yetenekleriyle sergilediği oyun beğenilir. Ama bu kez Asiye rolü değil, tiyatronun köşesinde yer alan tartışmacı kadın rolünü üstlenir.

Provanın bitiminde Fatoş'un "*siz gerçekten tiyatrocun olmalıydınız*" sözüne karşın "*siz de ev-kadını*" karşılığını verir. Ataerkil düzende kadın bir diğer kadının karşısına konularak sınıf düzeni pekiştirilir. Geçmişte fahişelerle namuslu kadınlar karşı karşıya getirilirken günümüzde de çalışan kadınlarla ev kadınları karşılaştırılmaktadır. Bu kadınlardan biri diğerinin sahip olduğu güvenlik ve saygınlığa özenirken, diğeride sınırlamaların ötesinde yer alan serüven ve özgürlük dolu yaşama özlem duymaktadır (Millet, 1987: 69).

Filmde kadınların karşı karşıya getirildiği tek durum bu değildir. Molly Haskel 1930-1940'ların filmlerinin tipik temaları arasında kadının bir erkek için başka kadınla rekabet etmesini de saymaktadır (Bkz.: Eberwein, 1979: 155). Bu tema kendini zaman zaman **Aaahh Belinda**'da göstermektedir. Kadınsı bir içgüdüyle sürekli olarak Suat'ı Fatoş'dan kıskanmaktadır. Bu kıskançlık zaman zaman da mesleki başarı alanına yönelmektedir.

Tiyatrodan sonraki ayırım piknik yerinde geçenleri anlatır bize. Orta dişeğin eğlence biçimlerinden biri olan piknik yapmak ve ortam çok iyi betimlenmiştir; Top oynayanlar, ip atlayanlar, uzun su kuyrukları ile tam bir piknik alanındadırlar. Naciye sahip olduğu konum gereği, böyle bir piknikten çok hoşlanması gerekirken, ortamdaki rahatsızlık duymaktadır. Ortamdan kaçmak için su doldurmaya gitmesine karşılık, aynı ortam kendini su kuyruğunda da bulur. Naciye bu ortama yabancı kalmaktadır; ev kadınının yemek yapma konusundaki becerisinden yoksun olarak etleri şişe geçirmeye çalışır, yaptığı dolmalar açılmıştır. Buna karşılık rakı içer ve bu kocasıyla, Feride karşısında hayret uyandırır.

Arkadaşı Feride ile dertleşerek, ona tiyatrodaki oynayacağını söyler. Fakat bu konuşmalar sık sık çocuklar tarafından bölünür, rahatça konuşamazlar bile. Feride kendinden bir şey isteyen çocuğuna "sus kız çarparım ha" deyişisi tipik bir anne yaklaşımıdır. Aynı dili benimseyen Naciye kendinden bir şey isteyen çocuğuna "çarparım ha" diyebilecektir. Bunu ona dedirten içinde bulunduğu ortamın yarattığı sıkıntıdır. Öyle bir an gelir ki; Feride'nin kayınvalidesi bile ona karışınca "Tımarhaneye mi dönsem acaba" diye düşünür. Böylelikle bu tür bir aile ortamı içinde bulunma ile tımarhanede bulunma arasında koşutluk kurulmaktadır.

Piknik boyunca büyük bir rahatsızlık yaşamasına karşın, tek düşüncesi bir sonraki akşam yapılacak provaya katılabilmektir. Feride ile bu işi ayarlarlar.

Piknik dönüşünde Naciye çocuklara ders çalıştırır. Bu sırada annesini üzdüğü gerekçesiyle Hakan'ın babasına karşı giriştiği karşı çıkmayı izleriz bir kez daha.

Naciye tiyatrodaki provaya katılabilmek için ayarladıkları planın, kayınvalidesinin geleceği endişesiyle yok olmasına karşı çıkar. Kocasını annelerinin gelişini erteleme ve tiyatroya gitmelerine olanak tanınması karşılığında Naciye'den cinselliğini ister. Evliliğin olağanlaştırdığı cinsel ilişkiyi reddedişi Hulusi'de şüphe uyandırmıştır; "*bilesin hanım benim miğdem bulanmaya başladı*" der.

