

Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Gözünde Kadın



KÜBRA ERBAYRAKÇI



BİDGE Yayınları

Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Gözünde Kadın / Kübra ERBAYRAKÇI

ISBN: 978-605-72508-0-3

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

1. Baskı: BİDGE Yayınları, 2023

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayin@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara



Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Gözünde Kadın

Yazar
Kübra ERBAYRAKÇI

2023

İçindekiler

GİRİŞ	7
1.BÖLÜM.....	8
1. DÜNYA SİNEMA TARİHİNE VE AKIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ	8
1.1. SİNEMA’NIN KISA TARİH GELİŞİMİ	8
1.2. KISACA DÜNYA SİNEMA TARİHİ	9
1.3. SİNEMA AKIMLARI	10
1.3.1. <i>Dışavurumculuk Akımı</i>	11
1.3.2. <i>Şairane Gerçekçilik Akımı</i>	12
1.3.3. <i>Yeni Gerçekçilik Akımı</i>	12
1.3.4. <i>Özgür Sinema Akımı</i>	13
1.3.5. <i>Yeni Dalga Sinema Akımı</i>	14
1.3.6. <i>Yeni Sinema Akımı</i>	14
1.3.7. <i>Deneysel Sinema Akımı</i>	15
2. TÜRK SİNEMASINA, DÖNEMLERİNE VE AKIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ. 16	
2.1. TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ	16
2.2. OSMANLI DÖNEMİ.....	17
2.3. MUHSİN ERTUĞRUL DÖNEMİ.....	19
2.4. GEÇİŞ DÖNEMİ	19
2.5. YEŞİLÇAM DÖNEMİ	20
3. TÜRK SİNEMASINI SANAT YAPAN YÖNETMENLER	22
ÖMER LÜTFİ AKAD.....	22
METİN ERKSAN	22
MEMDUH ÜN	23
HALİT REFİĞ.....	23
OSMAN FAHİR SEDEN	23
ATIF YILMAZ.....	24
4.TÜRK SİNEMASINDA AKIMLAR.....	25
4.1. ULUSAL SİNEMACILAR AKIMI	25
4.2. GENÇ SİNEMACILAR AKIMI	25
4.3. MİLLİ SİNEMACILAR AKIMI.....	26
4.4. YENİ TÜRK SİNEMASI AKIMI.....	26
4.5. 2000 YILI SONRASI TÜRK SİNEMASI AKIMI.....	27
5. KARAKTERLERİN OLUŞUMU	28
TOPLUMSAL CİNSİYET KAZANIMI: MODEL ALMA VE TAKLİT ETME	28
TOPLUMSAL MİTLER.....	28
AİLE.....	28
SİNEMADA KARAKTER OLUŞUMUNU ETKİLEYEN ANA FAKTÖRLER.....	28
BAKIŞ.....	29
ÖZDEŞLEŞME BAKIŞI.....	29
KAMERA BAKIŞI	30
ANLATI.....	31

GELENEKSEL FİLM ANLATISI	31
ÇAĞDAŞ FİLM ANLATISI	32
POSTMODERN FİLM ANLATISI	32
KARAKTER	33
5.1. TÜRK SİNEMASINDA KADIN KARAKTERLERİN TEMSİLİ KİMLİKLERİ	33
5.1.1. Cumhuriyet Döneminde Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği.....	34
5.1.2.1960-70 Döneminde Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği.....	34
5.1.3.1980-1990 Yılları Arasında Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği	35
5.1.4.2000 Yılı ve Sonrasında Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği.....	36
5.2. TÜRK SİNEMASINDA ERKEK KARAKTERLERİN TEMSİLİ KİMLİKLERİ	37
5.2.1. Cumhuriyet Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri	37
5.2.2.1960-70 Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri.....	37
5.2.3.Yeni Türk Sinemasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimliklerinde Hegemonik Erkeklik Anlayışı.....	37
5.2.4.2000 Yılı ve Sonrasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri	39
İKİNCİ BÖLÜM.....	40
6. TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER, KADINA BAKIŞ AÇILARI VE KADIN TEMSİLLERİ	40
6.1.TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER.....	40
6.1.1.Türk Sinemasında İlk Kadın Yönetmenler.....	40
6.1.2. Yönetmenliği Meslek Olarak Benimsemiş İlk Kadın Yönetmenler.....	42
6.2. TÜRK SİNEMASINDA 90'LI YILLARDA KADIN YÖNETMENLER.....	43
6.2.1. Sinema Sektöründeki ve Tv Sektöründeki Kadın Yönetmenler.....	43
6.3. TÜRK SİNEMASINDA 2000'LI YILLARDA KADIN YÖNETMENLER	45
Aslı Özge	45
Belmin Söylemez	46
Ceylan Özgün Özçelik.....	46
Deniz Akçay Katıksız	47
Emine Emel Balcı.....	47
Belma Baş	47
6.4.TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN SÖYLEMLER ÜZERİNDEN KADINA BAKIŞ AÇILARI.....	48
6.4.1. Feminizm Söylemi Üzerinden	48
6.4.2.Ana Erkil Söylemi Üzerinden	49
6.4.3. Yaratılan Kadın Algısı Üzerinden	49
6.4.4.Ötekileştirilmiş Kadın Üzerinden	50
6.5.TÜRK SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ	50
6.5.1.Cinsel Obje Olarak Kadın.....	61
6.5.2. Şiddet Mağduru Olarak Kadın.....	62
6.5.3. Suskun ve Susturulmuş Kadın.....	63
6.5.4. Kurban ve Mağdur Olarak Kadın.....	64
6.5.5. Anne Olarak Kadın	64
6.5.6. Emekçi Olarak Kadın	65
6.5.7.Güçlü Olarak Kadın	65
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	67

7.1.ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	67
7.2.ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	68
7.3.ARAŞTIRMA BULGULARININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....	69
7.3.1. <i>Başka Dilde Aşk Filmi</i>	69
7.3.2. <i>Çınar Ağacı Filmi</i>	74
7.4.FAKAT MÜZEYYEN BU DERİN BİR TUTKU FİLMİ.....	82
7.4.1. <i>Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filmi Özeti</i>	82
7.4.2. <i>Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filminin İncelenmesi</i>	83
7.5.ANA YURDU FİLMİ	87
7.5.1. <i>Ana Yurdu Filmi Özeti</i>	87
7.5.2. <i>Ana Yurdu Filminin İncelenmesi</i>	88
7.6.İŞE YARAR BİR ŞEY FİLMİ.....	91
7.6.1. <i>İşe Yarar Bir Şey Filmi Özeti</i>	91
7.6.2. <i>İşe Yarar Bir Şey Filminin İncelenmesi</i>	92
GENEL DEĞERLENDİRME	96
SONUÇ.....	104
KAYNAKLAR	106

GİRİŞ

Sinema bir sanat formu olarak çok yakından ilişkili gerçeklik, kitlesel ruh ve doğrudan insanlar arasında bir dil, ortak kültür ve ilgili zihniyettir. Sinema 19.yüzyılda icat edilmiş, 20.yüzyılda son derece popüler hale gelmiş, sanatsal ve ekonomik kimliğini kazanıp eğlence aracı olmuştur. Sinema keşfinden sonra perdenin arkasındaki görüntünün egemenliği erkek üzerine kurulmuştur. Dünya sinemasının gerçeği Türk sinemasına yansımış, Türk sineması ataerkil sistem üzerine inşa edilmiştir. Erkek yönetmenlerin hakim geldiği Türk sinemasında toplum tarafından irdelenen erkek imgeleri beyaz perdeye yansıtılmıştır. Bu doğrultuda, Türk sinemasında kadın yönetmenlerin kadına olan bakış açısı önem taşımaktadır. Buna karşılık kadın yönetmenlerin 1990'lı yıllardan sonra bağımsız sinema akımını ön görmesiyle beraber toplum tarafından irdelenen erkek imgelerine olan bakış açıları değişmiş, 2000'li yıllardan sonra sinemaya hakim gelen erkek yapısı yapıbozuma uğratılmıştır. 2000 yılı ve sonrası dönemde, kadın yönetmen sayısında artış yaşanmış ve geleneksel anlatıdan uzak duran kadın yönetmenler, sinemadaki erkek egemen yapılanmaya karşı gelmişlerdir. Kadın yönetmenlerin gözünde kadın, feminist ideolojiyi yansıtmıştır. Kadın sorunlarına yoğunlaşan kadın yönetmenler, kadını sınıfsal, farklı meslek gruplarında ve gündelik hayatlarını temsil etmiştir. Kadınların gündelik sorunları ön plana konulmuştur.

Sinema toplumdur ve bu toplumun bir üyesi de kadındır. Kadının konumunu anlamak adına kadın yönetmenlerin bakış açısı önem arz etmektedir. Erkek yönetmenlerin kadına olan bakış açısı farklı olduğundan kadını ancak bir kadın anlayabilir sözünü kadının sinemadaki temsili kadının gözünden değerlendirilebilir.

Bu çalışmada, Türk sinemasında erkek yönetmenlerin kadını güçsüz ve pasif olarak değerlendirmesi üzerine 2000 yılı sonrası dönemde kadın yönetmenler tarafından kadının nasıl değerlendirildiğini araştırmak araştırmanın amacını oluşturmuştur.

Çalışmanın yöntem kısmında, Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerden beş tanesi seçilerek, her yönetmenin birer filmi sosyolojik film eleştirisi temel alınarak incelenmiştir. Araştırma sosyolojik film eleştirisi temel alınarak oluşturulan analiz sorularına bağlı olarak yapılmıştır. Analiz sorularını, filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı, filmde kadınların fiziksel analizleri ve filmdeki kadın karakterlerin erkek karakterlerle ilişkileri oluştururken, çalışmanın evreni Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın karakterlerinin sunumları olmuştur. Fakat zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik bakımından bütün kadın yönetmenlerin bütün filmlerinin incelenmesi mümkün değildir. Bu yüzden araştırmada örneklem olarak beş kadın yönetmenin beş filmi alınmıştır. Bu beş film, toplumsal olarak kadın konusunu işlediği için seçilmiştir.

2000 yılı sonrası dönemde kadın yönetmenlerin kadını nasıl konumlandığı incelenen çalışmada, sosyolojik film eleştirisi yapılarak, Başka Dilde Aşk (2009), Çınar Ağacı(2011), Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku(2014), Ana Yurdu(2016) ve İşe Yarar Bir Şey(2017) adlı filmlerde, kadın yönetmenlerin kadını nasıl konumlandığı ortaya konulmuştur.

1.BÖLÜM

1. DÜNYA SİNEMA TARİHİNE VE AKIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Sinema'nın Kısa Tarih Gelişimi

Sinema kitle iletişim araçlarından biri olarak etkin güce sahip eğlence aracıdır. Anastasiya Şahova, sinema için: “Sinema bir sanat formu olarak çağın fikirlerinin ve estetiğinin yansımasıdır” (Şahova, t.y: 121) tanımına yer verirken Atilla Dorsay, sinema hakkında: “Sinema dışıl bir sanattır. Her ne kadar Fransızlar bile “Le Cinema” diyerek onu “Masculin” aynı erkek bir isim haline getirmiş olsalarda, sinema kadındır” yorumunda bulunmuştur (Dorsay, 2000: 13). Özgürlüğe giden yol olarak da tanımlanabilen sinema yaşamın kendisidir. 1895 yılında Lyonlu Antoine Lumiere’in çocukları “Auguste ve Louis Lumiere” kardeşlerin icat ettiği, adının sinematografi olduğu, kamera merceğinin içinde hareketli görüntülerin yer aldığı, sinemanın doğuş tarihine imza atılmıştır.

1895 yılı öncesinde sinemanın ilk izleri M.Ö.360 yılında Platon’un mağarasında görülmüştür. Platon'un mağarasında; gölge felsefe deneyi yapılmış, bu deneyde sinematik imajlar kullanılarak canlandırmalar yer almıştır. Bu canlandırmalar materyal dünya, idealar, düşünce ve ruh dünyaları arasında mağara alegorisi yaratmıştır. Platon’un deneyi; hayvan ve insan maketlerinin imajlarını temaşa eden mahkumlar, mağara ve ateş üçlemesidir. Bu üçleme sinemanın ilk izlenimlerini oluşturmuştur (Öztürk, 2019: 6).

Sinemanın kökeninde resim vardır ancak resim, plastik gerçekliktir. Sinema ise, gözümüzün gördüğü olarak adlandırılabilir. Bu doğrultuda sinema, gerçekliğini resimden değil fotoğraftan almaktadır. Resim ve fotoğraf birbirinden temel olarak ayrılmaktadır. Resim, bir şeyler anlatma sanatıdır. Fotoğraf ise, sanatının kalıcılığı koruyandır. Fotoğraf gerçeklikten ziyade gerçeküstücülüktür. Fotoğrafın icadı stereoskopun icadı sayesinde gerçekleştirilirken, sinemanın icadında görüntünün hareketliliği içinde sesin ve rölyefin (resmin) birleştirilmesinin tek bir mucidi olmadığı ortaya konulmuştur (Bazin, 2011: 26).

Sinematografinin icadı birçok mucit tarafından belirli aşamalardan geçmiştir. Bu aşamalardan birisi: Britanya’da Eadweard Muybridge’nin sinemanın keşfi için fotoğraflarla deneyler yaparak büyük gelişmeler kaydetmesidir. Amerika’da ise Edison ve William Dickson, fotoğraf plağıyla eş zamanlı film gösteren araç icat etmeleriyle sinemanın keşfine büyük katkılar sunmuşlardır. “Sinematografi icat etme onuru ise Lumiere kardeşlere ait olmuştur” (Betton, t.y: 6).

Lumiere kardeşlerin çekmiş oldukları filmler sessiz olur. Lumiere kardeşlerin sessiz hareketli ilk filmleri; “Trenin La Ciotat Garına Gelişi”, “İşçilerin Çıkışı”, “Bebegin Kavgası”, “Tuileries Havuzu” adını taşımaktadır. Lumiere kardeşler bu kısa metrajlı filmlerde insanların gündelik yaşantısı ve muzip hallerini sinematografi makinesi ile beyaz perdeye yansıtmışlardır. Ancak, 19.y.y da ortaya çıkan sinematik örneklerde öykünme görünmemiştir. Öykünme, Georges Melies yaratıcılığıyla ortaya çıkmıştır. George Melies, Lumiere kardeşler gibi sinemaya meraklı yönetmen olarak teknolojik gelişim ile sinemaya yeni anlamlar kazandırmaya çalışır. Lumiere kardeşlerde eksik olan olay örgüsü ve karakter gelişimi eksikliğini gidermek içinde, filmde öykü anlatma dönemini başlatır. Sinema sanatına birçok teknik kazandıran Melies, “Sinemanın görsel zenginliğini ve tecimsel karakterini ilk kavrayan kişi olur” (Yurdigül,2020:4). “Lumiere kardeşler sinemanın anlık görüntülerini kaydederken Melies ise sinematografik makinesiyle yeni anlatım yolları arar. Sinemada bu iki yaklaşım tarzı, zamanla farklı türlerin oluşmasını sağlar” (Yüce,2005:68).

Göktepe’ye göre (2015, 35); Melies’in sinemaya olan katkıları şöyledir:

“Melies sinema sanatında halen kullanılan birçok tekniğin öncüsü olarak bilinir. Bu teknikler; filmde mekanları oluşturan sahne ve dekorların kullanılması, görüntülerin üst üste bindirilmesi tekniği, filmlerde maketlerin kullanımı, cismin ya da insanın yok olması ya da değişimi, iki çekim arasındaki zincirleme geçiş, karartma ile yapılan açılış ve geçişlerdir”

Saniyede 16 kare hareketli fotoğraf çekebilen sinematografi makinesinin icadı, birçok ülkede tanınmaya başlanmaktadır ve insanların bu makinenin çektiği hareketli görüntüleri merak etmesi sağlanmaktadır. Sinematografi makinesinin icadından sonra birçok sessiz film çekilmektedir. Çekilen filmler gösterime sunulmakta, sinema gösterilerinden kazanılan paralar sinemayı endüstrileştirmektedir ve ilk zamanlar sinema, endüstri aracı olarak örgütlenmektedir. 1928 yılı sessiz sinemanın dönemi olur. Sessiz sinemada, hareketler içerisinde diyaloglar yer almamakla birlikte oyuncuların mimik hareketleri ve beden dilleri konuşturulmaktadır. Filmler, ses olmadan ara başlıklar halinde sunulmaktadır. Teknolojinin gelişimiyle, 1.Dünya Savaşının ardından gelişen sinema evresinde, uzun metrajlı filmler sinemada boy göstermeye başlamakta ve uzun metrajlı filmler ABD gibi ülkelerde gittikçe popülerleşmektedir. Sesli sinema ortaya çıktığında sessiz sinemacılar sesli sinemayı bir sanat formu olarak görmemektedirler. 1928-1930 yılları arasında yeni bir sinemanın doğduğu kanısına varılmaktadır.

1925-1935 yılları arasındaki yönetmenlerin sessiz sinema ve sesli sinema üzerinde ki fikirleri ayrışmaya başlamaktadır. Sesli sinema dönemiyle birlikte dublajda popülerlik kazanmaktadır. Dublaj, seslendirme sanatı olarak bilinen farklı ya da aynı dilde konuşmaya denmektedir. Dublaj ve seslendirmenin farklı anlamları vardır. Seslendirme: Belirli kurallar çerçevesinde metinlerin okunması olarak tanımlanırken, dublaj ise: Karakterleri bedensel ve mimik hareketlerine göre canlandırma olarak tanımlanabilmektedir. Teknolojinin gelişimi ile sesli sinemanın sinema literatürüne kazandırılmasıyla, 1927 yılından sonra, dublaj pahalı bir teknik olduğundan sessiz filmler çekilmeye devam edilmiş olsada, sesli film sinemada büyük ilgi ve merak uyandırmıştır. 1930'lu yıllar sesli ve renkli filmlerin dönemi olmaya başlar ve bu dönemde yeni teknik buluşlar ortaya çıkar. Stüdyolar gelişim gösterir (Abisel, 2003: 305)

1.2. Kısaca Dünya Sinema Tarihi

Fransa'da doğan sinema zaman içerisinde başka ülkelerde merak edilen aygıta dönüşmüştür. Bu yeni buluş, görenleri şaşırtıyor ve insanlara heyecan duygusu katıyordu. Fransa'dan sonra sinema; ABD'de, Edison'un filmciliğiyle tanınmaya başladığında Edison ile Lumiere kardeşlerin film şirketleri rekabet içerisine girmişlerdir. Sinemanın tanınması Fransa'dan sonra Amerika'da, Amerika'dan sonrada Avrupa'da gerçekleşmiştir. İlk öykü ve olay örgüsüyle film, George Melies tarafından çekilmiştir. Melies, 1902 yılında “Ay'a Yolculuk” adlı ilk filmini yönetmiştir. Teknik anlamda bu filmle, sinemaya yeni kavramlar ve teknikler kazandırmıştır. Melies; ilk stüdyo kuran, sinemaya öykü-olay örgüsünü getiren ilk adamdır. George Melies filmlerinde mekan değiştikçe sahne de değişir. 1910 yılından sonra Avrupa'da; Almanya'da, Rusya'da, Orta Doğu'da, İtalya'da ilk film çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Amerika'da D.W.Griffith film yönetmeni olarak, montaj kavramına yeni bir dil kazandırıp, montajı bir tür sanat haline dönüştürmüştür. Montaj ile filmde anlam yaratarak, izleyicinin zihnine yönelik kurgulama yapmıştır. Sovyetler Birliği ve Almanya'da sinema dili oluşturulduğunda henüz Fransa; ABD, İsveç gibi ülkelerde sinema dili oluşturulamamıştır. Amerika'da; 1930-1940 yılları arasında sinema gelişim gösterirken “Hollywood” filmleri de popüler olmaya başlamıştır. Hollywood popülerliğinde; “Amerikan komedisi, Polisiye, Gangster, Psikolojik, Sosyal, Dram, Korku, Fantastik ve Western” türü filmler çekilmiştir. Bu tür filmler, dünya çapında sevilen film türleri olmuşlardır. 1938 yılında İtalya ve İngiltere, Hollywood sinemasından koparak, Ulusal okullar kurup kendi tarz filmlerini çekme amacı içerisine girmiş olsalarda, o dönemde Hollywood sineması zirvede yer almaya devam etmiştir.

1906 yılında sinemada ses çalışmalarının başlamasıyla birlikte ilk sesli filmin 1927 yılına tekabül etmesiyle sinemada sesli filmler zaman içerisinde halk tarafından tutulmuş, sesle birlikte görsel imaj önemli bir hale gelmiştir. Ses ve görsel imajın birleşimiyle sinema, sanat formu olarak göze çarpmaya başlamıştır. 1938-1939 yıllarında sesli filmler, Hollywood sinemasında büyük beğeni kazanmıştır.

Sesli filmlerin ortaya çıkmasının ardından bazı yönetmenlerin sanatsal yaklaşımları da Dünya sinema tarihine ışık tutmayı başarmıştır. Sinemaya sanatsal yaklaşan yönetmenler ürettikleri filmlerde, yeni anlamlar ortaya koymuşlardır. Amerika’da; “David Llewelyn Wark Griffith”, 1915 yılında: “Bir Ulusun Doğuşu” adındaki çekmiş olduğu filmiyle, ilk uzun metrajlı film ortaya sunmuş ve Irkçılık tarihine yeni bir bakış açısı geliştirmiştir. 1916 yılında çekmiş olduğu bir diğer filmi: “Hoşgörüsüzlük” ile, sinemaya büyük set anlayışı kazandırmıştır.

Sovyet Rusya yönetmenleride, sinemanın gelişimine büyük katkılar sunmuşlardır. Sovyet Rusya sinemayı 1905 yılında gerçek anlamda tanımaya başlamıştır. Sovyet’te sinematik etken, kurgu olmuştur. 1917 yılında yaşanan “Bolşevik Devrimi” ile birlikte Sovyet Rusya’da ekonomik sıkıntılar boy göstermiştir. Sinema, Bolşevik iktidarının elinde propaganda aracı görmüş olsada, Sovyet Rusya’da parasızlıktan dolayı bir süre film çekilememiştir. Çarlık Rusya zamanında çekilmiş filmlerle yeni anlam üretilmeye çalışılmıştır. Sovyet Rusya’nın Dünya Sinema Tarihine katkıda bulunan yönetmenleri; Sergey Ayzenştayn, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov, sinemada kurgu tekniğini geliştirmişlerdir. 1925 yılında Sergey Ayzenştayn; “Potemkin Zırhlısı” filmindeki çekim tekniğiyle yeni anlam üretmiştir. Film çekiminde Ayzenştayn, kamerayı kaldırıma koyarak parti binasına giren ayakları çekmiş ve bu çekim “Lumiere” çekimi olarak tanınmıştır. 1930 yılına kadar Sovyet Rusya sinemasında kurgu görülmeye devam etmiştir. Stalin’in iktidara gelmesiyle birlikte sinema propaganda aracına dönüşmüştür. Stalin’in yerine gelen Nikita Kruşçev, Sovyet Rusya sinemasının ölmesine sebebiyet versede, Kruşçev Dönemi ile Yalancı Özgürlük Dönemi başladığında, Kırgız, Özbek, Kazak sinemaları ortaya çıkmıştır. 1970 yılına kadar kış uykusunda olan Sovyet Rusya sinemasını Andrey Tarkovski canlandırmıştır. Tarkovski sinemaya şiirsel anlayış kazandırıp, filmlerde kullandığı tekniklerle Sovyet Rusya’nın en büyük yönetmenleri arasına girmiştir. Tarkovski, 1975 yılında kendi hayat hikayesini anlattığı “Ayna” filminde kendi hayat hikayesini anlatırken filmi, konu bakımından değil görsellerle değerlendirmiştir. Düşsel olay ve içsel diyaloglarla filme derinlik kazandırmıştır. Çekim tekniğinde hasta yatakta yatan çocukluğun masumiyetini sunarak savaşı eleştirmiştir. Bu film, dönemin otoritesi tarafından eleştirilen nitelikli film olmuştur.

Dünya sinema tarihinde 3.Dünya sinema tarihi de yer almaktadır. 3.Dünya sinema yönetmenleri filmlerinde geliştirdikleri tekniklerle tanınmaktadırlar. 3.Dünya sineması eleştirel sinemadır. Eleştirel sinema; politik derinlikli, dağıtım sisteminin dışında kalan sinemadır. 3.Dünya sinemasına İran sineması örnek olarak gösterilebilmektedir. İran sinemasının tarihi başlangıcı Muhammet Rıza Pehlevi’ye dayanmaktadır. Pehlevi İran’ı, 1970’li yıllara kadar yönetmiştir. Ülkeyi yönettiği dönemde sarayda gösteriler düzenleyip, saraydaki gösterilerde Lor kabilesine ait olan filmlere yer vermiştir. 1979 yılında İran’da gerçekleşen devrim neticesinde Amerika Emperyalizmin baskısı altında olan İran, sinemada dublaj tekniğini sıkça kullanır olmuştur. Yaşanılan İslam devrimiyle de sinema yok olmaya başladığında sinemaya duyulan ihtiyaçtan dolayı İran’da, “Farabi Vakfı” kurulmuştur. Vakıf sayesinde film yapımlarına devam edilmiş olsa da vakıf, filmler üzerinde sansür uygulamıştır. İran yönetmenlerinin topluma yönelik yaptıkları filmlerin bütçesini “Farabi Vakfı” karşılamıştır. İran sinemasının en büyük yönetmenlerinden “Bahman Ghobadi”, 2000 yılı “Sarhoş Atlar Zamanı” ve 2005 yılı “Kaplumbağalarda Uçar” filmleriyle İran sinemasını yüceltmeyi başarmış bir isim olmuştur (Teksoy, 2009: 27-62)

1.3. Sinema Akımları

Dünya sineması zaman içerisinde önemli yönetmenleriyle evrilirken, filmler sinema akımlarını ortaya çıkarmaya başlamıştır. Akım kavramının tanımı diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada

da aynı anlamı taşımaktadır. Düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem, cereyan ve tarz manasına gelmektedir (Coşkun, t.y: 13). Sinema, diğer sanat dallarındaki akımlardan etkilenmiştir. Ülke sinemasını ve yönetmeni temsil eden akımlarda sinema tarihine damga vurmuştur. Dünya sinemasında akımlar yedi bölüme ayrılmaktadır. Bu yedi bölümdeki akımlar birbirini etkilediği gibi birbirinden de etkilenerek doğmuşlardır.

1.3.1. Dışavurumculuk Akımı

Akım; kültürden, siyasetten, ekonomiden ve dönemsel olaylardan etkilenmektedir. Dışavurumculuk akımı da bu etkilerden doğmuştur. Dışavurumculuk akımı ilk olarak, 1850'li yıllardan sonra Fransa ve ABD'de ortaya çıkmıştır ancak bu akımın gerçek etkisi bu ülkelerin sanatında görülebilmiştir. Yıllar sonra Dışavurumculuk akımına yeni anlamlar kazandırılmıştır. Bu anlamlardan birisi; "Ekspresyonist" olmuştur. Ekspresyonist, gerçekliği yansıtmak anlamını taşımıştır. Dışavurumculuk akımının tam anlamıyla etkisi Almanya'da hissedilmiştir. Almanya'da bu akımın izleri ilk olarak tiyatro, edebiyat, resim ve müzik sanatında görülürken sinemada Dışavurumculuk akımından etkilendiğini dekorlarda, makyajlarda, kostümlerde, oyunculukta ve ışıkta göstermiştir.

Dışavurumculuk; "dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, dışavurumculuk kelimeleriyle karşılık bulan "Expressionism" en basit tanımıyla "doğalcılık" ve izlenimciliğin karşıtı olan ve ruhsal yaşantının içerikleriyle, tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı olarak açıklanmaktadır" (Demiray, 1990: 213 aktaran Biryıldız, 1992: 224)

Başkaldırı sanatı olarak da tanımlanabilen Dışavurumculuk, başkaldırı sonucunda doğmuştur. Baskıcı rejime karşı gelme amacını güden Dışavurumculuk, sanatta etkisini gösterirken bu etki 1.Dünya savaşı yıllarında Alman sinemasında görünürlük kazanmıştır. Sinemada bu akımın temel özelliklerinden birkaçı; gölgeli ışıklandırmalar, sahte oyunculuklar, aşırı makyaj ve gerçeküstü dekorlardır. Filmlerin konularında 1.Dünya savaşının vermiş olduğu umutsuzluk hakimdir. Bu akımın temsilci filmi de, 1919 yılında Robert Wiene'nin çekmiş olduğu Caligari'nin Muayenehanesi'dir (Coşkun, 2009: 80). Filmlerde 1.Dünya savaşının içerisinde olan Almanya'nın iç dünyası dışa yansıtılmıştır. 1.Dünya savaşında yaşanan buhran, ekonomi sıkıntı ve yıkım, dışa vurulmuştur. Bu dışavurum; kostüm, dekor, ışık, oyunculuk, renk ve kamera açısını da etkilemiştir. Filmlerde kaba görüntüler ortaya çıkmış olup, yapay oyunculuklarda görülmüştür. Yönetmenin iç dünyasına bakıldığında Hitler döneminin yaklaştığına tanıklık edilmiş ve oyuncuların korkunç ifadeleri filmlerde genel olarak yer almıştır.

Duranoğlu'na göre(2018, 56-57):

"Dışavurumcu filmler, tüm kuralları alt-üst eden perspektifi, alışılmamış aydınlatma tekniği, gerçek dışı dekorları, objelerin deforme edilmiş gölgeleriyle ekspresyonist resimlere benzer. Oyuncuların hareketleri dekorla uyum sağlayan koreografik bir düzen içindedir. Makyajlar abartılıdır. Dramatik içeriğin yükünü yapay olarak yaratılan atmosferler taşır. Dışavurumcu akımın özellikle aydınlatma tekniklerinde getirdiği yenilikler dünya sinemasını etkiler ve korku filmlerinin temel aydınlatma prensiplerini oluşturur"

Alman sinemasının dışavurumcu film örnekleri Esra Yaşar'ın "Pina Pausch ve Dışavurumculuk" adlı çalışmasına göre (2017, 32): Robert Wiene'nin Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Paul Wegener ve Carl Boese'nin Golem: Dünyaya nasıl geldi, F.W. Murnau'nun "Nosferatu", Fritz Lang'ın, "Metropolis" ve Leni'nin, "Das Wachsfikurenkabinett"dir.

Alman sinemasında Dışavurumculuk anlayışında çekilen filmlerde stüdyolar tercih edilirken, filmlerin teatral tarzda olduğu da görülmektedir.

1.3.2. Şairane Gerçekçilik Akımı

Bir diğer adının Şiirsel Gerçekçilik olduğu Şairane Gerçekçilik akımı, 1930 yılında Fransa’da doğan, şiir ve sinemanın birleşiminden oluşan, sinema akımlarından biridir. Şenel’e göre (2017, 6): “Şairane Gerçekçilik akımı, kurgu ile şiiri birleştirmektedir. Film, bir bütün oluşturan parçaların belli bir mantık dizimi içinde birbirine eklenmesi anlayışına dayandığında şairane özelliğini ön plana koymaktadır”

Bu akım, toplumun yanında bireyi de merkeze almaktadır. 1.Dünya savaşı’nın hüznü kaybın sonunda birçok büyük film şirketlerinin batmasıyla Bağımsız sinemacılar, film üretimlerini sürdürmüşler ve Şairane Gerçekçilik akımından faydalanarak toplumsal konuları lirik bir anlayış tarzıyla sunmuşlardır. Filmlerde bireyler merkeze alınırken de onların psikolojik ve sosyolojik durumları ifade edilmiştir.

Sayıcı’ya göre (2011,16-17):

“Şiirsel ve gerçekçilik olarak iki anlam içinde değerlendirilebilecek bu akımın şiirsel yönü çevre seçimi ve film karakterlerinin davranışlarında yatmaktadır. Islak caddeler, sisli limanlar ve kır kahveleri genel olarak kullanılan mekânlardır. Film karakterlerini ise asker kaçakları, umutsuz katillerden oluşmuş erkekler ve yaptığı evlilikle mutlu olamamış, yeni aşkında mutluluğu arayan kadınlar oluşturur. Bu kadınların sevgiye inanmadıkça ruhunun gizemini açmanın imkânsızlıkları anlatılarak, konu olarak imkânsız aşklar ele alınmaktadır. Akımın gerçekçilik yönünü ise karakterlerin karşılıklarına çıkan yaşamın katılığının simgesi olarak görülen polis ve gangsterlerin varlığı oluşturmaktadır”

Bu akımın en önemli yönetmelerine bakıldığında zaman “Jean Renoir” ismi ön plana çıkmaktadır. Renoir, “La Règle Du Jeu” filmiyle Şairane Gerçekçilik akımının tüm özelliklerini bu filmde yansıtmıştır.

Bozdağ’a göre (2019,21):

“İkinci Dünya Savaşı öncesi Şairane Gerçekçilik akımı yönetmenlerinden olan Marcel Carne, her ne kadar bu akımın en önemli ve tek temsilcisi olarak görülse de akım içerisinde yer alan Jean Vigo, Marcel L’herbier ve Julien Duvivier gibi yönetmenlerin yapmış olduğu çalışmalar da akımın oluşmasında önemli paya sahiptir. Özellikle Jean Vigo’nun “Hal ve Gidiş Sıfır” (1932) ile “L’Atalante” (1934)’si, Marcel L’herbier’in “Atmaca” (1933) ile “Saadet” (1934)’i ve Julien Duvivier’nin “Pépé le Moko” (1936)’su Şairane Gerçekçiliği belli ölçülerde yansıtan önemli yapıtlardandır”

1.3.3. Yeni Gerçekçilik Akımı

İtalya’da ortaya çıkmış akımlardan olan Yeni Gerçekçilik akımı Boyraz ve Cantürk’e göre (2013,126):

“Sinema, edebiyat, tiyatro ve plastik sanatlar gibi pek çok kültürel alan için geçerli olan bir akım türüdür. En yalın tabiriyle bu akım 19.yy’ın sonu ile birlikte 20.yy’ın ortaları arasında İtalyan tarihinde görülen sosyal dalgalanmaların ve halkın bilinçlenmesine yol açan olayların edebiyata yansımalarıdır”

Edebiyata yansıyan bu akım, sinemada da görülmeye başladığında sinemada gerçekçiliği simgelemiştir. Aslında bu akım, Faşizme karşı tepki olarak 1940 yılında doğmuştur. “Akımın düşünsel anlamda oluşumunu sağlayan ihtiyaç, İtalya’da yaygın olarak hissedilen ve en açık bir şekilde solcu entelektüeller arasında dile getirilen, faşizmin kültürel kalıntıları ve toplumsal

hayatla hiçbir ilişki kuramayan milliyetçi retorik üzerine kurulu sanatsal şemalarla bağları koparma fikridir” (Yılmaz,2011:31).

“Özgün bir akım olarak yeni gerçekçiliğin merkezinde tipik olarak yönetmen De Sica ve senarist Cesare Zavattini tarafından temsil edilen (örneğin Bisiklet Hırsızları, 1948 ve Umberto D.1951) kuvvetli bir hümanist ve reformist dürtü yer alır”(Cook,2009:116).

Sharma göre (2018, 954):

De Sica'nın Bisiklet Hırsızları (1948) filmi, dünyanın sıradanlığını yansıtıyordu. Açlığın, yoksulluğun, işsizliğin olduğu istikrarlı savaş sonrası koşullar ve umutsuzluk filmin konusuydu.

Yeni Gerçekçilik akımının görüldüğü filmlerde amatör oyuncular kullanılmaktadır, kamera sokağa çıkıp, stüdyo ortamından uzaklaşmaktadır. Kamera sokağa indiğinden dolayı toplumda yaşanan sosyolojik problemler kameraya yansıtılmaktadır. Gerçekçilik bir bütün olarak ele alındığından bu akıma Yeni Gerçekçilik adı verilmiştir. Akımın temsilci yönetmenleri; Rossellini, De Sica, Federico Fellini vd. 2.Dünya savaşından sonra dünyaya boğulmuş Avrupa bireyinin krizini, Yeni Gerçekçilik sineması aracılığıyla aktarılmasına katkı sağlamışlardır (Amen,2018:7).

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımını yansıtan filmlerde fakirlik, işsizlik ve ekonomi sorunları ele alınmıştır. İtalyan filmlerinde anti stüdyo anlayışı hakim olmuş, doğal ışık kullanılmıştır. Savaştan yeni çıkan İtalya, filmlerinde melodramı bir kenara bırakmıştır. Oyuncular doğaçlama yapmıştır. Kamera daha serbest hale gelmiş ve dışarıya çıkmıştır. Filmlerde seslenme olmadığından dublaj tekniği kullanılmıştır. Öyküleme bırakılıp, senaryoya bağlı kalınmıştır.