Ertesi akşam gittikleri tiyatrodaki Feride ortamdan etkilenir. Kendisi babaerki düzende evliliği kabul etmiş Feride, Asiye'nin kurtuluşu için "sonunda evleniyorlar değil mi" sorusunu yöneltir. Feridenin kendi yaşam görüşünü yansıtan bir sorudur bu. Bu soruyla klasik anlatıdaki mutlu sonlu olay örgüsünü çizer. Bu aynı zamanda kadın izleyici olarak onun beklentilerinin de bir göstergesidir.

Yaşamdan beklentileri aile kurumuyla sınırlanmış Feride birden bu ortamın albenisine kendini kaptırır. Kurulu düzenini bir an yıkıverme pahasına bu serüven onu çeker. Naciye onlara yapılan yemek önerisinde kocalarını hatırlattığında, bu değil midir ona "*başlamışım kocasından*" dedirten. Bu yaşam biçimi Feride'ye öyle çekici gelir ki başta Naciye kendisine söylediğinde şaşırmasına karşılık, ayrılırken "*çav*" der. Hatta ertesi akşamki genel provaya katılabilmek için bir plan bile önerir. Bildikleri tek şey ev kadınlığı olan kadınların bile, kendilerine sunulan yeni bir seçeneği seçebildikleri bir gerçektir. Feride'nin tutumu da bunun bir göstergesidir.

O gece kabul edilmedikleri için Naciye'lere gelemiyen kayınvalidenin kocasıyla arası açılmıştır. Hulusi'nin babası oğlunun evine gelir. Eve gelen Naciye salonda yatanı kocası olarak düşündüğü için rahatça yatağına girer. Evli oluşun gerektirdiği biriyle yatma, Naciye'yi yatakta kocasını görünce korkutur. Sese koşup gelen Hakan Naciye ile Hulusinin arasına girer. Böylece babasının annesine olan cinsel istekleri için bir engel oluşturur. Naciye'de bunu iyi kullanır.

Evli olmanın getirdiği yaşam koşulları ve özellikle de çok sevdiği tiyatro yaşamının, evlilik nedeniyle engellenmesine daha fazla dayanamayan Naciye

evden ayrılma kararını verir. Fakat bu kararı daha önce değil de, tiyatrodaki kendine bir yer edindikten sonra vermesi dikkat çekicidir. Evliliğin yüklediği rolü bir türlü benimseyememesine karşılık, daha önce kendi başına yaşayabileceği koşullara sahip olmaması nedeniyle bu cesareti gösterememiştir. Kendi başına yaşayabileceği koşulları bulduğu anda, bir mektup bırakarak evden ayrılır.

Bu ayrılmanın sonra Hulusi'nin annesini babasıyla barıştırmak için eve getirişini izleriz. Dede ile babaanne arasındaki tartışmalardan çocukların etkilenecek aynı oyunu oynadıklarına tanık oluruz. Böylelikle toplumsal rollerin daha çocukluktan başlayarak çevrenin etkisiyle geliştiği sonucuna varırız.

O sırada karısının bıraktığı mektubu alır, içeri gelerek "*Naciye evi terketmiş*" der. Buna karşılık annesinin söylediği şey, *ne olacak babasının kızı*" dır. Böylelikle çocukların yetişiminde etkisi olan anne-babaya gönderme yapılmaktadır.

Karısının evi terketmesini söylemek için Feride'lere indiğinde, Feride'nin kocası fiziksel güce başvurarak Feride'yi konuşturur. Böylelikle iki kadın arkadaş arası ilişki, erkeğin fiziksel gücü karşısında çözümlenerek Naciye'nin nerede olduğu söylenir.

Hep birlikte gittikleri tiyatrodaki Hulusi nikahlı karısı üzerinde hak isteyerek onu tiyatrodan çıkarıyor. "İsterseniz polise telefon edin, nikahlı karımı kaçırıyorum" derken yasaların önünde evli oluşlarının, kadına istediğini yaptırmasını haklı çıkarıyor görünmektedir.