1.3.4. Özgür Sinema Akımı

1940 yılında İngiltere de sinema üzerine yazılar yazan bir grup gencin çıkardığı “Sequence” adındaki dergi sonucunda ortaya çıkan fikir olma özelliğine sahip olan Özgür Sinema akımı, etkisini 1950 yılından sonra göstermeye başlamıştır. Clarke göre (2012, 142): Özgür sinema hareketi gündelik yaşamın temsiline odaklanan bir akımdır. John Berger’e göre ise: bu hareket, belgeselin sanat olduğunu göstermektedir (John Berger, <http://www.bfi.org.uk/features/freednema/archivelberger-lookatbriain.html>) Dupin’e göre (2014, <http://www.screenonline.org.uk>):

“Özgür Sinema öncelikle pragmatik nedenlerle yaratıldı. 1956'nın başlarında, Anderson ve arkadaşları Karel Reisz, Tony Richardson ve Lorenza Mazzetti Ulusal Film Tiyatrosu'nda tek bir programda filmlerini göstermeye karar verdiler. Kısa süre sonra, filmlerin bağımsız olarak yapılmış olmasına rağmen, kesin bir 'ortak tutuma' sahip olduklarını fark ettiler. Anderson'un 'Özgür Sinema' terimini gişenin baskılarından ve propaganda taleplerinden arındırılmış filmlere bir gönderme amacını taşıdığını fark etmesinin ardından bir manifesto ürettikler. Ürettikleri manifestonun etkili olmasıyla, Özgür Sinema terimi çok ses getirdi”

Özgür sinemada filmin “özgür olması aslında komedi, tarihi film ya da basmakalıp dramlardan oluşan dönemin ana akım İngiliz sinemasının ve medya endüstrisinin işleme biçiminin tam tersi olmasıdır. Bu akımın temsilcileri, sinemanın kuralı olmadığını fakat sanatsallıktan ödün vermeden hayatı “olduğu gibi” aktarması gerektiğini belirtir” (Bayraktar,2018: 95). Böylelikle belgeselci bir anlayış çerçevesinde sinema belgesel ile özdeşleşmektedir.

Belgeselle birlikte gerçekçiliğin ön planda olmasıyla Özgür sinema akımı çerçevesinde çekilen filmler, Şiirsel Gerçekçiliği yansıtırken de sanatsal sinemanın gelişimine katkılar sunmuştur.

1.3.5. Yeni Dalga Sinema Akımı

Sinemada Yeni Dalga akımı, Fransa Yeni Dalga akımı olarak da bilinmektedir. “2.Dünya savaşı sonrası Avrupa’ında Fransa’nın içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal durum Yeni Dalga akımını başlatan önemli bir etkidir” (Cıvaş,2010:47). Yeni Dalga akımının doğmasında birtakım olgular vardır. Bu olgulardan birisi, “Cahier Du Cinema” dergisidir. “Bu dergi Yeni Dalga’nın doğmasına neden olan kuramsal ve eylemsel çalışmaları başlatmıştır. Andre Bazin önderliğinde birçok yetenekli genç kendi görüş ve düşüncelerini sergileme fırsatı yakalamıştır” (Odabaş,1994:282). Gençlerin görüş ve düşüncelerini dergi aracılığıyla sergilemeleri, bir başkaldırı niteliği taşımıştır. 60’ların Fransa’ında yaşanan gelişmeler ile birlikte 60 öncesi sinema anlayışı reddedilmiştir.

Fransa’da 60 dönemi, sanatın yenilendiği bir dönem olmuştur. Sanatta yeni bakış açısı geliştirilerek Postmodernizm anlayışı görülmeye başlanmıştır. “1960 yılından bu yana, bazı sinema eleştirmen ve tarihçileri Yeni Dalga akımının kurucusunun Agnès Varda, akımın ilk filminin ise Varda’nın “La Pointe Courte” filmi olduğu konusunda hem fikir olmuşlardır” (Ungar, 2013: 16 aktaran Midilli, 2016: 218). Bazı sinema eleştirmen ve tarihçileri ise Yeni Dalga akımının kurucusunun “Andre Bazin” olduğunu savunmuşlardır.

Uğur, Yeni Dalga akımı hakkında şunları belirtmiştir (2017:232):

“Yeni Dalga sinemacıları sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı çok sevmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapmayı da severler, bu tür referanslar, filmin diğer sanatlarla ilgisini göz ardı etmeyerek film tarihiyle bağlarını vurgulamaktadır”

Yeni Dalgacılar; İtalyan Gerçekçilik akımının tersine toplumu irdelemeyerek, çevrede yaşanan olayları kameraya almışlardır.

Biryıldız ve Erus, 2007: 24 “Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması” adlı çalışmalarından aktaran Kaya’ya göre (2011:17):

“Yeni Dalgacılar, onlar gibi tanınmayan oyuncular, gerçek mekanlarda doğal ışık ile film çekmişlerdir. Auteur sinemaya olan bağlılıktan dolayı Yeni Dalga’nın yönetmenleri oldukça kişiseldir. Konuları genel olarak birey odaklıdır. Genel olarak yaşadıkları çevre ya da genç kuşağın günlük yaşantısı işlenir filmlerinde”

Bu akımda yönetmenler kendi bakış açılarını geliştirerek, kendi deneyimlerini seyirciye yansıtmışlardır. “1959’dan itibaren François Truffaut, Jean- Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer ve Jacques Rivette ilk uzun metrajlı filmlerini çekerek Yeni Dalganın gelişmesini sağlamışlardır” (Akçora,2015:16). Yeni Dalga sinemacıları yeniliği benimsemiş, denemekten korkmamayı öğrenmiş kişilerdir.

1.3.6. Yeni Sinema Akımı

Brezilya’da 1960 yılında ortaya çıkan Yeni Sinema akımı birçok özelliğiyle Özgür Sinema akımına benzetilebilmektedir. Akımın genel amacı, kendi kültürünü yansıtan Bağımsız sinema ortaya koymaktır. Sinemanın dış etkenlerden etkilenmesinin önüne geçmek isteyen Guy Guerra, Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos ve Antonia Desmortes gibi aydınlar, filmlerinde özgürlüğe önem vermişlerdir. Özgür sinema akımındaki belgesel gerçekçilik, Yeni sinema akımında da görülmüştür. Filmlerde toplumsal meseleler ön plana konurken, açlık ve yoksulluk işlenen konular arasına girmiştir. Ancak, Brezilya’da yaşanan ekonomik krizden etkilenen sinemada, Yeni sinema akımı etkisini kaybetmiş, zaman içerisinde akımın özellikleri kaybolmuştur.

1.3.7. Deneysel Sinema Akımı

Birçok ülkenin sinemasında özellikleri görülen Deneysel sinema akımı, ilk olarak Fransa ve Almanya’da ortaya çıkmıştır. Hızla İngiltere, Amerika ve Sovyetler Birliği sinemalarında bu akım’ın özellikleri yayılım göstermiştir.

Pedro Daniel Da Costa Ferreira, Deneysel Sinemayı şu şekilde tanıtmıştır (2013:25-26):

“İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir Amerikan sanat olarak ortaya çıkan deneysel sinema akımı, filmin maddeselliğine karşı duyarlılık kasan bir tür sanattır”

Bu doğrultuda, Deneysel sinema akımının nerede ortaya çıktığına dair kesin bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu akım hakkında bilenenler ise şu şekildedir:

Geleneksel yapıyı dışlayan Deneysel Sinema akımı, sinemada denediği yeniliklerle ön plana çıkmaktadır. Bu akıma, Avangard ve Bağımsız sinema türlerini dahil etmek de mümkündür. Sinema temsilcileri olarak gösterilen Viking Eggeling, Andy Warhl, Louis Bunuel gibi isimlerin bu zamana kadar denenmemiş, yapılmamış olan bir işin yapılmasını öngören fikirleriyle Deneysel sinema akımının temeli atılmıştır.

Deneysel Sinemada zaman ve mantık yoktur. Abartılı oyunculuklar kullanıldığı gibi filmler için maddi bir beklenti de söz konusu olmamaktadır.

2. TÜRK SİNEMASINA, DÖNEMLERİNE VE AKIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Türk Sinemasına Genel Bir Bakış

1895 yılında Lumiere kardeşlerin sinematografi makinesini icat etmesinin ardından topluma tanıttığı sinema, 1896 yılında Osmanlı'ya tanıtılmıştır. Sinema Osmanlı topraklarına girdiğinde Osmanlı zor bir dönem içerisindeydi ve savaşlar ile mücadele etmekteydi. (1911-1912 Trablusgarp Savaşı, 1912-1913 Balkan Savaşları, 1914-1918 Birinci Dünya Savaşı). “Türkiye de ilk kapalı film gösterimi, Bertrand adlı Fransız’ın 2.Abdülhamit zamanında, 1896’da sarayda yaptığı ilk gösterimler ile başlamıştır” (Onaran, 1994:11). Aynı yılda Romanya Uruklu Sigmund Weinberg, “Sponeck” birahanesinde ilk halka açık sinema gösterimleri sunmuştur. İlk sinema’ya önem veren isim ise, Dönemin Harbiye Nazırı Enver Paşa olmuştur.

Enver Paşa, sinemanın önemini Almanya’ya gittiği zaman kavramış ve sinemanın etkin propaganda gücünü gördüğünden 1915 yılında, “Merkez Ordu Sinema Dairesi” adında sinema dairesi kurmuştur. Bunun öncesinde Fuat Uzkınay, ilk Türk yönetmen olarak, orduda askerlik görevini yerine getirirken, “Ayastefanos Rus Abidesinin” yıkılışı kararlaştırıldığında, bunun filme çekilmesi gerektiği fikrini gerçekleştirmiştir. “Merkez Ordu Sinema Dairesi” açıldıktan sonra da, sinema dairesinin başına Sigmund Weinberg getirilmiş ve onun yardımcısı da Fuat Uzkınay olmuştur. Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay önderliğinde; Enver Paşanın atları, eşi Naciye Sultan’ın yeni doğan çocuklarını gösteren ilk çekimler yapılmış ve haber filmleri ile propaganda filmleri çevrilmiştir (Özön,1985:339).

1. Dünya savaşı (1914-1918) sırasında kurulan yarı resmi sinema dairesi “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” adını taşıırken ikinci sinema dairesi “Malul Gaziler Cemiyeti” adında kurulmuştur. “Malul Gaziler Cemiyeti”, olanaksızlıklar içerisinde ilk konulu filmlerin yapılması için çalışmalara başlayıp, sinema dairesinin başına da Fuat Uzkınay’ı getirirken yarı resmi olan “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” önderliğinde ilk konulu filmler önceden çekilmiş ve sinemaya gönül veren yeni isimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu isimler; Sedat Simavi, Ahmet Fehim Efendi ve Muhsin Ertuğrul olmuştur.

Muhsin Ertuğrul tiyatro’dan yetişmesine nazaran sinemayı ikinci işi olarak görmüş ve sinemayı tiyatro ideasında anlatmıştır. 1916 yılında Almanya’ya giden Ertuğrul, Almanya’da yönetmen olma deneyimi kazanmıştır.

Sevim, “Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?” adlı çalışmasında, Muhsin Ertuğrul hakkında şunları yazmıştır (2016, 64-83):

“Muhsin Ertuğrul, 1920’de dört tane uzun metrajlı film çekmiştir: (Samson, Kara Lale Bayramı, Şeytana Tapanlar, Ölüm Kervanı). Şeytana Tapanlar filminin çekimleri sırasında Cezmi Ar’la tanışıp aslında oyunculuk yapmak isteyen Cezmi Ar’ı teknik elemana ihtiyacı olduğunu söyleyerek kameramanlığa yönlendiren Ertuğrul olmuştur. Türk sineması bu vesileyle ilk görüntü ustasını Muhsin Ertuğrul sayesinde kazanmıştır”

Muhsin Ertuğrul Türk sinemasının 1920 yılında devlet desteği alamadığını gördükten sonra, 1922 yılında girişimci olan Kemal ve Şakir Seden kardeşleri ikna ederek, Türkiye’nin ilk özel film şirketi kurulmasında büyük rol oynamıştır. “Kemal Film” adını alan film şirketi, Muhsin Ertuğrul önderliğinde 1922 yılından-1924 yılına kadar, 6 film piyasaya sürmüştür. “Kemal Film” yapımevi şirketi, varlığını 1924 yılına kadar sürdürebilmiştir. 1928 yılında “İpek Film” yapım şirketi kurulmuş ve Muhsin Ertuğrul’un filmlerinin yapımlarını “İpek Film” şirketi üstlenmiştir. 1939 yılına kadar ülkede tek yönetmen olma özelliğine sahip olan Muhsin Ertuğrul, 1939 yılından sonra tek yönetmenlik özelliğini kaybederek, yeni genç yönetmenlerle işini sürdürmeye devam etmiştir.

1939 yılından sonra Ormanlı’ya göre (2006, 45):

“Bu dönemde, öncülüğünü Faruk Kenç’in yaptığı aralarında; Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Seyfi Havaeri ve Şakir Sırmalı gibi tiyatro dışından gelen, genellikle Avrupa’da sinema ve fotoğraf eğitimi almış birtakım genç insanlar çeşitli filmler yaptılar. Bu isimlerin dışında Ertuğrul’un kadrosunda yer alan Talat Artemel, Kadri Ögelman, Refik Kemal Arduman ve Ferdi Tayfur gibi bir grup tiyatrocusu da çeşitli filmlere imza attı”

Bu dönemde yeni yönetmenlerin yeni filmleri ile sinema anlayışı değişip, film sayısı ve film yapımcıların artışı görülürken sinemaya yeni dil, yeni anlayış, yeni yönetmenlerle birlikte gelmiştir.

1950 yılından sonra Türk sineması evrilmiş, yeni sinema dilinde şekillenmiştir. Bu döneme Yeşilçam Dönemi adı verilmiş ve bu dönemdeki filmler, Toplumsal Gerçekçilik akımı içerisinde beyaz perdeye yansıtılmıştır. 1950 yılı öncesinde artış göstermeye başlayan film ve yapımcı sayısı 1950 yılından sonra da artış göstermeye devam etmiştir. Bu dönemin sinema dilini değiştiren yönetmeni olarak, Lütfi Ömer Akad gösterilmiştir. Bu dönemde yeni yönetmenler, yeni bir anlayış içerisindeki filmleriyle tanınmaya başlamıştır. İlk kadın yönetmenlerde 1950 yılından sonra yönetmen kimlikleriyle sinema sektörüne adım atmışlardır. Bu dönemin yönetmenleri; Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Fahir Seden, Ertem Göreç, Ertem Eğilmez, Halit Refiğ, Memduh Ün, Yılmaz Güney, Bilge Olgaç vd olmuştur. Yeşilçam Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde, sinema dergileri çıkarılmış ve Türk sinemasında yeni akımlar ortaya çıkmıştır.

1950 yılından 1990 yılına kadar olan döneme Yeşilçam sineması adı verilirken, 90 yılından sonra Türk sineması Yeşilçam klasiğinden başka üretim metoduna geçmiştir. Çavuş’a göre (2019, 9):

“90 sonrası Yeşilçam Sinemasından farklılaşan yeni üretim metotları dikkat çekmeye başlar. Yurt dışındaki festivalleri takip etmeye başlayan yeni bağımsız sinemacılar, Türkiye’de yüzleşmekte olunan sorunlara farklı açılardan ele almaya başlarlar. Bu yıllarda çekilen filmlerin bazı ortak temalar üzerinde şekillendiği söylenebilir. Yabancılaşma, iletişimsizlik, suskunluk, terk edilmişlik hissiyatı barındıran taşra hikâyeleri. İlerleyen yıllarda bu filmlere daha çok otobiyografik filmler üreten Nuri Bilge Ceylan eklenmiştir”

Bu dönemde Türk sineması; Bağımsız filmler ve Popüler filmler olmak üzere iki ayrı açıdan incelenmeye başlanmıştır. Yeni yönetmenlerle birlikte sinema yeni anlayış içerisine girmiş, farklı yönetmenlerin farklı bakış açısında şekillenmiştir. 2000’li yıllarda ise yerli sinema önem kazanmış ve 2000’li yıllardan sonra da Bağımsız sinema anlayışı birçok yönetmenin içine işleyen akımlardan biri haline gelmiştir.

2.2. Osmanlı Dönemi

“2.Abdülhamit’in Kanun-i Esasi’yi rafa kaldırdığı ve halkın baskı ve şiddet ortamında zor günler geçirdiği bir zamana denk gelen sinemanın doğuş tarihi 28 Aralık 1895 yılı olarak kabul edilmektedir” (Hayır,2015:725). Lumiere kardeşlerin ortaya koyduğu yeni buluş olan sinematografi makinesi, dünyada heyecanla karşılanmıştır. Sinema; edebiyat, resim, dans, tiyatro gibi sanat olarak görülmeye başlanmış ve toplumun tarihsel kültürü haline gelmiştir. Osmanlı Devleti döneminde sinemanın izleri, 1896 yılında Lumiere kardeşlerin boğaz manzarası görüntüleri çekmek için geldiği İstanbul’da görülmüştür. İlk film gösterisi, Bertrand adlı Fransız tarafından 2.Abdülhamit sarayında yapılmıştır. Sigmund Weinberg’in gerçekleştirdiği film gösterisi ise halka yönelik olmuştur. Weinberg’in film gösterisi, “Sponeck” birahanesinde gerçekleşmiş olup, film gösterisinde Lumiere kardeşlerin çektikleri görüntülere yer verilmiştir. Sigmund Weinberg, halk’a açık gerçekleştirdiği film gösteriminden sonra Ulusoy’a göre (2018, 27):

“Şehzadebaşı’ndaki Feyziye Kiraathanesinde de sinematograf oynatmaya başlamıştır. Ertesi yıl Cambon adında bir Fransız Weinberg’in Pathe markalı

makinesinden daha iyi bir makine ile yurda gelerek film göstermeye başlamış, Weinberge göre daha fazla rağbet görmüştür. 1908 yılında Weinberg'in Tepebaşı'nda açmış olduğu Pathe Sineması, ilk yerleşik sinema salonu olmuştur"

Salonların açılması, film gösterimlerin paralı bir şekilde sunulması, sinemayı ticaretleştirmiştir.

Şahin, "Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye'de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı (1910-1923)" adlı çalışmasında şu ifadelere yer vermiştir (2014, 5):

"I. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında Türkiye'de sinema sanatsal olmaktan daha ziyade birtakım amaçları gerçekleştirmek için kullanılmıştır. Özellikle bazı hayır cemiyetleri gelir elde etmek için sinema ile ilgili her türlü etkinlikten faydalanmışlardır. Sinema gösterimlerinden elde edilen aidatlardan hayır kurumlarına belli bir yüzde bağışlanmış, keza, kurum yararına sinema gösterimleri de düzenlenmiştir"

Sinema Osmanlı'ya, Osmanlı'nın savaş ikliminde olduğu zaman gelmiştir. Sinema tarihsel kültürü de hareketli görüntülerle yansıtabilmekte idi ve ilk tarihsel belgesel film de 14 Kasım 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın "Ayastefanos Rus Abidesinin" yıkılmasını kameraya alması ile gerçekleşmiştir. 1915 yılında, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Almanya'ya gitmesi sonucunda, sinemanın propaganda gücü kavranmış ve Enver Paşa tarafından "Merkezi Umumi" adında Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Bu sinema dairesi, devlet eliyle kurulan ilk sinema dairesidir. "Dairenin amaçları, cephede savaşan askerlerin hareketleri, askeri fabrikaların çalışmaları, Müttefik ülkelerden gelen yeni silahların kullanımı ve önemli olaylara ilişkin filmler çekmektir" (Özön, 1970:11 aktaran Soysüren ve Yıldız;2017:92). Merkezi Umumi Ordu Sinema Dairesinin başına Sigmund Weinberg getirilmiş ve onun yardımcısı da Fuat Uzkınay olmuştur. Bu ikili; haber filmleri, propaganda amaçlı filmler ve belgesel filmleri çekmişlerdir.

1. Dünya Savaşı yıllarında (1914-1918) kurulan ikinci sinema dairesi olan "Malul Gaziler Cemiyeti" önderliğinde ilk konulu filmlerin çekilmesi için çalışmalara başlanılmıştır. Konulu film çekimleri de Weinberg tarafından üstlenilmiştir. Weinberg bir süre sinema dairesinde görev almış olsada, Romanya asıllı olması onu düşman uyruklu yaptığından sinema dairesinden uzaklaştırılmış, onun yerine "Malul Gaziler Cemiyeti" Sinema Dairesi'nin başına Fuat Uzkınay getirilmiştir. 1916 yılında "Himmet Ağa'nın İzdivacı" filminin Weinberg yönetmenliğinde çekilmesi kararlaştırılmış, ancak filmin oyuncuların askere alınması nedeniyle film çekilememiştir. Bunun yanı sıra, "Leblebici Horhor" filmi ise başrol oyuncusunun filmde oynamak istememesi nedeniyle yarım kalmıştır. Bu iki film amacına ulaşamamış ve ilk konulu film 1. Dünya Savaşı (1914-1918) sırasında kurulan bir diğer yarı resmi sinema dairesi "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" önderliğinde çekilen Sedat Simavi'nin "Pençe" filmi olmuştur. Simavi bu filmi, Mehmet Rauf'un dört perdelik eserinden uyarlayarak çekmiştir. Bu filmin ardından "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" önderliğinde sinemaya gönül veren yeni isimler ortaya çıkmaya başlamış ve bu isimler; Sedat Simavi, Ahmet Fehim Efendi ve Muhsin Ertuğrul olmuştur.

Sedat Simaviden sonra Osmanlı sinemasına gönül veren bir diğer yönetmen Ahmet Fehimdir. Ahmet Fehim tiyatro kökenlidir ve Türk sinema tarihinde yarattığı "Bican Efendi" (1921) seri film ile tanınmaktadır. Bican Efendi seri halinde yayımlanan bir film olarak, gişe rekorları kırmış bir film olma özelliğine de sahiptir. Bunun dışında Ahmet Fehim, "Mürebbiye" ve "Binnaz" (1919) filmlerinin yönetmenliğini de üstlenmiştir.

Osmanlı Döneminin son zamanlarında tanınan sinema, 600 yıllık Osmanlı Devleti'nin 1922 yılında yıkılması neticesinde, Atatürk tarafından kurulan Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde evrinmiş, farklılıklarıyla göze çarpar olmuştur. Osmanlı döneminde kamera karşısında yer alması yasaklanan Türk kadını, Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde kamera karşısında yer almaya başlamış ve film setlerinde Türk kadınının varlığı Muhsin Ertuğrul döneminde görünür olmuştur.

2.3. Muhsin Ertuğrul Dönemi

“Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” sinema dairesinin sektöre kazandırdığı Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyet dönemi Türk sinemasının kurucu ismi olarak gösterilmektedir. Muhsin Ertuğrul sinemacı kimliğinin yanı sıra tiyatrocu kimliğiyle de tanınmaktadır. Tiyatro ve sinema eğitimi Almanya ve Sovyetler Birliğinden alan Ertuğrul, yurt dışında gördüğü eğitimi Türkiye’de uygulayabilmek için 1922 yılında çalışmalara başlamış, ilk işi film yapımevi kurulması için iş insanı Kemal-Şakir Seden kardeşleri ikna edip ülkenin ilk özel film şirketini kurdurması olmuştur. Kemal-Şakir Seden kardeşler, Muhsin Ertuğrul’un çekmiş olduğu “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk (1922), Boğaziçi Esrarı (1922), Ateşten Gömlek (1923), Leblebici Horhor (1923), Kız Kulesi Faciası (1923) ve Sözde Kızlar (1924) filmlerine maddi destek sağlamıştır.

Muhsin Ertuğrul 1922 yılından 1924 yılına kadar çektiği 6 filmde, eser uyarlamalarından yararlanırken Batı tarzında anlatım dili benimseyip teatral tarzda sunum gerçekleştirmiştir. Ertuğrul, 1923 yılında Halide Edip Adıvar’ın eserinden uyarlanan, Milliyetçi duygulara hitap eden Ateşten Gömlek filminde, ilk Türk kadın oyuncuların Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir’in rol almalarında büyük rol oynamıştır. Muhsin Ertuğrul’un gazeteye vermiş olduğu oyuncu ilanını gören Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir, Ertuğrul’un seçimiyle “Ateşten Gömlek” filminde rol almaya hak kazanmışlardır. Böylece, İlk Türk kadın oyuncuların beyaz perdede görünmesini sağlayan kişi de Muhsin Ertuğrul olmuştur.

1922 yılında kurulan ilk özel film yapımevi şirketi Kemal Film’in 1924 yılında teknik aksaklıklardan dolayı kapanması neticesinde Muhsin Ertuğrul, 1928 yılında “İpek Film” adında ikinci özel film yapımevi şirketi kurulması için Fahir ve İhsan İpekçi kardeşlerle anlaşıp film yapımlarına ara vermeden devam etmiştir. İpek Film’in kurulmasının hemen ardından Nazım Hikmet ile tanışan Muhsin Ertuğrul, birçok filminin senaryo işini Nazım Hikmet’in kalemine devrederek, uyarlama filmlerden bir süre uzaklaşmıştır. Nazım Hikmet’in senaryosunu yazdığı 1933 yılında “Söz Bir Allah Bir” filminde Devlet Tiyatrosunda oyunculuğuna değer verdiği Cahide Sonku’yu oynatma kararı alan Ertuğrul, 1934 yılındaki “Aysel Bataklı Damın Kızı” filminde Sonku’nun ünlenmesini sağlamış ve ilk kadın star oyuncu yaratarak Türk sinema tarihine damga vurmuştur. Muhsin Ertuğrul, “İpek Film” şirketinin maddi desteğiyle: (1928) “Ankara Postası” ilk sessiz filmini çekmiş, (1931) “İstanbul Sokaklarında” adındaki ilk sesli filmini de gösteriye sunmuştur. (1932) “Bir Millet Uyanıyor” filmi de, ilk sesli film olma özelliğini taşımaktadır. 1933’de “Söz Bir Allah Bir”, 1934’de ilk köy filmi: “Aysel Bataklı Damın Kızı” filmlerini de beyaz perdeye taşımıştır.

Ertuğrul sineması teatral tarzda olduğundan büyük eleştiri almış olsada, Türk sinemasında ilkleri gerçekleştiren, yönetmenliği ve yapımcılığıyla sinemaya büyük emek veren Muhsin Ertuğrul, film çekimlerini 1953 yılına kadar sürdürmüştür. 1953 yılında ilk renkli film; “Halıcı Kız” filmini çekmesiyle, Türk sinemasında ilkleri gerçekleştirmeye devam etmiştir. 1939 yılına kadar tek yönetmen olma özelliğine sahip olan Ertuğrul, bu özelliğini Avrupa’da eğitim almış yeni yönetmenlerin varlığını göstermesiyle kaybetmiştir.

2.4. Geçiş Dönemi

“Bu dönem, Tiyatrocular Dönemi’nden Yeşilçam sinemasının oluşmaya başladığı “Sinemacılar” dönemine doğru adım atılan bir süreç olması nedeniyle “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılmıştır” (Bıçakçıoğlu, 2014: 19 aktaran Bozal,2018:14). “Döneme adını veren “Geçiş” sözcüğü sinema anlayışındaki tiyatrosu filmlerden, sinemasal filmlere geçişi ve sinema ortamındaki tek yönetmen tek şirketten, çok yönetmen çok şirkete geçişi anlatmaktadır” (Kayserili,2011:17). Yapım şirketleri de bu dönemde artış göstermiştir.

Bu dönemde Muhsin Ertuğrul’un tek yönetmen olma özelliği sona ermiş ve yeni genç isimler sektöre adım atmıştır. Bu genç isimler Avrupa’da, sinema ve fotoğraf üzerine eğitim almış kişilerdir. Bu dönemde tiyatrocuların etkisi azalmasada, sinemaya yeni bir dil kazandırılmaya çalışılmıştır.

2.Dünya Savaşı yıllarına denk gelen Geçiş Dönemi, savaşa girmeyen Türkiye’yi sinema sektöründe etkilemeyi başarmıştır. “100 kadar film üretilmiş, sinemaya yeni yönetmenler, oyuncular ve teknisyenler gelmiştir. Mısır Filmleri etkili olmuş, örgütlenme hız kazanmış ve film sayısı giderek artmıştır” (Suci,2014:5). Buna nazaran, “Türkiye’de sinema endüstrisine Avrupa pazarından yabancı film gelişi, savaş nedeniyle engellenmiştir. Bu sebepten, sinemanın dünya pazarındaki en büyüğü ABD ile teknik açıdan o zamanki Türk filmlerinden biraz daha ilerde olan Mısır filmleri, sinema salonlarında yerlerini almıştır” (Düştegör,2011: 41,42)

“Batıda sinema eğitimi alan; Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil ve Amerika’da sinema okulunu bitiren Turgut Demirağ, bu dönemde Türk sinemasını teatral görüntüden çıkarıp sinemanın kendi dilini oluşturması için ilk adımlarını atmasını sağlayan yönetmenler olmuştur” (Günaydın,2019:30). “Faruk Kenç’in ardından sinemaya giren Talat Artemel, Ferdi Tayfur, Kani Kıpçak, Sami Ayanoglu gibi yönetmenler de Muhsin Ertuğrul’un etkisinden kurtulamamışlardır” (Altundağ,2006:30). Buna dayanarak Geçiş döneminde Muhsin Ertuğrul’un tiyatro etkisinin devam ettiği söylenilebilmektedir.

Geçiş döneminde genç yönetmenlerin çektiği filmlere bakıldığında o dönemin filmlerinin genelinen cinayete ya da aldatmalara dayandığı görülmektedir. Geçiş döneminin ilk filmi olarak gösterilen Faruk Kenç yönetmenliğinde çekilen (1939)“Taş Parçası”, kadının aldatması üzerine odaklanırken, Baha Gelenbevi’nin çektiği (1947) “Yanık Kaval” filmi de, kötü kadının aldatılabileceğinin mesajını sunmaktadır. O dönemin filmlerinde, güldürü türü de işlenilmiştir. Turgut Demirağ yönetmenliğinde çekilen (1948) “Kanlı Taşlar” filmi, cinayet güldürüsü ile beyaz perdeye çıkmıştır. Aynı yönetmenin bir yıl sonra çektiği (1949) “Üvey Baba” filminin ana konusu cinayet olmuş ve cinayetle suçlanan bir gencin hikayesi ağırlıklı melodram ile sunulmuştur.

2.5. Yeşilçam Dönemi

1947 yılında “Damga” filmiyle yönetmen yardımcılığı yapan Ömer Lütfi Akad, Seyfi Havaeri’nin yarıda bıraktığı filmi tamamlamış ve 1949 yılında Halide Edip Adıvar’ın romanından uyarlanan “Vurun Kahpe’ye” filmin çekimleri için çalışmalara başlamış ve Milliyetçi duygular içerisinde halk seyircisine sunduğu filmin sinema dilinde birtakım değişiklikler yapmıştır. Sinemaya kazandırılan yeni dil, toplumsal gerçekçi bakış açısıyla sunulmuştur. Bu gerçekçi anlayış, Türk sinemasında yeni bir dönem açmıştır. Dönemin ismi, “Yeşilçam” olmuştur. “Yeşilçam” ismini, film şirketlerinin yazıhanesi İstanbul, Beyoğlu semtinin Yeşilçam sokağından almıştır. Ömer Lütfi Akad, Türk sinemasını sanat yapan yönetmenler arasında gösterilirken, bu dönem itibarıyla sanat tartışmaları başlamış, Türk sinemasında yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Geçiş döneminde başlayan film sayısı, film şirketleri ve yönetmen sayılarının artışı, Yeşilçam döneminde de devam etmiştir. Yeşilçam için 1960’lı yıllar, film sayılarının haylice arttığı yıllar olmuştur. 1960 yılının siyasi yapısı incelendiğinde 60 darbesinin yaşanması neticesinde çoğu filmlerin sansür mekanizmasına takılıp kaldığı görülürken, çoğu filmde salon sinemasında gösterime sunulmuş ve halkın sinema salonlarını doldurduğu bir yıl olmuştur (Tunalı, 2009: 38-60)

Ömer Lütfi Akad’ın toplumsal gerçekçi sinemasına karşılık, Yeşilçam masalsi anlatım içeriğinde, kalıplaşmış konular çerçevesinde, belirli kalıplar içerisine giren oyuncu kadrosuyla, pembemsi bir dönem olmuştur. 1960 darbesi halkı eve kapatmış olsada, sinema halkın sineması olarak atfedilmiş ve bono sistemiyle birçok yönetmen film çekebilmiştir. Halkın sineması yıldızcılık anlayışını ortaya çıkarmış, halk sinemaya yıldız oyuncularını izlemek amacıyla gitmiştir. Böylece Türk sineması, halkın isteği neticesinde şekillenmiştir. Bundandır ki; 60’lı yılların Türk sinemasında aile konulu filmler önem kazanmıştır.

70’li yıllarda: 60’lı yıllardaki film akışı bir anda duraklama dönemine girmiş, 1970 yılında sokaklardaki sağcı, solcu kavgaları halkın daha çok evine kapanmasına sebebiyet vermiş, sinema salonlarının boşluğu Türk sinemasını krize sokmuştur. Dönemin film yapımcılarının çareyi erotik filmlerde bulmasıyla Türk sinemasındaki yıldız oyuncular bir süre kendi köşelerine çekilmiş, erotik filmlerle beraber yeni yüzler beyaz perdede gösterilmiştir. 1974 yılında başlayan erotik film

furyasının 1976 yılına kadar devam etmesi neticesinde sinema salonlarını Anadolu erkek seyirciler doldurmuştur.

Ömer Lütfi Akad'ın toplumsal gerçekçilik sinema anlayışı 1970 yıllarında kendini yavaştan göstermeye başlamış, Ömer Lütfi Akad ile beraber toplumsal gerçekçilik anlayışında film çekmeye başlayan Metin Erksan, Memduh Ün, Halit Refiğ, Osman Fahir Seden, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerde bu döneme damgasını vurmayı başaran yönetmenler olmuşlardır. Türk sinema akımlarının sinema dilini değiştirmesiyle Yeşilçam sineması Muhsin Ertuğrul döneminden tamamıyla uzaklaşıp; Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Fahir Seden, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin üslubuyla şekillenmiştir.

Yeşilçam kadın yönetmenlerin yetiştiği sinemada olurken bu dönemde; Cahide Sonku, Bilge Olgaç ve Türkan Şoray yönetmenlikleri görülmüştür. Bilge Olgaç yönetmenliği meslek olarak edinmiş ve en çok film çeken kadın yönetmen unvanına da sahip olmuştur.

Birçok türde aynı kalıp içinde roman uyarlaması filmler üreten Yeşilçam, müzikal türdeki filmleriyle de dikkat çekmiştir. Zeki Müren, Bülent Ersoy, Emel Sayın ve gerçekte şarkıcı olmayıp filmlerin birçoğunda gazinoda assolist rolüyle görünen Türkan Şoray, oynadıkları roller de halk tarafından beğenilmiş ve dönemin yapımcıları tarafından aynı konu çerçevesi içerisinde üretilen filmler tekrara girmiştir.

1970'li yıllarda Yeşilçam'ın yanı sıra Yılmaz Güney sineması da farklı çerçevede incelenmiştir. Yeşilçam'ın erkek oyuncuların çoğu jön olarak adlandırılmakta ve jönler yakışıklı anlayışı içinde olduğundan ilk zamanlar Yılmaz Güney'in oyunculuğu Yeşilçamda yapımcılarca yadırganmıştır. Buna nazaran 1966 yılında Çirkin Kral filminde oynadığı karakterle özdeşen Yılmaz Güney, halk tarafından sevilince, Anti Yıldız olarak Yeşilçam'ın çirkin jönü olmaya başlamıştır. Fakat Güney'in oyunculuğundan çok yönetmen kimliği daha ön planda olmakta ve kadını ikinci planda göstermesi eleştiri almaktadır. Güney'in çekmiş olduğu filmlerde kadını nesneleştirdiği, vamp kadınları daha çok tercih ettiği ve kadının seks işçiliğini odak noktası yaptığı görülmüştür. Güney sinemasında kadın, şiddete maruz kalarak zayıf ve pasif olarak simgelenmiştir. Genel çerçevede Yılmaz Güney sineması, halka hitap etmekte, işçi sınıfına önem vermekte, ideoloji tüm açıklığıyla yansıtılmaktadır (Öztürk, 2017: 196). 1970'li yılların sonuna doğru gelindiğinde aile filmleri yine önem kazanmaya başlamış, "Bizim Aile, Aile Şerefi, Neşeli Günler, Gülen Gözler" filmleri o dönemin toplumsal aile yapısını açığa çıkarmıştır. 80'ler başında aile konulu filmler bir anda yerini arabesk furyasına bırakmıştır. 1980 döneminde Güney Anadolu'dan kente göçlerin artması sonucunda arabesk müzik ve arabesk filmlere olan ilgi de artmaya başlamıştır. Arabesk filmlerinde tecavüz konusu sıkça işlenmiş, ağdalı melodram geleneğine devam edilmiş ve "acıların kadını ya da acıların çocuğu" sıfatlamaları sıkça kullanılmıştır. Arabesk film'in içine arabesk müzikte karıştırılıp; Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses gibi arabesk müziğinin öncüleri arabesk filmlerinin öncü oyuncularına da olmuştur.