Annette Kuhn kadının klasik anlatıda toplumun doğal karşılayacağı bir sona ulaşması gerektiğini, anlatıda bu haddi aşarsa cezalandırılması gerektiğini söylemektedir. Toplumun benimsemediği şeyi yapmanın bedelinin toplum dışına itilmek, yasal olarak cezalandırılmak hatta ölmekle ödetileceğini belirtmektedir (Kuhn, 1982: 34-35). Filmde de aile düzenine uymayan Naciye babasının evine gönderilerek cezalandırılmaktadır.

Babasının evine götürülürken "ay babamda mı var benim" diye sorarken, babaerkiil toplumda geçerli babalık ve kocalık kurumları gündeme gelmektedir. Babaerkiil düzende evlendirilinceye dek süren babaya bağımlılık, evlilikle biçim değiştirmek, yine bir erkek olan kocaya bağımlılık halini almaktadır. Naciye ise kocaya bağımlılığı yerine getirmediği için tekrar babaya dönmektedir.

Naciye'nin babası kendi deyimiyle toplumsal hoşgörüsüzlük sonucuyla evini terkeden bir babadır. Kızının dönüşüyle içkiyi bırakıp, yeni bir yaşama geçmeyi tasarlar, af dilemek için annesine mezarlığa

gidilir. Mezarlığa gelen Hulusi Naciye'den af diler, babasının elini öper. Naciye Naciyeliği kabul eder. "Tamam Naciye'yim ben Naciye" diye bağırırken kamera bize genel çekimde mezarlığı gösterir.

Bu görüntüyle bağımsızlığını kaybetmiş, evliliği ve onun yaşam biçimini kabul etmiş Naciye ile ölmük arasında koşutluk kurulmuştur. Artık Naciye bir ölüdür, tıpkı annesi gibi...

Mutluluğu, güvenliği için kadını karı-eş yapan annelik kurumlarına dayanır, bağımsızlığını kaybeder (Eberwein, 1979: 155). Fakat bu durumdan herkes çok mutludur. Naciye bir kadın olarak toplumsal kabul gören bir sonu benimsemiştir. Tam bir ev kadını gibi yemek tarifi yaptığı yemek sofrasında mutlu bir aile tablosu gösterilmektedir. Arkadaşı Feride'nin kocasına kızması üzerine

"Çöz artık şu çatılı kaşlarınının kara düğümlerini. Öfkeli kadın bulanık çeşmeye benzer, bir yudumunu bile içmek istemez, karşısındaki susuzluktan ölse bile"

diyerek kadının nasıl olması gerektiğini, daha doğrusu nasıl olursa kabul göreceğini belirtmektedir.

O arada ileride aynı toplumsal rolleri kabullenmek durumunda kalacak çocukların küçük masalarında yemek yiyişleri izleyiciye gösterilir.

Naciye tamamen rolünü benimser, çocuklarını yatırıp, kayınvalidesinin söylediği ninniye söylediğini görürüz. Yatağa seksi bir gecelik giyerek girer ve kocasını çağırır. Belinda şampuanı reklamının Naciye Hanımı Gülveren ailesinin evinde kocası Hulusi Bey'le birlikte yatakta mutlu bir biçimde yatmaktadırlar. Mutluluklarını borçlu oldukları Belinde şampuanı hakkında konuşmaktadırlar.

On saniyelik reklam içinde kitlelere sunulan çekici, iyi eş, iyi anne Naciye Hanım'ın mutlu Gülveren ailesi tablosu içinde yaşadığı mutsuzluklar, sıkıntılar, sorunlar kameranın stop sesiyle sona erer. Serap yataktan kalkar, kendine "*Günaydın karıcığım*" diyen Hulusi'ye, evlilik içinde yaşadığı tüm sıkıntıların hıncını alırmışçasına bir tokat atar.