3. TÜRK SİNEMASINI SANAT YAPAN YÖNETMENLER

Türk sinemasını sanat yapan altı yönetmen ve yönetmenlere ilişkin bilgiler şu şekildedir:

Ömer Lütfi Akad

Yeşilçam döneminin öncü yönetmenlerinden olan Ömer Lütfi Akad, 1949 yılında çekmiş olduğu Halide Edip Adıvar'dan roman uyarlaması Vurun Kahpe'ye filmde Geçiş döneminde görülmeyen yeni bir sinema dili ve anlayışı geliştirmektedir. Filmde yorum tekniğini kullanan Akad, uyarlama filmlere yorum katılması gerektiği fikrini öngörmektedir. Sinemaya yaklaşımı belgesel ve gerçekçi anlayış içerisinde olup teatral anlayıştan uzaklaşınca, Türk sineması Geçiş döneminden yeni bir döneme geçmektedir. Bu dönemin ismi de Yeşilçam dönemi adını almaktadır. Vurun Kahpe'ye filminin ardından halk masallarına yönelen Lütfi Ömer Akad, (1952) "Arzu ile Kamber", "Tahir ile Zühre" filmlerini çeker. Filmler istenilen başarıya ulaşamadığından halk masallarından uzaklaşarak Fransız filmlerinden etkilenip Batı tarzında (1952) "Kanun Namına", (1953) "Katil", (1953) "Altı Ölü Var" gibi bir dizi polisiye film çevirir (Saydam, 2011:92).

Ömer Lütfi Akad toplumsal gerçekçilik anlayışında mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarır. Bunun dışında özgün, modern sinema dili oluşturur (Daldal'dan aktaran Kasım ve Atayeter, 2012: 27 aktaran Şimşek,2017:14). "Lütfi Akad'ın sinemasını öne çıkaran unsur bir alanın ilklerinden olmasından çok ilk yıllarından bu yana kullandığı yalın dili olur" (Aytekin, 2015: 325).

Toplumsal gerçekçilik anlayışında köy filmlerine de yönelen Akad, "Gelin, Düğün, Diyet" üçleme filmlerinde sinemaya gerçekçi ve belgeselci yaklaşımla yaklaşmaya devam ettiğini 70'li yıllarda da gösterir. Kendisinden sonraki yönetmenlere de örnek teşkil eder.

Metin Erksan

Ömer Lütfi Akad'ın sinemasından etkilenerek toplumsal gerçekçi filmlere yönelen Metin Erksan, köy yaşantısını konu edindiği filmleri çekmeye önem vermektedir. "Erksan'ın yönetmenlik koltuğuna oturduğu ilk filmi, Aşık Veysel'in yaşamını konu aldığı (1952) "Karanlık Dünya/Aşık Veysel'in Hayatı" filmi olur" (Scognamillo, 2010: 144 aktaran Kılınç,2019:45). Erksan'ın Yeşilçam'da çekmiş olduğu çoğu film sansür mekanizmasına takılmaktadır. Yönetmenin bakış açısı, birçok sinema derneği tarafından hoş karşılanmadığından çoğu filmlerde askıda kalmaktadır. Metin Erksan bir süre sansür mekanizmasıyla mücadele etmekte ve birçok filmini mücadele sonucunda sansürden kurtarmaktadır.

Erksan, yönetmenlik mesleğinin dışında sinema eleştirmeni olarak da yazılar yazmaktadır. "Sinematek" dergisinde yazdığı yazılarla eleştirilen yönetmenler arasında gösterilmektedir. Eleştirilere karşılık, 1960 yılında üretkenliğine devam edip kendine ve seyircilere tüm anlatmak istediklerini kamerayı bir kalem gibi kullanarak anlatmaya çalışmaktadır. Filmlerine Ömer Lütfi Akad gibi toplumsal gerçekçi bakış açısıyla yaklaşmaktadır. "Erksan'ın solcu bir entelektüel olarak bilinmesine karşın, Erksan, doğu mistisizminden yeni biçimciliğe kadar pek çok değişik felsefi ve estetik akımın etkilerini taşımaktadır" (Kayalı, 2004: 20 aktaran Uslu, Günevi, Evren, 2007:195).

1960 yılında yaşanan darbeden sinemada etkilenir ve Metin Erksan bu dönemde Yeşilçam'ın tematik basma kalıplarını aşabilmek için sansür tüzüğüne kaldırılması gerektiğini savunmaktadır.

(1962) “Yılanların Öcü” filminin sansüre takılmasının ardından ettiği mücadele karşısında filmini sansürden kurtarıp beyaz perdede gösterime sunmaktadır. Metin Erksan’ın toplumsal gerçekçi filmleri “Uluslararası” değere layık gösterilmektedir. (1963) “Susuz Yaz” filmi onlardan birisidir. Susuz Yaz, Berlin Film Festivalinden Altın Ayı Ödülünün sahibi olur. Metin Erksan’ın 1965 yılında çekmiş olduğu “Sevmek Zamanı” filmi de, Ulusal sinema akımının öncü filmleri arasına girmektedir (Kılınç, 2019: 40-53).

Memduh Ün

1960’lı yılların bir diğer önemli yönetmenleri arasında gösterilen yönetmen Memduh Ün, Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan’ın yolundan giden isim olmaktadır. Toplumsal gerçekçi filmlere önem verirken, solcu görüşüyle 1960’lı yılların sosyolojik yapısına karşı duran sinema anlayışı geliştirmektedir. Akad’ın ve Erksan’ın köy konulu filmlerine karşılık Memduh Ün’de köyden kente göç konulu filmlere odaklanmaktadır. Birçok filminin konusunu mistik hikayelere dayandırmaktadır. Akad’ın tutmayan halk masallarına rağmen efsanelerden bir hikaye çıkarmaktadır ortaya: (1965) “Canım Sana Feda”, (1966) “Fakir Çocuklar”, (1968) “Köroğlu”, (1969) “Boş Beşik”, (1970) “Dağların Kartalı” filmlerinin ana konusunda mistik hikayeler işlemektedir.

(1958) “Arkadaş” filminde bakış ve görüş açısı sinema eleştirmenleri tarafından çok konuşulmaktadır. Eleştirelere kulak asmayıp aynı türden filmlerle sinemaya devam etmektedir (Şatıroğlu, 2009:27)

Halit Refiğ

Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan ve Memduh Ün gibi toplumsal gerçekçi filmlere odaklanan Halit Refiğ, Ulusal sinema anlayışında sinema dili geliştirmekte ve Ulusal sinema hakkında birtakım yazılar yazmaktadır. Sinemayı müzik, edebiyat, resim gibi bir sanat olarak görmektedir. Eleştirmenlerin 1960 döneminde sinemayı sanat olarak görmemesine karşılık Halit Refiğ, sinemayı sanat olarak değerlendirmektedir. Halit Refiğ’in yaşamının tam ortasında sinema vardır ve düşünceleri filmografilere taşmaktadır (Çilingir, 2017: 232-240)

Halit Refiğ, sinemayı halk sineması olarak görmektedir. Sinema, halkın sinemasıdır ve yönetmen halkın parasıyla film çekmektedir düşüncesini savunmaktadır, halk sinema kuramını da geliştirmektedir (Aydın, 1997:15). Düşüncelerinin beslendiği temel kaynak Kemal Tahir’in kitapları olmaktadır. (1961) “Yasak Aşk”, (1961) “Seviştığımız Günler” filmlerinde görsel özelliklere, bireysel üslup denemelerine ağırlık verirken diğer filmlerinde toplumsal sorunlara odaklanmaktadır (Vardar, 2005: 306,311).

“Halit Refiğ, 1960 sonrasında belirgin olan kültürel yenilikçi anlayışa toplumsal bir temel aramakta ve kişisel düşüncesini de içeren bir yorum getirmeyi denemektedir” (Tunalı,2009:87). Solcu görüşlü de olan Halit Refiğ, 1964 yılında çektiği “Gurbet Kuşları” filmindetoplumsal gerçekçi sinemasının gerektirdiği konulara değinmekte, köyden kente göç etmiş ailenin hikayesini konu edinmektedir. 1970 yılında sinemanın kötü gidişatından etkilenen yönetmen, Tv dizilerine yönelmekte ve Halit Ziya Uşaklıgil’in romanından uyarlanan “Aşk-ı Memnu” dizisiyle popülerlik kazanmaktadır.

Osman Fahir Seden

Sinema sanatının kucağında büyüdüğü Osman Fahir Seden’in babası Kemal Seden, ilk özel film yapım şirketinin kurucu isimlerindendir. Seden’de babası gibi sinemaya önem vermektedir ve 50 kuşağının başarılı yönetmenleri arasında parmakla gösterilmektedir. Osman Fahir Seden filmlerinde toplumsal gerçekçiliğin getirisi olan kırsaldan kente göç konusunun yanı sıra gecekondulaşmanın simgelendiği anlatı imgelerine yer vermektedir. Furya filmlerinin tutması neticesinde

yarattığı tiplerle çok konuşulan yönetmenler arasında yerini almaktadır. “Cıralı İbo” seri filmi ve Sadri Alışık’ın “Ofsayt Osman” tiplerini yaratan kişi olduğu bilinmektedir.

Yeşilçam Döneminde başlayan star olgusunu yaratan ilk kişi de Osman Fahir Seden’dir. Ayhan Işık, Sadri Alışık, Ediz Hun, Fatma Girik, Belgin Doruk, Türkan Şoray’ı yıldız olarak yaratır. Osman Fahir Seden’i diğer yönetmenlerden ayıran özellik ticari başarıya sahip olmasıdır. Bu ticari başarının kaynağını yıldız oyuncularından yaratmıştır (Gürmen, 2003: 188)

Atıf Yılmaz

Toplumsal gerçekçi yönetmenler arasında yerini alan Atıf Yılmaz, filmlerinde kadın olgusunu sıkça kullanmaktadır. Bir nevi toplumsal gerçekçiliği kadın üzerinden sunmaktadır. Köy yaşantısını, gecekondulu hayatını, kadını merkeze alarak işlemektedir. Yeşilçam sinemasındaki kötü kadına yakıştırılan cinsel arzular, Atıf Yılmaz’ın filmlerinde eşdeğerlilik kazanmaktadır.

Atıf Yılmaz’ın sinema dili kadın üzerine kuruludur. Yeşilçam Döneminde anlattığı gecekondulu yaşantılı filmleri: (1964) “Keşanlı Ali Destanı”, (1966) “Ah Güzel İstanbul” ve (1965) “Taçsız Kral” filmleri toplumsal gerçekçiliği simgelemektedir.

(1977) “Selvi Boylum Al Yazmalım” filminde kentli köylü kadın sunumu yapmaktadır. (1982) “Mine” filminde kadının kasaba içindeki yalnızlığını göstermektedir (Akyurt,2018: 30-31)

4.TÜRK SİNEMASINDA AKIMLAR

Yeşilçam sineması incelendiğinde Türk sinemasını sanat yapan yönetmenlerin birçoğunun akım tartışmasına açıklık getirdiği bilinmektedir. Bu akımları üç kısımda incelemek mümkündür.

4.1. Ulusal Sinemacılar Akımı

1960 yılında Türkiye’de darbe ile yaşanan değişimler Türk sinemasını etkilemiş, dönemin sosyolojik yapısı dönemin filmlerine yansımıştır. 1960 döneminde yaşanan sorunlar sinemada ele alınmıştır. Türk yönetmenler bu dönemde Dünya sinema akımının etkisinde kalmış ve bununla birlikte Türk sinemasında akım eğilimleri görülmeye başlamıştır. Halit Refiğ bunun üzerine Ulusal sinemacılar akımının fikrini oluşturmuş ve fikri oluştururken Kemal Tahirden destek almıştır. Ulusal sinema akımının teorik yapısını Halit Refiğ ile birlikte, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu ve Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenler eleştirileriyle ortaya koymuşlardır. Halit Refiğ, Ulusal sinema akımının genel hatlarını “Ulusal Sinema Kavgası” adlı çalışmasında çizmiştir. “Ulusal Sinema Kavgası” adlı çalışmasında Halit Refiğ, Ulusal sinema akımını şöyle değerlendirmiştir (2009, 93):

“Ulusal sinema 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Bu, halk sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir. Ulusal sinema kavramı bir yandan halk sinemasına bir yandan da Batı sineması hayranlığına yönelik bir tepkiden doğmuştur. Bu tarz bir ulusal sinemanın gelişmesi alttan, yani halktan bir destek olmadığı takdirde ancak devletin genel bir kültür siyasetine bağlıdır”

Halit Refiğ, Ulusal sinema akımının fanatik bir Batılılaşma eğilimine ve Batı sineması hayranlığına karşı geliştiğini ifade etmiştir (Kaplan,2004; Refiğ,1971 aktaran Özayten, 2009:59). Refiğ, “Batı-Doğu arasındaki üretim ilişkilerinin temel farklılıkların kültürün oluşmasında ve şekillenmesinde de etkisinin olduğunu savunmuştur” (Çilingir,2017:235).

Genel olarak özetlenecek olunursa şu sonuçlar elde edilmektedir:

Batı ve Doğu birbirinden tamamen ayrılmaktadır. Bu ayrım; dinde, sanatta, kültürde açıkça görülmektedir. Aydınlar, gelişmemiş olan toplumlara aşağılayıcı bir tavır nesinde bakar. Toplumdaki aydınları devlet temsil eder. Devlet, aydınları yönlendirir ve bu yönlendirmeler yanlış hedeflere doğrultur. Ulusal Sinema akımının kökünü halk’ın sineması oluşturur. “Refiğ ve Metin Erksan’ın düşüncelerine göre; Türk toplumu, batı toplumundan farklıdır. Öyleyse meseleler Türk toplumunun duyuş, düşünüş özelliklerine göre ortaya konulmalı, nasıl batı sinemasının en büyük kaynağı batı sanatı ise, Türk sinemasının kaynağı da Türk olmalıydı” (Şener,1974:64)

4.2. Genç Sinemacılar Akımı

Genç sinemacılar akımının oluşumunu Engin Ayça, Ahmet Soner, Mustafa Irgat, Gaye Petek, Mehmet Gönenç gibi gençlerin Sinematek derneğinde 1968 yılında kurdukları, Genç sinemacılar olarak yayınlamış oldukları dergi sağlamıştır. Genç sinemacılar sinemayı devrim niteliğinde görmektedirler. Bu gençler Türk sinemasının tekrar gözden geçirilmesini dilemektedirler. Sinema, halkı temsil etmelidir ve bağımsız olmalıdır. Genç sinemacılar kendilerini Vertov ve Godard’ı örnek almışlar ve onların izlerinden giderek kamerayı sokağa taşımışlar ve dönemin siyasetini, emekçi

işçilerini, sinemalarına konu almışlardır. Genç sinema, solcu görüşü temsil etmiştir. Sol görüşlü sinemayı da Yılmaz Güney yüceltmıştır.

Genç Sinemacıların Genç Sinema Akımı notlarını şöyle sıralamak mümkündür:

Halk, emekçi sınıftır ve sinema halkı temsil etmelidir. Sanatın toplum olduğu unutulmamalıdır.

Halk, maddi ve manevi olarak sömürülmemelidir. Bu yüzden, sinema bağımsız olmalıdır.

Genç Sinema, devrimci nitelikte incelenmelidir ve devrim niteliği taşımalıdır.

Genç Sinema, Yeşilçam sinemasına karşıdır. Genç sinema ulusal yapıt olmalıdır.

Genç Sinema gerçeklere eğilmelidir. Sanatçı yapıtını özgür biçimde yapmalıdır(azizmsanat.org.tr)

4.3. Milli Sinemacılar Akımı

Yenen, Milli Sinemacılar Akımını şu şekilde tanımlamıştır (2012, 243):

“Milli Sinema, 1969 yılında Birleşen Yollar filmi ile başlayan ve en son örneğini Hür Adam (2010) filmi ile ortaya koyan; başlangıcından günümüze kadar Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel gibi yönetmenler tarafından çekilen filmlerle mukayyet, sinematik imge kaynağı olarak dini (İslam) kültürel bir tez olarak sinemaya taşımayı amaçlayan ve İslamcılığın üç farklı halini yansıtır şekilde üç ayrı döneme ayrılan bir Türk Sinema akımıdır”

“Milli Sinema ile Müslüman Türkiye’de milli inançların unutulup, batılılaşmanın getirdiği kokuşmaya uğratıldığı, bundan kurtulmak için Orta Asya’dan beri var olan Türklük bilincine ve Müslüman ahlakına yeniden sahip çıkılması ortaya konmaktadır” (Onaran, 1999: 209 aktaran Uslu,2007:28). Milli Sinema, Türk Ulusunun gelenegini, Anadolu’nun Milliyetçiliğini yansıtır. Genç sinemacı anlayışına karşı çıkan Milli sinemacılar, adından da anlaşılacağı üzerine Milli sinema anlayışı içerisinde. Milli değerlerin korunması gerektiğini düşünen bu akım, İslamcı düşünceyi yaymak istemektedir.

1974 yılı yapımlı Yücel Çakmaklı “Memleketim” filminde görüldüğü üzere Milli sinema akımı, Batılılaşmanın toplumumuzu yozlaştırdığını düşünmektedir. Milli Sinema akımı düşüncesini yansıtan filmler İslam değerlerinin korunması gerektiğini anlatır ve gösterir, din kültürünü simgelerken sıkça dini motiflere yer verir.

4.4. Yeni Türk Sineması Akımı

1990 yılında Türk filmlerinin izlenme oranlarının düşmesi sonucunda Türk sineması; 1970 ve 1980 yılında olduğu gibi krize girmiştir. Bu krizin atlatılması için yeni nesil yönetmenler bağımsız yapımlarla, yeni bir sinema diline geçiş yapmışlardır (Kaya, 2011:60). Yeni bir anlayış, yeni bir sinema dönemini başlatmıştır. Bu sinema döneminin adı ise: “Yeni Türk Sineması” olmuştur. “Yeni Türk Sineması” kavramı aslında çok uzun geçmişi olmayan, az kişi tarafından ve farklı şekillerde tanımlaması yapılan ve sektörün içindekilerce de tam olarak ifadesini bulamayan bir kavramdır” (Sevinç,2014:99).

1990’lı yıllar yeni yönetmenlerin yeni sineması ile şekillenmeye başladığında Yeşilçam dönemine nazaran bu dönemde farklı konular işlenmiş, yönetmenlerin ilgi alanları İstanbul’un Beyoğlu ilçesi olurken filmlerde ses efektleri ile kamera biçimlerin değiştiğine tanıklık edilmiştir. 90’ların kriz dönemi 1996 yılında, Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı “Eşkîya” filmiyle aşılrken, Türk sineması bu filmin yapımla kış uykusundan uyanmıştır. “Eşkîya” filmi dönemin en

çok izlenen filmi olmuştur. Türk sinemasının kış uykusundan uyanmasına sebebiyet veren bir diğer olay ise devletin “Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi”ni yürürlüğe koymasındır.

Bu yeni dönemde sinema anlayışının değişmesiyle Türk filmlerinin işleniş konuları da değişmiştir. “Yeni dönem Türk filmlerinde İstanbul’a göç edenin problemi geri planda kalırken, kentlinin İstanbul’la mücadelesi, hatta daha da ileri gidip mücadelesizliği, duyarsızlığı ve yalnızlığı İstanbul görselleri ile birlikte daha bir anlam kazanmıştır” (Alkan,2007:60).

Yeni Türk Sinemasında yönetmen sayısının artmasıyla, kadın yönetmen sayısında da artış yaşanmış, kadın yönetmenler Bağımsız sinema anlayışında yeni sinema dili ortaya koymuşlardır. “90’lı yıllarda özellikle Tomris Giritlioğlu ile birlikte sinemada kadın yönetmenlerin siyasallaşmaya doğru yöneldikleri görülmüştür. Olay örgüleri artık toplumu etkileyen tarihi ve siyasi olayları da içermektedir” (İmançer, Gürses vd,2010:194)

4.5. 2000 Yılı Sonrası Türk Sineması Akımı

2000’li yıllarda genç kuşak yönetmenler, kendi dilinde filmler çevirmişler ve bu dönemde de yeni sinemacılar yetişmeye devam etmiştir. Bu dönemin yerli filmlerinde Amerikan tarzı konular işlenmeye başlamış, filmlerin popülerliğini tanıtım kampanyaları sağlamıştır. Tanıtım kampanyalarının düzenlenmesi sonucunda yerli filmler gişe rekorları kırmışlardır. Filmlerde rol alan oyuncuların popüler olmaları da filmlerin izlenme oranını artırmıştır. “Güle Güle”, “O Şimdi Asker”, “Kahpe Bizans”, “Komser Şekspir” ve “Vizontele” filmleri bu dönemin en çok izlenen filmleri olmayı başarmıştır.

Bu dönemde kendi dilinde film çeviren ile popüler tarzda film çeviren yönetmenler iki farklı tip olarak birbirinden ayrılmışlardır. Kendi dilinde film çeviren yönetmenler; rayting kaygısı duymayarak, kendi sinema anlayışına yoğunlaşırken, popüler film çeviren yönetmenler; ticari kaygı güden yönetmenler olmuşlardır. Bir de yabancı ülkede yaşayıp Türk sinemasına gönül veren yönetmenler vardır. Bu yönetmenler de “Göç Sinemacılar” olarak adlandırılmaktadır.

Göç sinemacılarından Ferzan Özpetek ve Fatih Akın, filmlerinde farklı konulara vurgu yapmışlardır. Ferzan Özpetek, Türkiye’den uzaklaşan İtalyan konularına yer verirken Fatih Akın, Alman ve Türk kültürünü karşılaştırmalı olarak analiz etmiştir.

5. KARAKTERLERİN OLUŞUMU

Karakter oluşumunu toplumsal cinsiyet rolleri etkilemektedir.

Cinsiyet, kadın ve erkek olarak iki kategoride değerlendirilmektedir. Cinsiyet; kadın ve erkeğin biyolojik, fizyolojik ve genetik özelliklerinin farklılıklarını öne sürmektedir. Toplum tarafından kadın ve erkek cinsiyetine karşı oluşturulan algı da kadın ve erkeği şekillendirmektedir. Toplumsal ve kültürel ayrılıklarda kadın ve erkek cinsiyet özelliklerini birbirinden ayırmaktadır.

Kadın ve erkek birer roldür. Bu roller toplum tarafından yazılır, çizilir. Roller model alınarak öğrenilir ve öğrenilen roller kadın ve erkeğe yeni imgeler kazandırır. Toplumun erkek ya da kadın cinsiyetine karşı dayattığı birtakım duygular, tutumlar ve davranışlar da, kadın ve erkeği belirli kalıplar içine girmesini sağlar.

Toplumsal Cinsiyet Kazanımı: Model Alma ve Taklit Etme

Kız çocukları annesini model alıp taklit ederek cinsiyet rolünü kazanırken, erkek çocukları da babasını model alıp taklit etme yoluyla cinsiyet rolünü kazanır. Medyada çocukların cinsiyet kazanımlarında önemli bir figürdür. Kitle İletişim Araçlarının sunmuş olduğu kadın-erkek modellerini çocuklar model alıp taklit ederler.

Sosyal bilişsel kuram çerçevesinden bakıldığında cinsiyet rollerinin oluşumunda; kişisel faktörler, davranış örüntüleri ve çevresel etkenler önem kazanmaktadır. Bilişsel gelişim kuram çerçevesinde ise, çocuk ilk olarak cinsiyet rolünü kazanırken sosyalleşir, kendi cinsiyet rolünü biçimlendirir, çocuklar olgunlaştığında kendilerini kadın ve erkek olarak kategorileştirir. Kategorilerine göre de davranışlarını şekillendirir (Dökmen, 2014: 65 aktaran Kazancı, 2019: 29,30).

Her bir toplumun kendine özel kültürü vardır. Bu kültür toplumun kadın-erkek cinsiyet yapısını etkilerken, kadın-erkek cinsiyetine belirli kodlar da yüklemektedir. Kadın ve erkek belirli sosyal statülere ve sosyal rollere sahiptirler. Kadın evde temizlik yapar, erkek çalışır ve eve ekmek getirir. Kadın evin temizliğini üstlenir, erkek ise evde yapılması gereken ağır işlerle ilgilenir.

Toplumsal Mitler

Kadın ve erkek cinsiyet rollerinin oluşmasında en etkili araç konumunda olan toplumsal mitler, imgesel figürlerdir. Kültürün yapı taşı olarak da gösterilen toplumsal mitler, geçmiş zamanı nitelemektedir. Nesilden nesile aktarılma özelliği de bulunan toplumsal mitlerin; bireylerin duygularını, davranışlarını ve tutumlarını değiştirdiği de bilinmektedir. Toplumsal mitler, toplum üzerinde etkin bir araçtır. Bu doğrultuda, kadın ve erkek cinsiyet rollerinin kazanımında toplumsal mitler önemli bir temeldir.

Aile

Aile; birbiriyle etkileşim, iletişim içerisinde olan bireylerden oluşan toplumsal varlıktır. Aile, kadın ve erkek cinsiyet kazanımında önemli konumda gösterilen toplumsal kurumdur. Bu toplumsal kurumda anne, kadın cinsiyet rolünü şekillendirirken baba da erkek cinsiyet rolünü şekillendirebilmektedir.

Sinemada Karakter Oluşumunu Etkileyen Ana Faktörler

Karakter oluşumunu toplumsal cinsiyet rollerinden sonra sinema medya figürü olaraktan etkilemektedir. Bu doğrultuda sinemada kadın-erkek karakter oluşumuna bakış ve anlatı

perspektifinden bakmak gerekmektedir. Sinemada bakış ve anlatı karakter oluşumunu etkilemektedir.

Bakış

Bakış kavramı, görülen ve bakılan her şey anlamına gelmektedir. Sinemada iki bakıştan söz edilir. Bu bakışlar kamera bakış açısı ve seyircinin bakış açısıdır. “Kamera bakışı ile seyircinin göz bakışı farklıdır” (Barış, 2017:34). Kameranin bakışı, seyircinin bakışına ters ya da doğrusal düzlemde düşmektedir.

John Berger’e göre: bakmak ve görmek fiilleri, bilinçaltında yaratılan görüş açısı olduğundan erkek ve kadın’a olan bakış ve görüş açısı da ona göre şekillenmektedir. Görme Biçimleri adlı çalışmasında John Berger, şu değerlendirmelerde bulunmuştur (1986, 54-55):

“Kadın, olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır. Erkekler nasıl görüldüğü, onun yaşamında başarı sayılan şey açısından son derece önemlidir. Kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. Erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce onları gözlerler. Bu yüzden bir kadının bir erkeğe görünüşü, kendisine nasıl davranılacağını da belirler. Bu süreci bir ölçüde denetleyebilmek için kadın bunu kabul etmeli ve benimsemelidir. Kadın benliğinin gözleyici yanı, gözlenen yanını öylesine etkiler ki sonunda tüm benliğiyle başkalarından nasıl bir tutum beklediğini gösterir. Böylece kadının, bir eşi daha bulunmayan bu kendi kendini etkileme süreci onun kişiliğini oluşturur”

Yamuk Bakmak adlı çalışmasında, Slavoj Zizek ise şu açıklamalarda bulunmaktadır (2005, 26):

“Öznel perspektifinin çarpıttığı tözel bir “gerçeklik” olarak sağduyu alanına ait gerçeklikle karşılaşıyoruz. Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu “gerçekte olduğu gibi” görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (“yamuk bakış”) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir. Gelgelelim, ikinci metafor düzeyinde tam tersi bir ilişki söz konusudur: Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak “belli bir açıdan”, yani arzusunun desteklediği, nüfuz ettiği ve “çarpıttığı”, “şahsi” bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır. Bu da objet petit a’nın, arzusunun nesne-nedeninin kusursuz bir tarifidir”

Sinemada bakış, özdeşleşme ve kamera olmak üzere iki çerçeveden incelenmektedir.

Özdeşleşme Bakışı

Özdeşleşme: Bireyin başka bir bireye benzemeye çalışması, kendini onun yerine koyması anlamına gelmektedir. Sinemadakadın-erkek karakterlere belirli anlamlar yüklenir, bu anlamlar mesaj değeri taşır. Mesaj da, izleyiciye karakterler üzerinden sunulur.

Barkot, “İzleyici-Özne Sorunu Bağlamında Lacan Sonrası Psikanalitik Film Kuramı” adlı çalışmasında, özdeşleşme bakışı hakkında şunları belirtmiştir (2011, 2):

“Sinemada izleme deneyimine şekil veren özdeşleşme, Lacan’ın imgesel aşamada tarif ettiği süreci izler. İzleyici sinema perdesi üzerinde tıpkı parçalanmış beden imgeleri gibi, gerçek hayatı parçalara ayıran görüntüleri bütünleştirme çabasındadır. Ancak bunu yaparken izleyici, izleme ediminden kendisini ayıramayacağı için, bakışını kamerayla ikame etmek zorundadır”

Seyirci perdede izlediği karakterle özdeşleşme içerisine girmektedir.

Mencütekin, “Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma” adlı çalışmasında ise şunları belirtmiştir (2010, 259-266):

“İnsan kendini bir imaj olarak algılamaktadır. Freud bu durumu izah için sudaki aksine aşık olan Narcissus örneğini kullanmaktadır. Bu meselenin de iki safhası vardır: öncelikle bir ferdin kendi görüntüsünü (imajını) başkasının imajıymış gibi algılaması ve bu imajın istenen arzu edilen bir imaj olması. Lacan da bu durumu bir çocuğun kendi benliğinin oluşması sürecinde kritik bir an olarak tanımlamaktadır”

Psikanaliz ve Sinema çalışmasında Bakır, özdeşleşme bakışı kavramına şu açıklığı getirmiştir (2008, 50):

“Özne tüm yaşamı içerisinde tek bir konum benimseyip orada takılı kalmamaktadır, farklı özdeşlik konumları içerisinde kendisini her defasında inşa etmektedir. Kuşkusuz bir film süreci içerisinde de bunu görebilmek mümkündür; hem izleyici hem de karakterler baştan sona aynı konum, aynı bakış içerisinde kalmazlar ama değişime uğrarlar”

Özdeşleşme; sinemada görüntü, kurgu ve müzik üçgeninde seyircinin dikkatini karakter üzerine çekmekte ve seyircinin algısını karakter üzerinden şekillendirmektedir. Sinemada seyircinin yönetmen ya da kamera bakış açısıyla karakterler özdeşirken, özdeşme seyirci odaklı olmaktadır.

Kamera Bakışı

Kamera bakışı öznel ve nesnel olmak üzere iki çerçeveden incelenmektedir.

Özön, “Sinema Sanatına Giriş” adlı kitabında öznel kamera bakış açısını şu şekilde tanımlamaktadır (2000, 537-538):

“Alıcının, konuyu kişilerden birinin görüş noktasından, onun ağzından anlatmasıyla ortaya çıkan durum, nesnel anlatımın tersi olarak tanımlanır ve Öznel anlatımda alıcının merceği bu kişinin yerini alır; dolayısıyla izleyici de olayları, olguları, durumları, varlıkları bu kişinin görüş noktasından izler; izleyen görüşü, bu kişinin görüşüyle birleşir. Bundan dolayı öznel anlatı, tekil birinci kişinin anlatı özelliğini taşır”

Sözen ise “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler” adlı çalışmasında öznel kamerayı şu şekilde tanımlamıştır (t.y, 584):

“İzleyici olarak bakışımızın, kahramanın bakışıyla tam olarak örtüştürülmesidir. Olayları sadece onun bakış açısıyla yani bilgileri, duyguları, düşünceleri ile görmekle kalmayız, kelimenin tam anlamıyla onun gözleriyle görürüz”

Oskay öznel bakış hakkında şunları belirtmiştir (2019, 18):

“Çekimi öznel yapan, görüntülerin hikâye evreninde sadece bakış açısı çekimi verilen karakter tarafından deneyimleniyor olması, yani karakterin varlığını pekiştirmesi ve karakterin duygusal, bilişsel ve ideolojik imgelerini yansıtır olmasındır”

Özdemir nesnel bakış açısına şu açıklığı getirmiştir (2014, 23):

“Nesnel kamera açılarında kişilikten söz edilemez çünkü kamera, çekilen sahnede hiç kimsenin bakış açısına göre çekim yapmamaktadır ve olayları bir gözlemci gibi

kenardan izlemektedir. Sinemacılar bu açılma şekline seyirci görüş noktası adını da vermektedirler. Çekimi yapılan oyuncular kameradan habersiz gibidir ve kesinlikle kamera objektifine doğrudan bakmazlar. Nesnel açılı çekimlerde şayet oyuncu kameraya bakarsa, o sahne iptal edilerek tekrardan çekilmesi gerekmektedir. Bir sinema filmini yaparken en çok kullanılan kamera açısı nesnel kamera açılarıdır”

Seyirci bakış açısı olarak adlandırılmakta olan nesnel kameranın açıları kişisizdir, konulu filmlerde çoğunluklu olarak nesnel kamera bakış açısı kullanılır.

Tecavüzü Seyretmek kitap çalışmasında (2016) Orta, Gerard Genette’nin nesnel bakış açısı çalışmasını şöyle sunmuştur: “Gerard Genette nesnel bakış açısına odaklanma terimiyle açıklık getirmiş, odaklanma terimini şu şekilde sınıflandırmıştır;

Sıfır Odaklanma: Tanrısal bakış açısı olarak da bilinen sıfır odaklanma, anlatıcının varlığı kaybolmakta ve anlatı içinde her şeyi bilen konumuna gelmektedir.

Dışsal Odaklanma: Anlatımda nesnelliğin söz konusu olduğu bu türde, anlatıcı, karakterin duygularını, düşüncelerini bilmez, sadece izler.

İçsel Odaklanma: Anlatı içindeki bir figürün gözüyle olayların anlatıldığı sınırlı bakış açısidir” (Orta,2016: 87)

Anlatı

Sinemada anlatı olaylar arasında doğan neden-sonuç ilişkisine dayandırılır. Neden sonuç ilişkisi bir olay içerisinde sıralanır ve olayların birbiriyle olan ilişkisi, zaman ve nedenselliği açığa çıkarır. Anlatı; öykü, söylem, olaylar, varlıklar, eylemler, karakterler üzerine inşa edilmiştir. Barthes’a göre (1993, 86): anlatı, insanlık tarihi ile başlamıştır. Berger (1995, 4-12): zamansal ve nedensel olarak anlatıyı öykü olarak değerlendirmiştir. Sinemada anlatı, hikayeler üzerinde şekil bulmuştur. Sinemada anlatıyı üç şekilde incelemek mümkündür:

Geleneksel Film Anlatısı

Klasik film anlatısı olarak da bilinen geleneksel anlatıda bir bütünlük söz konusudur. Bu bütünlük, dengesizlikle bozulur. Dengesizlik ise bir güç ile açığa çıkarılabilir. “Ellis ve Turner’ın tespitlerinden hareketle klasik anlatı yapısının temelinde, başlangıçta bir denge noktası, bu dengeyi bozan bir güç ve bu güçle yapılan mücadele sonucunda ortaya çıkan, farklı zamanda ve farklı bir yerde duran yeni bir denge noktasının bulunduğu görülmektedir” (Altundağ,2006: 12).