Erkek egemen düzenin reklam imgesi şişe onu izler. Kamera bize bu izlemenin eziciliğini verirken kadının bu düzen içinde nasıl izlendiği, sürekli kadının üzerine gidildiğini anlarız. Serap reklam imgesini yıkar, fakat ardında bir erkek vardır. Bu erkek düşer, fakat toparlanır kalkar. Serap önce ona kızar, sonra sarılır. Kadın ve erkek işte yine beraberdir. Fakat bu erkek Gülveren ailesinin Hulusi'si değildir. Serap onu sınırlayan evlilik düzenindeki erkeğe bağımlı değildir ama yine de erkek egemen düzenin bir üyesi Suat'la birlikte bir yaşama döner.

Daha özgür, daha eşitçe ilişkiler içinde de olsa bir erkekle beraberdir yine de...

Filme feminist eleştiri açısından genel olarak baktığımızda, feminist eleştirmenlerce en çok olumlu puan toplayıcı yan; film boyunca Müjde Ar'ın gösterdiği enerjidir. Sergilediği oyun, enerjisi, zekası filme katkı getirmektedir. Ticari kaygılarla da olsa filmde M. Ar'ın yer alması üç tipin birden canlandırılmasında gösterdiği başarıyla kayda değerdir.

Filmin feminist açıdan olumlu sayılabilecek bir diğer yanı da; toplumda var olan kadın tipine karşıt seçenek bir kadın sunumu yaratmasıdır. Serap tipi toplumda kabul gören iyi eş, iyi ana kadın tipine karşı bir seçenek olarak sunulmaktadır. Bu gerçekleştirilirken de; erkek egemen düzen ve kurumları ince alaylı bir yaklaşımla eleştirilmektedir. Bu alaycı yaklaşım filmi kolaylıkla izlenebilir kılmakta, izleyicinin ilgisini ayakta tutmaktadır. Kanımızca film bu eleştirel yaklaşımın ardında, kadınlara yeni yaşam seçenekleri sunmakta, kadın için bir umut kapısının kendi çabalarıyla aralanabileceği duyurusunu yapmaktadır.

Molly Haskel'in sözünü ettiği sesin sinemaya girmesiyle, kadının söyleyeceklerinin duyulmasının kadınlar açısından kazanç olduğu **Aaahh Belinda** üzerinde

kolayca hissedilmektedir. Film boyunca söylenen sözler filmin içeriğini destekleyici rol oynamaktadır. Görsel bir medium olan sinamada iletilerin sesle verilmesi, ne kadar tartışılır bir konu olsa da, filmde pek çok şeyin duyurusu sesle yapılmıştır.

Filmde klasik anlatının başı-ortası-sonu varsa da, bu düşlem düzeyinde gerçekleştirildiği için, bir anlamda klasik anlatıdan ayrı bir yere sahiptir. Filmin çok katmanlı oluşu da, filmi feminist açıdan okumayı olanaklı kılmaktadır.

SONUÇ

Orta Neolitik Çağda, ilk kez baskı altına alınmaya başlandıkları sanılan kadınlar, giderek bu baskıları çok daha güçlü bir biçimde hissetmişlerdir. Bu baskılardan kadınların kolaylıkla kurtulamadığı bunun günümüze dek sürdüğü anlaşılmaktadır. Kadınların bu baskıya tepki olarak, seslerini duyurmak amacıyla yaptığı girişimler, 1789 Fransız Devrimi'ne dek bireysel çabalar halinde kalmıştır. Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan feminizm, XX. yüzyılın başında daha çok kadınların oy hakkı, eşit işe eşit ücret elde etmek için verdikleri çabalar biçimine dönüşmüştür. 1960 sonrasında ortaya çıkan yeni feminist akım ise, her alanda kadının durumunu iyileştirmek için çaba gösterme biçimini almıştır.

Türk kadınının, İslamiyet ve Osmanlı Devleti'nin teokratik yapısıyla, baskı altına alınışı ise, Cumhuriyet sonrası çağdaşlaşma süreciyle, çözülmeye

başlamıştır. Buna karşın, günümüzde Türk kadınının, hala ezilmişliği yaşadığı ve pek çok çözümlenecek sorunu olduğu, kaçınılmaz bir gerçektir.