Ergün, geleneksel film anlatısını şu şekilde tanımlamıştır (2019, 39):

“Aristoteles’e göre klasik dramatik yapı serim(giriş), düğüm(gelişme), çatışma, doruk nokta ve çözüm(sonuç) bölümlerinden oluşur. Roman yazarı Gustav Freytag’ın analizine göre de benzer şekilde bir drama beş bölüme ayrılır. Bunlar, exposition (serim) rising action (yükselen aksiyon), climax (doruk), falling action (düşen aksiyon) ve denouement (çözüm) bölümleridir. Anlatının başlangıç kısmı serim bölümü olarak tanımlanır ve yaklaşık olarak 20-30 dakikayı kapsar. Serim yalnızca anlatının başlangıç kısmı değil, aynı zamanda film boyunca bilgilerin verildiği bölümdür”

Klasik anlatı da ilk olarak problemler gösterilmeyip karakterler sunulur. Karakterlerin yaşantıları gösterilir. Anlatının giriş bölümünde karakterlerin özellikleri verilir. İzleyici ve karakterler arasındaki bağ bu yolla sağlanır. Anlatının gelişme kısmında anlatılmak istenilen olay ya da hikaye karakterler üzerinden şekil bulur. Olaylar arasında mutlaka zıtlıklar olurken karakterler kendilerini

olay içerisinde mücadele içerisinde bulurlar. Gerilim ve heyecan dorukta gösterilip, filmin sonunda olaylar açıklığa kavuşur. Klasik anlatıda kapalı bir son vardır ve filmin sonunda duygusal anlatı söz konusu olmaktadır. Gerçeklik taklit yoluyla sunulurken, bu durum seyirciye hissettirilmemeye çalışılır. Seyircinin gerçekliği fark etmesi için gözlemci bakış açısından uzaklaşması gerekir. Seyircinin karakter üzerinden özdeşleşmesi geleneksel anlatı yoluyla gerçekleştirilir.

Çağdaş Film Anlatısı

Çağdaş film anlatısını klasik film anlatısından ayıran en temel özellik, anlatımın işlenişi ve öykü ile ilişkilendirmesi'dir. Çağdaş film anlatısında anlaşılması zor olan imgeler vardır. Klasik anlatıda olan neden-sonuç ilişkisi çağdaş film anlatısında yoktur. Gerçek çok boyutludur. Bu film anlatısında öykü anlatılmayarak öykü çekilmeye çalışılır. Çağdaş film anlatısında olayların içerisinde baş ve sondan bahsetmek mümkün değildir. Seyirci düşünölmeye itilmektedir. İzleyici olayın başını ve sonunu yorumlar. Zaman düz değildir. Geçmiş ve gelecek iç içe geçmiş durumdadır (Gürkan ve Ozan;2014: 160).

Savaş'a göre (2006, 216): "Çağdaş anlatıda ilk dikkatimizi çeken şey, geleneksel dramatik yapının, yani o ünlü "yükselen eğri"nin çöküşüdür. Bir başka deyişle, olay örgüsünün çözölüşüdür. Geleneksel anlatıda olay örgüsünü düzenleyen klasik mantığın kurallarıyla işleyen akıldır. Aristo'nun tanımladığı şekliyle, sanatçı formu (idea'yı) belirler ve onu açığa çıkarmaya yarayacak şeyleri toplarken, diğer şeyleri dışarıda bırakır. Yani akılcıca bir seçim yapar. Sonra formu anlatmak için seçtikleri arasında yine aklını kullanarak mantıklı-tutarlı bir düzenleme yapacaktır. Söz konusu bu düzenleme neden-sonuç ilişkilerini asla göz ardı etmeyen bir yapıda olmalıdır ki, zaten akılcılık da bunu gerektirir"

Batı anlayışını temsil eden çağdaş film anlatısı, öykü anlatmayı yok sayar ve dile karşı kuşku duyarken dilin yalın olması taraftarında olur.

Postmodern Film Anlatısı

Sinemanın Postmodernizm kavramı ile doğrusal bir ilişkisi vardır. Postmodernizm: Modernizmden sonra ortaya çıkan, Modernizmden kopuş olarak da adlandırılan, birçok alanda kullanılan terim olarak çoğunluğu temsil eden bir akımdır. Modernizm'de olan seyirci ve sinema arasındaki perde, Postmodernizm de kalkmıştır. Seyirci sinemayla iç içe geçmiştir. Postmodernizmle birlikte sinemada film anlatısı değişmiş, metinlerde de değişim gözlemlenmeye başlamıştır. Metinlerde gerçeklik algısının tamamen çöktüğü, yeni bir duyuş, kavrayış ve algılayış geliştiren pozitivist tavrına bir isyan niteliği taşımıştır. Postmodern anlatılar olaya ve hikaye'ye bağlayıcı bir unsur olmaktan çıkmıştır. Geleneksel sanatın ve edebiyatın özelliklerini reddeden Postmodern anlatının belli başlı özellikleri; çoğulculuk, parodi, pastiş, oyun, kurmaca/ontoloji, metinlerarasılık, değişik türlerin bir arada olması (sembolizm, romantizm gibi), üst kurmaca ve ironidir. Bütün bunlar metnin dilini ve biçim özelliklerini oluşturmaktadır (Özdemir, 2014:17).

Postmodernizm film anlatısı sinemanın diliyle oynar, geleneksel dil yapısını reddeder. Özneler parçalanır, büyük anlatılar son bulur ve film anlatısı sanat yaklaşımına göre şekillenir. Postmodernizm deyüzeysellik, gösterilenden çok gösterene önem verir. Böylelikle yüzeysellik içeren ve biçimi anlama tercih eden yapının dili parçalı bir dil olmakta ve öykü bütünsellikten uzaklaşmaktadır (İspir ve Kaya, 2011:91). Postmodern filmlerde bir anlatım vardır, izleyiciye sunulan mesaj gösteriden ibarettir ve gösteri eğlence amaçlı sunulmaktadır.

Karakter

“Sinemada karakter, sinemanın en temel yapı taşlarından biridir. Sinemayı anlamlı kılan, verilmek istenen mesajı seyirciye ileten bir taşıyıcı konumundadır” (Bayrak,2014:106). Karakter tanım itibariyle bireyi başka bir bireyden ayıran özellikleri ve duygu, davranış, tutumları ile ana özelliklerini ortaya koyan görünüştür. “Bir filmde karakter ilk olarak yapmaya çalıştığı şey ile kendisini gösterir. Anlatı içerisinde amacının gücü ölçüsünde de güçlü konuma gelir. Wendell Wellman’a göre; Kahraman ne yaptığı, ne yapmaya çalıştığı ve bu konuda ne düşündüğü ile belirir” (Aslan,2007:42).

Sinema teknikleri karakter oluşumunu etkileyen faktörlerden birisidir. Karakterleri şekillendiren, izleyicinin gözünde görsel şölen uyandırandır. Bu sinema tekniklerinden öne çıkanı kurgudur. Kurgu sinema ile bütünleşirken karakterle de bir uyum içerisine girmektedir.

Sinemada karakterlerin oluşumu dönemine göre farklılık göstermektedir. Sinema erkek ile nasıl doğrudan ilişkide ise kadın ile de öyle doğrudan ilişki içerisinde olsa da, kadınlara biçilen ideolojik imgeler ile erkeklere biçilen ideolojik imgeler aynı olmamaktadır. Sinemadatomlunun oluşturduğukadın-erkek imgeleri filmlere yansıtılmaktadır. Bunun yanı sıra filmlerde izleyicilerin algılarında yeni kadın-erkek imgesi yaratılabilmektedir. Kadın-erkek karakter oluşumunda toplum etkendir ve sinemada toplum üzerinden kadın-erkek karakter algısı oluşturulmaktadır.

Filmlerde karakter oluşumunu yönetmenler, yapımcılar ve senaristler belirlemektedir. Kamerası elinde olan yönetmen, erkek kadını nasıl görmek istiyorsa ya da kadın erkeği nasıl görmek istiyorsa kameraya öyle gösterir (Gedik ve Kadayıfçı,2016:15). Kamera bakış açıları üzerinden kadın-erkek ideolojileri sinemada temsil görür. Sinemada bakış anlatı dünyasını oluştururken konuya kimin tarafından bakılacağını da açığa çıkarır.

Sinemada erkek gücü simgelerken, kadın haz duygusu olarak perdeye yansıtılmaktadır. Kadın simgeseldir ve doğurduğu çocuğu da simge haline getirebilmektedir. Kadın, nahif ve duygusaldır. Yapısı gereği bu nahiflik ve duygusallık kadını ikinci planda tutabilecek özellik olabilmektedir. Erkek ise, toplumun el üstünde tuttuğu karakterdir. Bu yüzden birinci planda tutulmaktadır. Tarihte erkeği el üstünde tutmuş ve erkeği güce benzetmiştir. Sinemada tarihten beslenir ve tarihin sunduğu gerçeklikleri kurgu olarak izleyiciye aktarır.

Erkeklik güce dayanır, güç iktidarı temsil eder. İktidar ve güç birbirleriyle doğru orantılıdır. İktidar gücü simgelerken, güçte iktidarı imgelemiştir. Toplumsal, fiziksel ve biyolojik olarak güç erkektedir. Erkeğin hegemonik yapısı vardır ve kadın bu hegemonik yapıya rıza gösterip erkeğe itaat etmektedir. Toplumda kamusal alan erkeğe hitap ederken, özel alan kadına ait olmuştur. Kadın evdedir ve evdeki emeğinin peşinde koşarken, erkek kamusal alanı simgeleyen konumuna geçmiştir. Bu da eleştiri konusu olmuştur. Erkeğin kadını öteki konuma getirmesi konusu da eleştiri niteliği taşımaktadır. Bu doğrultuda, toplum tarafından kadına baskı söz konusudur. “Namuslu olursan, kocanın sözünü dinlersen, başına felaketler gelmez” basmakalıp ifadeler, kadını baskılar ve baskılar sinemaya da yansır (Beauvoir, 1993: 83). Sinemada karakterler üzerinden bunun örneği şiddet, tecavüz ve kadına yönelik istismarlarda görünür. 80’li yıllarda yaşanan feminizm hareketlenmesi ile kadınların kamusal alanda söz sahibi olması sonucunda anaerkil yapının 90’lı yıllarda yavaştan kendini göstermesiyle erkek de hegemonik kriz dönemine girmiş ve erkeklerde fetiş unsuru olmaya başladığında sinemada erkek karakterlere biçilen “kaslı erkek” imgesi erkekteki fetiş simgelemiştir.

5.1. Türk Sinemasında Kadın Karakterlerin Temsili Kimlikleri

Türk sinemasında kadın karakterlerinin temsili kimliklerini dönemsel olarak incelemek mümkündür. Toplumun dönemsel farklılıkları Türk sinemasına yansımış ve her bir dönemde kadın karakterlerin temsili kimliklerindeki kadın imajları değişime uğramıştır.

5.1.1. Cumhuriyet Döneminde Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği

Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından 1923 yılından sonra değişen toplumda, kadın ve erkek imajları da değişime uğramıştır. Bu dönemde kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmış, kadının modernleşmesine tanıklık edilmeye başlanmıştır. Sinemada halka açık hale getirilmiş, “toplumun eğitimini sağlamak isteyen Cumhuriyet yönetimi, sinemanın gücünden ve olanaklarından eğitimde yararlanmanın gereğini kavramış; filmlerin halkevlerinde gösterilmesi sağlanmıştır” (Öz,2018:145).

Bu dönemde Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde Devlet Tiyatrosundan Türk sinemasına kazandırılan yıldız kadın oyuncularından Cahide Sonku’nun güçlü kadın imgesi görülmektedir. 1934 yılında çekilen “Aysel Bataklı Damın Kızı” filminde Sonku’nun eşarbi toplumda moda haline getirilmiştir. Sonku, Aysel karakteri ile tecavüze uğramış kadını simgelemiş ancak buna nazaran kendi ayakları üzerinde durabilmeyi başarmış kadını temsil görmüştür. Mahkemeye başvurarak kendi hakkını savunmaya çalışması, dönemin modern yapısında kadınlarında mahkemeye başvuru, haklarını savunabileceği gerçeği gösterilmiştir.

Ayşe Gelgeç Bakacak “Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme” çalışmasında Cumhuriyet kadın imajını şöyle değerlendirmiştir (2009, 627-638):

“Cumhuriyet’in kadın imajı; milletine yararlı olmaya çalışan, siyasi alanda erkeklerle birlikte yer alan, buna karşın müşfikliğinden bir şey kaybetmeyen, ağırbaşlı, arkadaş, vatanın anası, halkçı kadın tipidir. Toplumsal yaşamda yer aldıkça halka yaklaşan, fiziksel görünümünde sadeliği koruyan, süsten uzak, kadınlığını unutturmuş, ülkü sahibi kadınlar Cumhuriyet kadınlarının habercisi olmuşlardır”

Kadın-erkek eşitliğinin sağlanılmaya çalışıldığı bu dönemde kadınların güçsüzlük algısı yıkılmaya çalışılmış, kadının iş gücü sahibi olması için çalışmalar yapılmış, Atatürk’ün toplumda, sosyal hayatta ve özel hayatta yeni Türk kadın imgesi yaratması sonucunda kadının yeri ve konumu da toplumda değişmeye başlamıştır. Kadının giyimi- kuşamı da buna nazaran değişen unsurlardan biri olmuştur. Çağdaş kadını simgeleyen kıyafetler, örtünen kadın imgesi yerine geçmiştir. Cumhuriyet Döneminde Atatürk’ün modern kadın tezini köylü kadınlara nazaran kentli kadınlar daha kolay benimsemişlerdir.

5.1.2.1960-70 Döneminde Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği

1939’dan 1950 yılına kadar olan dönem, Türk sinemasında yeni bir dönemi çağrıştırdığından bu dönemde kadın imgesi, Cumhuriyet Dönemine göre değişiklik göstermiştir. Bu dönemde kadın temsili ahlak ve namus üzerine inşa edilip, kadının güzelliğini yalnız kendi erkeğine göstermelidir anlayışı hakim olmuştur. Kadın, iyi ve kötüyü temsil görürken, fahişe olan kadın, kötü olarak kodlanılmış, iyi kadın ise namusunu koruyan kadın olarak sunulmuştur.

1950’li yıllardan 1990’lı yıllara kadar Türk sinemasının Yeşilçam olarak anıldığı bu dönemi uzun dönem olarak adlandırmak mümkündür. Bu dönemin 1950 ve 1960 yıllarının Türkiye’nin toplum ve siyasi yapısı değerlendirilecek olunursa, dönemin karmaşık yapısı göz önüne gelecektir. Bu dönemde çok partili hayata geçilirken, 1960 yılında yaşanan asker darbesi sinemayı etkilemiştir. Darbe’nin etkin diktatör yapısı, filmlerin birçoğunun sansüre takılmasına sebebiyet vermiştir. Buna nazaran sinema tüm olumsuzluklara rağmen film üretiminde doruk noktaya ulaşmıştır. Yılda 12-13 filmin çekildiği Yeşilçam’da, oyuncu tiplerinin aynı kalıp içerisinde olması, kadın oyuncularının karakter yapısını aynılaştırmıştır. Bu dönemin kadın tiplerine bakıldığında erkek imajlı kadın rolleri ve hanımefendi kadın rolleri sıklıkla karşılaşılan karakter olmuştur. Örnek verilecek olunursa; Türkan Şoray’ın erkek tiplmesi seyirci tarafından olumlu cevap aldığı seyirci erkek tiplmeli

kadını değil Türkan Şoray'ı izlemektedir. Erkek tiplmeli Türkan Şoray, seyirci tarafından sevildiğinden Türkan Şoray'ın bir diğer filminin karakteri de erkek tiplemesi üzerine kurulmaktadır.

Bu dönemde karakter değil yıldız olgusu önem kazanmıştır. Türk sinemanın ilk yıllarında yıldız olgusuna rastlamak mümkün olmasada, ilk kadın yıldız oyuncusu olarak Cahide Sonku gösterilebilmektedir. Sonku, güzelliği ve sarışın saç kimliğiyle Anadolu'nun gözde oyuncularından olmayı başarmış, 40'lı yıllara da damga vurmuştur. 1940'lı yılların sonunda kadın oyuncular, çekici ve alımlı olmalarının yanında güzellikleriyle, 50'li yılların başında gözde olmuşlardır. Seyircinin kadın karakterdeki yıldız olgusu güzellik üzerine şekillenmiştir.

Bu dönemin yıldız oyuncularına bakıldığında Atilla Dorsay; "Sinema ve Kadın" çalışmasında şu ifadeleri kullanmıştır (2000, 15-16):

"Bu dönemin Vamp kadını Neriman Köksal, cinsellik kokusuyla adından söz ettirmiştir. Muhterem Nur ise, cazibeli güzelliği, talihsiz halk kızı rolleriyle gerçek popüler olma yoluna girmiştir. Küçük hanımefendi rolüyle Belgin Doruk'u da unutmamak gerekir. Entelektüel kesimin en çok beğendiği oyuncularından biri olmuştur Belgin Doruk. Bu oyuncuların karşısına rakip olarak da Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray, Fatma Girik ve Filiz Akın çıkmıştır"

Yeşilçam Döneminde yıldız-karakter kelime ikilisi adeta birbirine kenetlenmiş, seyirci için karakterden önce yıldız oyuncunun önem kazandığı araştırmalarda ortaya konulmuştur. Yeşilçam sinemasında yıldız kadın oyuncuların kendilerine tarz tiplmeleri ve filmleri vardır. Bu dönemin seyirci kitlesi, yıldız kadın oyunculara hayran olup sinema salonlarını yıldız kadın oyuncular için doldurmuşlardır.

5.1.3.1980-1990 Yılları Arasında Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği

1980'li yıllar Yeşilçam dönemi ile bağdaşmıştır. Ancak 1990 yılı Yeşilçam dönemiyle bağdaşmayıp 90'lı yıllar Yeni Sinema Döneminin başladığı bir dönem olmuştur. Öncelikli olarak 1980'li yıllarının kadın karakter temsili kimliklerine bakılması neticesinde şu sonuçlar elde edilmiştir:

80'li yıllardaki kadının aile olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu dönemde "kadınlar ailenin temel yapı taşı olarak sunulurlar ve bu nedenle anlatıda ön planda yer alırlar. Kadınlar evin, ailenin içinde var olur. Bu kadınların bireysel istekleri ailenin çıkarlarının gerisindedir" (Ekici,2007:47). Kadın annedir ve kadına verilen değer, annelik özelliğine atfedilir. Anne olamayan kadına ise değersiz gözüyle bakılır. Kadının bedeni kendi arzularını yansıtır ve anne olan kadın, cinselliği arzulamayan kadın olur. Anne olamayan kadınlarsa, bedenlerini cinselliğe açar. Yeşilçam filmleri çoğunluklu melodram türü olduğundan kadın aşk üzerinden konumlandırılır. Kadınların tek bir isteği vardır o da, sevdiği erkekle aile olup yuva kurabilmektir. Yeşilçam sinemasında namus kavramı önemlidir ve kadın namuslu olmalıdır. Namussuz olan kadın, ikinci sınıf vatandaş olarak görülür ve namusunu kirleten kadınların sonu ölümle biter.