1789'da Fransa'da kendini gösteren feminizmin kıpırtıları, Türkiye'de Fatma Aliye Hanım ve Halide Edip Adıvar'la görünmeye başlamışsa da, bunlar tam anlamıyla feminist olarak nitelendirilememektedir. Cumhuriyet Döneminde ise bu kadınların Kemalizm ilkeleri içinde eridikleri anlaşılmaktadır. XX. yüzyılın başında Batı'da kadınlar, feminizm adı altında oy hakkı elde etmek için toplanırken, Türk kadını, bu hak için 1930'larda kendilerine bu hak verilene dek beklemişlerdir. Suskun Türk kadınından bu bekleyiş süresi içinde bir istek gelmemiştir. Türkiye'de, batılı anlamda feminizmin ilk kıpırtıları, 1970 sonrasında, kendini bilinçli bir çaba olarak, göstermeye başlamıştır. Batı'da 1970'li yıllarda ortaya çıkan feminist eleştirinin ise, Türkiye'de henüz bilinmeyen bir olgu olduğu saptanmıştır.

Batı'da ve Türkiye'de gelişme süreci ortaya konan, feminizm için, bir anlamda dünyayı, kadın açısından görme yolu denilebilir. Feminizmin bir düşünce hareketi olmadığı, sadece bir tavır olduğu söylenebilir. Feministlerin arkalarına değişik yaklaşım ve okulları alarak kadınca bir tepki oluşturduğu sonucuna varılmaktadır. Saf bir feminist yaklaşım

yoktur. Sadece yaklaşımların kadın açısından, kadın için kullanılması sözkonusudur. Feminizm, bu bağlamda incelenilen her alanda, değişik yaklaşımları arkalarına alarak, bu alanlara kadınca bir tepki oluşturmaktadır.

Feminizmin, bu kadınca tepkisini diğer alanların yanısıra, sinemaya da yöneltmesi feminist sinema eleştirisini ortaya çıkarmıştır. Bu alanda yaptığımız çalışma sonucunda; bütüncül bir feminist eleştiri olmadığı sonucuna varılmıştır.

Feminist film eleştirisi adı altında gerçekleştirilen çalışmalar, psikanalitik, sosyolojik, tarihsel, göstergebilimsel yaklaşımlar, temel alınarak yapılan çalışmalardır. Sosyolojik temelli yöntemler kadını sinemada rol, tipler ve görüntü ile gerçek dünyadaki yerine yerleştirmektedir. Göstergebilimsel yaklaşım, kadının sunumunun filmde nasıl yaratıldığını çözümlenmektedir. Psikanalitik yaklaşım, psikanaliz temel alınarak, filmin yönetmenle ve izleyiciyle ilişkisi kurularak gerçekleştirilmektedir. Tarihsel yaklaşımla ise, kadın tarihsel süreç içinde, filmde yerleşimiyle bağlantılı olarak incelenmektedir.

Her kuramcı kendi düşünce yapısı ve kültürel birikimiyle, bu yaklaşımları arkasına alarak eleştirilerini oluşturmaktadır. Bu yaklaşımlarla, feminist eleştiriye oluşturan kuramcılarının yaptıklarından da

anlaşıldığı gibi; feminist eleştirinin kendi yaklaşım ve yöntemleri yoktur. Feminist eleştiri başka öğretilerin etkisi altındadır. Henüz bağımsızlığına kavuşmuş bir eleştiri değildir. Bir okul oluşturmamaktadır, sadece kadınca bir tepkidir.

Bizde bu tepkiden yola çıkarak, Atıf Yılmaz'ın **Aaahh! Belinda** filmiyle bir örnek oluşturmaya çalıştık. Filmin, incelenen kuramcılar doğrultusunda, eleştirilmesi sonucunda; erkek egemen düzene alaycı bir eleştiri getirdiği, kadınlara yeni seçenekler sunduğu görüşüne varılmıştır.

Feminist eleştiri bir okul oluşturmamışsa da, filmlere kadın açısından bakışın, hem kadına hem de sinemaya katkı getireceği inancındayız. Bundan sonra yapılacak çalışmalarda, Türk sinemasında başlangıçtan günümüze tüm filmlerde kadına, kadınca bakış açısının yöneltilmesinin yararlı olacağına inanmaktayız.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, Nermin(1979). Türk Toplumunda Kadın. "Toplumsal Değişme ve Türk Kadını(1926-1976)" Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği.
- Akbal, Oktay(1982). "Eleştirmeci Kim Oluyor". Çağdaş Eleştiri Dergisi(Nisan). İstanbul: Gelişim Yayınevi.
- Alkan, Türker(1981). Kadın Erkek Eşitsizliği Sorunu. Ankara: Ankara Ün. S.B.F. Yayınları(475).
- Arat, Necla(1986). Kadın Sorunu. İstanbul: 2. Bs., Say Yayınları.
- Arbuthnot, Lucie(1982). Film Reader: Feminist Film Criticism. Northwestern, Universty Press.
- Aristoteles(1975). Politika. Çev.: Mete Tuncay, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bazin, Andre(1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. Çev.: Nijat Üzon, 1. Bası, Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Beauvoir, Simone(1970). Kadın Evlilik Çağı. Çev.: Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Beaver, Frank(1983). Dictionary of Film Terms. New York: Mc Graw-Hill Book.
- Berger, John(1986). Görme Biçimleri. Çev.: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bobker, Lee R.(1974). Elements of Film. New York: Harcourt Brace Jouanovich Inc. Second edition.
- Büker, Seçil(1987). Introduction to Film Theories. Anadolu Ün. Açıköğretim Fakültesi: Yayınlanmamış Ders Notları.
- Büker, Seçil(1985). Sinemada Anlam Yaratma. 1. Bs., Eskişehir: Milliyet Yayınları.
- Cadbury, William(1982). Film Criticism. Iowa: The Iowa State University Press.
- Collier's Encyclopedia(1986). Macmillan Educational Company. New York: (7. cilt).
- Comer, Lee(1984). Evlilik Mahkumları. Çev: Sedet Öztürk, İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Darga, Muhibbe(1984). Eski Anadolu'da Kadın. İstanbul Ün. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- De Lauretis, Teresa(1982). "Alice Doesn't" Feminism-Semiotics Cinema. Bloomington: Indiana University Press.
- Dick, F. Bernard(1978). Anatomy of Film. New York: St. Martin's Press.
- Eberwein, Robert T.(1979). A Viewer's to Film Theory And Criticism. London: The Scarecrow Press In.
- Eisenstein, Hester(1984). Comtemporary Feminist Thought. American Women in the Twentieth Centruy Ser. G.K. Hall.
- Encyclopedia Americana(1980). Connecticut(25.,16.,29. Cilt)
- Encyclopedia Britannica(1970). U.S.A.: (6. Cilt)
- Erdoğan, İlhan(1979). "Çalışan Kadının Sosyal Sorunları" Yönetim Dergisi, İstanbul Üni. İşletme Fakültesi Yayınları, Yıl: 2, Sayı:5.
- Gilbert, Sandra M.(1985). "What Do Feminist Critics Want" The New Feminist Criticism: Essays on Women Literary Film Theories. USA: Panthon Books.
- Güvenç, Bozkurt(1979). İnsan ve Kültür. İstanbul: 3. Bs. Remzi Kitabevi.
- Hancerlioğlu, Orhan(1988). Ruhbilim Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haskel, Molly(1974). From Reverence to Rape. Newyork: Penguin Books.

- Heath, Stephen(1983). Cinema and Language. Caifornia:
The American Film Institute Monograph Series.
- Heilbrun, Carolyn G.(1985). "Bringing the Spirit Back to
English Studies", The New Feminist Criticism:
Essays on Woman Literary and Theory. Pathon
Books.
- Heper-Biryıldız, Esra(1986). Türk Basınında Türk Film
Eleştirileri. İstanbul: Doktora Tezi.
- Kaplan, E. Ann(1983). Women and Film. Both Sides of the
Camera, Newyork and London: Published in Great
Britain by Mathuen and Co.
- Kıray, Mübeccel(1984). "Büyük Kent ve Değişen Aile".
Türkiye'de Ailenin Değişimi Toplumbilimsel
İncelemeler. Ankara: 1. Bs., Türk Sosyal
Bilimler Derneği.
- Kuhn, Annette(1982). Women's Pictures Feminism and
Cinema. London: Poutledge and Kegan Paul.
- Longman Webster English College Dictionary(1984). Great
Britain-London: Meriam-Webster Inc.
- Makal, Oğuz(1983). "Özgür Kadınların Sineması". Yarın
Dergisi(21).
- Mc Creadia, Marsha(1983). Women on Film: The Critical Eye.
Newyork: Praeger Publishers.

Melencamp, Patricia(1983). Cinema and Language.
California The American Film Institute Monograph
Series.

Michel, Andree(1979). Feminizm. Çev.: Şirin Tekeli,
İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.

Millett, Kate(1987). Cinsel Politika. Çev.: Seçkin Selvi,
İstanbul: 2. Bs. Payel Yayınevi.

Mitchell, Juliet(1985). Kadınlık Durumu. Çev.: Günseli,
Gülnur, Şirin, Feraye, Şule Yaprak. İstanbul:
Kadın Çevresi Yayınları.

Moran, Berna(1981). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.
İstanbul: 4. Bs., Cem Yayınevi.

Ortaylı, İlber(1984). "Osmanlı Toplumunda Aile".
Türkiye'de Ailenin Değişimi Toplum Bilimsel
İncelemele, Ankara: Türk Sosyal Bilimler
Derneği.

Person, Leland(1985). The American Eve: Miscegenation
and Feminist Frontier Fiction-American Quarterly.

Poague, Leland(1982). Film Criticism a Counter Theory.
Iowa: The Iowa State University Press.

Rosen, Marjorie(1974). Popcorn Venüs: Woman Movies and
the American Dream. New York: Avon Books.

- Schwarzer, Alice(1986). Ben Bir Feministim. Çev.: Ayşe, Minu, Sedef, İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Seneca, Gail(1982). Film Reader-Feminist Film Criticism. Northwestern University Press.
- Showalter, Elaine(1985). The New Feminist Criticism: Essays on Woman Literary and Theory. Panlhon Books.
- Slide, Anthony(1977). Early Women Driectors. USA: Bornes and Co., Inc.
- Tan, Mine(1979). Kadın: Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi. Ankara: 1. Bs., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tekeli, Şirin(1982). Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat. İstanbul: Birikim Yayınları Yerli Araştırmalar Dizisi.
- Tekeli, Şirin(1988). Kadınlar İçin. 1. Bs., İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Tunalı, İsmail(1979). Estetik, 1. Bs., İstanbul: Cem Yayınevi.
- Warren, A.(1982). Yazın Kuramı. Çev.: Yurdanur Salman-Suat Karantay, 1. Bs., İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Wellek, R.(1982). Yazın Kuramı. Çev.: Yurdanur Salman-
Suat Karantay, 1. Bs., İstanbul: Altın Kitaplar
Yayınevi.

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|-----------------------------------------------------|--------------|
| GİRİŞ..... | 1 |
| 1. TARİHSEL DEĞİŞME SÜRECİNDE KADIN..... | 10 |
| <u>1.1. Paleolitik Dönemden Yirminci Yüzyıla</u> | |
| <u>Dek Kadın.....</u> | 11 |
| <u>1.2. Yirminci Yüzyılda Kadın.....</u> | 25 |
| 2. FEMİNİZM ÜZERİNE..... | 34 |
| <u>2.1. Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla Dek</u> | |
| <u>Feminizm.....</u> | 34 |
| <u>2.2. Yirminci Yüzyılda Feminist Hareketler..</u> | 42 |
| <u>2.3. Feminizmin Tanımı.....</u> | 48 |
| <u>2.4. Türkiye'de Kadın Sorunu ve Feminizm</u> | |
| <u>Üzerine.....</u> | 55 |
| 2.4.1. İslamiyet Öncesi Dönem..... | 56 |
| 2.4.2. İslamiyet Sonrası Dönem..... | 59 |
| 2.4.3. Cumhuriyet Dönemi..... | 73 |