1980 döneminin toplumsal ve siyasi yapısına bakıldığında ülkedeki feminizm dalgalanması sinemaya da yansır. Yeşilçam sinemasındaki kadın algıları yıkılmaya çalışılır. feminizm dalgalanması Türk sinemasındaki kadın temsili kimliklerinde büyük değişim yaşanmasına sebep olur. Feminizm dalgalanmasıyla birlikte kadın temsili kimliklerinde, kendi ayakları üzerinde durabilen, kamuda temsil gören güçlü karakter olarak kadın analiz edilmeye başlanır. Buna nazaran Türk sinemasındaki kadın oyuncularının karakter yapısı değişim gösterse de, kameranın dili erkek dili olmaya devam eder.

Güliden Gevher Öz, bu dönemin kadın karakter temsili kimliğine şu açıklığı getirmiştir (2019, 472):

“Kendi bilincinin farkında ve kendine güvenen, özgür ve bağımsız kadınlar beyaz perdede yer almaya başlamıştır. Evlilik konusu artık gündemden düşmüştür, filmlerde dul kadınlar ana karakter olarak karşımıza çıkabilmektedir. Her ne kadar dul kadınlar filmlerin merkezinde yer alıyorsa da, filmlerde dul kadınların toplum tarafından hoş karşılanmadığı ve dul kalmış olan kadınların evlenmesi gerektiği vurgulanmıştır”

1990’lı yılların kadın karakterlerin temsili kimliğinin değerlendirilmesi gerektiğinde şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır:

1990’lı yıllar Yeni Sinema Döneminin görülmeye başlandığı bir dönem olduğundan filmlerin birçoğunda kadın karakterlerin temsili kimliklerinin değişmeye başladığı gözlemlenmektedir.

Tuğba Elmacı bu dönemin kadın karakterlerin temsili kimlikleri hakkında şu ifadeleri kullanmıştır (2011, 194-195):

“Yeni sinema içerisinde kadın temsilleri temelde toplumsal cinsiyet kodlarının katı taşıyıcılarının ötesinde farklı şekillerde resmedilmiştir. Bu anlamda Yeşilçam döneminin katı ahlakçı konumlanışının dışında imgeler olarak kendisine yer bulabilmiştir. Kadınlar kadın gibi görünmekte, cinselliklerini özgürce yaşayabilmektedir fakat özne olamamaktadır”

Buna karşılık Nihan Akari şunları ifade etmiştir (2016, 14):

“Gerçekçilik bu dönemin en önemli unsurlarındandır. Artık itaat eden kadın sesini yükseltmeye ve hakkını aramaya başlamış sonunda da bu dönem aslında feminizm kavramının oturduğu, tam olarak ne olduğunun kavranıldığı ve bu şekilde yani kısmen daha sakin ama bilinçli hak arayışının başlangıcı olarak kabul edilmiştir”

5.1.4.2000 Yılı ve Sonrasında Kadın Karakterlerin Temsili Kimliği

Türk sinemasında 2000 yılı ve sonrasında kadın imgeleri değişmiş ve Gül Yaşartürk’ün “2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: Mavi Dalga Filminde Özne Olarak Kadın ve İkimizin Yerine Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın” adlı çalışmasında (2010, 111-115):

“2000’li yıllardan itibaren, farklı yaş gruplarından, sınıflardan, mesleklerden kadın karakterler karşımıza çıkmıştır. Söz konusu karakterler; feminist film teorisinin de temel bir sorun olarak gördüğü erkeklerle olan ilişkileri (eş, anne ya da sevgili olmak gibi) üzerinden tanımlanmaktan ziyade farklı varoluş özellikleri ve kadınlarla arkadaşlıkları bağlamında tanımlanırlar iken, filmlerde karakterleri belirleyen temel bir yapı olarak patriyarka da görünürlük kazanmıştır”

Söylemine karşılık Emel Yalamaç (2011, 115):

“Kadına yönelik şiddet ve seks işçiliği gibi konular dokunulmazlığını korumuştur. Örneğin, türban özgürlüğünün sağlanması, ev-içi emeğin kayda alınması, eğitime katılımın arttırılması, ekonomik alanda pozitif ayrımcılık gibi alanlarda önemli adımlar atılmıştır” söylemleri önem kazanmıştır.

2000 yılı ve sonrası dönemde kadını simgeleyen aile tipi de değişmiştir. “Geniş aileden çekirdek aileye dönüşen yapısıyla aile, toplumsal iş bölümünde farklılaşmaya paralel olarak daralma ve işlevlerinde belli başlı azalmalara doğru bir seyir izlemiştir” (Aytaç, 2007: 73 aktaran Evecen,2020:460). Aileyi temsil eden kadın, iş hayatına atılımından dolayı geleneksel kültürden uzaklaşmıştır. “2000 yılı ve sonrası dönemde kadın karakter yansımalarında, iyi-kötü arasında gidip gelen karakter yapıları yapı bozumuna uğramış, kadınların yansıtılış biçimlerinin yanında, var olan melodram özellikleri ise ataerkil eksende sunulmuştur” (Ceylanlı,2019:30).

5.2. Türk Sinemasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

Türk sinemasında erkek karakterlerinin temsili kimliklerini kadın karakterlerin temsili kimliklerinde olduğu gibi dönemsel olarak incelemek mümkündür.

5.2.1. Cumhuriyet Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından 20 Nisan 1923 yılında sinema salonları açılmış, sinema salonları tarafından gösterime sunulan filmler içerisinde ülkenin ahlakını bozan filmlere sansür uygulanmıştır. Harf inkılabı ile birlikte eski yazılı filmler yürürlükten kaldırılmıştır. Cumhuriyet Döneminde sansüre uğrayan filmlerde Muhsin Ertuğrul'un filmleri olmuştur. (1939- Bir Kavuk Devrildi), (1938- Aynaroz Kadısı)

Cumhuriyet ile birlikte modernleşme alt yapı çalışmaları başlamış, giyim- kuşamlarda değişimler yaşanmıştır. Erkek giysileri modernleşmiş ve Batı örnek alınmıştır. Türk erkeği daha kibar olma yoluna girmiş, bıyık ve sakallar tercih edilmemeye başlanmış olsada, 1934 yılı yapımlı Muhsin Ertuğrul "Aysel Bataklı Damın Kızı" filminde Talat Artemin'in canlandığı Ali karakterinin bıyık tercih ettiği göze çarparken, Ali karakterinin eğitim görmüş olması, dönemin eğitime verdiği önemini öne çıkarmıştır.

Talat Artemin'in canlandığı Ali karakterinin giyimine bakıldığında kasketi, ceketini ile modern giyimi yansıttığı açıklık kazanmaktadır. Buna göre, Cumhuriyet Dönemi kadınlara modernlik getirdiği kadar erkeklere de modernlik getirmiştir.

5.2.2.1960-70 Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

1960-70 dönemine yıldız olgusu damga vurmuş ve bu dönemdeki erkek oyuncuların karakter temsili kimlikleri toplumdaki erkekler tarafından taklit edilmiştir. Bu dönemde Ayhan Işık'ın bıyığı, Sadri Alışık'ın "Turist Ömer" tiplerindeki şapkası, Cüneyt Arkın'ın sert erkek yapısı moda haline gelmiştir. Kötü karakter olarak Erol Taş'ın oyunculuk performansı seyirci tarafından olumlu yönden değerlendirilmiştir. Ediz Hun'un kibar duruşu ve karizmatikliği erkek karakterlerin temsili kimliğinde beğenilen imaj haline gelmiştir. Ediz Hun'un ardından Kartal Tibet, Tarık Akan, Kadir İnanır, Murat Soydan, İzzet Güney, Ekrem Bora gibi oyuncuların karakter yapısı da karizmatik olarak şekil bulmuştur.

Karizmatik erkekler bu dönemde jön olarak adlandırılmış ve erkek karakter temsil kimlikleri yıldız olgusundan dolayı aynılaşmıştır. Aynı tarz erkek tiplerleri, aynı tarz imajlar, aynı tarz kalıplaşmış konuşmalar erkek oyuncular üzerinde görülmüştür. Bu dönemde Anti Yıldız olarak seyirci gözünde önemli değer görmeye başlayan Yılmaz Güney, yıldız olgusunun karizmatik imaj portfelindeki algıları yıkmayı başarmış ve silahsal ve çirkin görünüşüyle dönemin erkek temsil kimliğine yeni jön anlayışı kazandırmıştır.

5.2.3.Yeni Türk Sinemasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimliklerinde Hegemonik Erkeklik Anlayışı

1990'lı yıllardan sonra Türk sineması yeni dil kazanmış ve kadın-erkek karakterlerin temsili kimlikleri döneme göre değişmiştir. 1990'lı yıllardan önce 1980 yılında gelişen feminizm hareketlenmesi 1990 yılında Türk sinemasını da etkilemiştir. Kadın karakterlerin temsili kimlikleritoplumsal yapının değişimiyle, erkek karakterlerin temsili kimliklerinin değişiminde büyük

rol oynamıştır. Bu dönemde erkek karakterleri özne olmaktan çıkmıştır. Feminizm hareketlenmesiyle erkek ideolojisi yıkıma uğradığından erkek hegemonik döneme girmiştir. “Türk Sineması’nda 1980’lerde yükselen kadın filmlerini 90’lı yıllarda başlayan ve halen devam eden erkek filmlerinin takibi ile bu filmlerde yer alan yoğun bunalım, erkeklik krizini açıkça ortaya koymuştur” (Ulusay, 2004 aktaran Aydoğan,2020:9).

Ahmet Oktan 90’lı yılların erkek karakterlerin temsili kimlikleri hakkında şunları dile getirmiştir (2008, 158):

“Değişen toplumsal ilişki biçimlerinin, geleneksel değer sistemlerince şekillendirilmiş erkeklerin dünyasında yol açtığı gerilim ve dönüşümün, çoğunlukla, bir grup erkeğin dayanışması ve omuz omuza yaşam mücadelesi şeklinde kurgulandığı filmlerde erkekler adına oldukça karamsar bir dünya resmedilmektedir. Toplumsal alandan beslenen bu karamsar tablo, problemleriyle baş edemeyen, güçsüz, otoritesini kaybetmiş, başarısız, kendini gerçekleştirememiş erkeklik temsillerini de beraberinde getirmektedir”

Bu doğrultuda dönemin hegemonik erkeklik krizinin 90’lı yıllarda yaşanmaya başladığı açıklik kazanırken hegemonik erkeklik kavramının getirisi olan ataerkil düzen de bu dönemde kırılmaya çalışılmıştır. “Hegemonik erkeklik ilk defa R. W. Connell tarafından 1979’da yazılan “Men’s Bodies” adlı makalesinde gündeme gelmiştir. 1980’lerin ilk yıllarında hegomonik erkeklik, gey aktivizminin yaygınlaşmasından etkilenerek gelişmiştir” (Hearn, 2004:56 aktaran Şeker,2015:25).

Bu bilgiye istinaden; Özge Nilay Gürbüz’ün belirttiği gibi (2016, 125-142):

“Erkek doğmakla erkek olmak arasındaki ilişkinin kültürel paradigmaları çözümlenmesi gerekir. Erkek ve erkeklik tanımı çoğul mudur, kültürel, tarihi, siyasal, ekonomik ya da etnik olarak değişkenlik gösterir mi? Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında erkekliğin de tıpkı kadınlık gibi yaratılan bir kimlik olduğunu kabul ettiğimiz zaman, dönemsel ve kültürel erkeklik tanımlarıyla karşılaşmak mümkündür”

Buna karşılık Emel Akça ve Seda Ergül’ün (2014) “Televizyon Dizilerinde Erkeklik Temsili: Kuzey-Güney Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Farklı Erkekliklerin Mücadelesi” adlı çalışmalarında hegemonik erkeklik konusuna şu açıklamayı getirmişlerdir (2014, 17):

“Levy (2007), Connell’in hegemonik erkeklik kavramının, toplumsal cinsiyet ilişkileri düzeni içindeki bir konuma, düzenin kendisine ve eril tahakkümün yeniden üretilmesine yol açan mevcut ideolojiye karşılık gelecek şekilde ele alındığını belirtir (s. 253-254). Connell, bir konum olarak hegemonik erkekliğin belirli bir zamanda, belirli bir kültürde kabul edilen ideal erkeklik olduğunu ve bu hegemonik biçimin yanı sıra işbirlikçi, madun ve dışlanmış erkekliklerin de varlığını ileri sürmektedir”

1990’lı yılların ikinci yarısında erkeğin erkek ile olan dostluğu filmlerde yer alan konu unsuru olurken erkekler sorunlarla başa çıkamayan, sürekli problemleri olan yapıya sahip temsil görmüştür. Bu nedenle dönemin filmleri erkeklik krizini doğurmuştur. Erkeklik krizi yaşanırken, bir diğer taraftan erkek karakter temsili kimliğini simgeleyen baba krizi de yaşanmaya başlamıştır. Özgür Özlem’in (2018) “Türk Sinemasında Baba Temsili” adlı çalışmasında belirttiği üzere (2018, 193):

“Toplumsal yapıda babalık olgusunun temel belirleyicisinin “evin geçimini sağlamak” şeklinde algılanması, ekonomik iktidarı merkezine alan bir yapı sergiler. Buna paralel olarak babanın “koruyucu olma” özelliği de beklentiler arasına yerleştirilmiştir. Evin geçimini sağlayan ve ailesini koruyan babanın bu yapı karşısındaki kişisel/sosyal beklentisi ise, anne ve çocuklardan talep edilen “itaat” ve “uyum”dur”

Buna göre bu dönemde, erkek karakterlerin temsili kimliklerinin yapı bozuma uğradığı açıkça görülmektedir.

5.2.4.2000 Yılı ve Sonrasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

Türk sinemasında erkek imgeleri dönemlere göre farklılık göstermiş olsada, 1990 yılı ve sonrasında yaşanan hegemonik erkeklik krizi, 2000’li yıllarda etkisini göstermeye devam etmiştir. Yeni Sinema Dönemini 2000 yılı ve sonrası sinema ile eş değer tutmak neredeyse mümkün olmuştur. 2000 yılı ve sonrasında erkek karakterlerin temsili kimliklerinde görülmeye devam eden kendini erkek gibi hissetmeyen erkek imajı, popüler filmlerde yerini Milliyetçi erkek imajına bırakmıştır. “Kurtlar Vadisi Irak” (Serdar Akar, 2006), “Karşılaşma” (Ömer Kavur,2002), “Son Osmanlı Yandım Ali” (Mustafa Sevkî Doğan, 2007) filmlerinde Milliyetçi erkek karakterlerin temsili kimliği görüldüğünden, bu dönemde erkeklik imajına yeni anlam kazandırıldığı kanısına varılabilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

6. TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER, KADINA BAKIŞ AÇILARI VE KADIN TEMSİLLERİ

6.1.Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

6.1.1.Türk Sinemasında İlk Kadın Yönetmenler

Türk sinemasında “Kadından Yönetmen Olmaz” basmakalıp algıların yıkılmasını sağlayan ilk kadın yıldız oyuncu, yapımcı ve yönetmen olan Cahide Sonku, algıları kıran ilklerden olmuştur. Cumhuriyet dönemi ve Geçiş döneminde kadının kamerayı ele almadığı bilindiğinden yönetmenlik erkek mesleği olarak görülmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda, kameranın erkek yönetmenlerden dolayı eril söylemi Türk sinemasında tartışılan konular arasında yer almıştır. Sinemanın ataerkil yapısının bozumu ise ilk kadın yönetmenlerin kendini göstermeye başlamasıyla görülmüştür. İlk kadın yönetmenler bir süre ataerkil gözlem bakışıyla sinemaya yön vermeye çalışmış olsalar da, Yeni Sinema Döneminde yetişen kadın yönetmenler sinemada erkek bakış açısı değil kadınsal bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Bu da sinemanın belirli dönemler çerçevesinde yönetmenlerin bakış açılarının değişimiyle ve kadın yönetmenlerin sayısının artmasıyla ortaya çıkmıştır.

Türk sineması dönemlere ayrılıp incelenmesi gerektiği gibi, Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerde dönemler çerçevesinde incelenmelidir. Bu dönemler çerçevesinde ilk kadın yönetmenler Yeşilçam döneminde film çevirme işine girmiş olsalar da, yönetmen gözüyle bakılmayan ilk kadın yönetmenler ve yönetmenliği meslek olarak edinmiş kadın yönetmenleri birbirinden ayırıp incelemek gerekmektedir.

6.1.1.1.Yönetmen Gözüyle Bakılmayan İlk Kadın Yönetmenler

Cahide Sonku

Cahide Sonku, tiyatro ve sinemada oyunculuğu üzerinden kazandığı yıldız olgusundan sonra oyunculuk dışında yapımcılık ve yönetmenlik işleriyle de alakadar olmaya başlamıştır. İlk kez Muhsin Ertuğrul’dan bağımsız olarak çalışmaya başlayan Cahide Sonku, Sırrı Talpar’ın “Güneş Film” yapımevine ortak olmuş, Seyfi Havaeri’nin yönetmenliğini yaptığı (1949) “Fedakar Ana” filminde rol alırken, filmin yapımcılığına ortak olduğundan Seyfi Havaeri’nin yönetmenliğini gözlemlemiştir. Yapımcı olduğundan filmin senaryosuyla bizzat alakadar olmaya başlayan Cahide Sonku, Seyfi Havaeri ile birtakım meselelerde anlaşamadığından Seyfi Havaeri’nin çekimi bırakmasıyla ilk kez kamera önünden kamera arkasına geçmiştir. Seyfi Havaeri’nin yarıda bıraktığı işi Cahide Sonku yönetmenlik koltuğuna geçiş yaparak tamamlamıştır.

Eyüphan Erkul, bu konu üzerine şunları dile getirmiştir (2020, 421-426):

“Cahide Sonku için Fedakar Ana filmi, Türk kadınlarının bayılacağı türden film olmaya adaydı. Filmde genel plan, Türk kadınının ön plana çıkartılması olmalıydı. Film Tahir Olgaç’ın “İşte Böyle Ömer” kitabından uyarlama olduğundan filmin isminin “Fedakar Ana” olmasını sağlayan kişi de Cahide Sonku olmuştur. Senaryo’da birkaç yerde değişiklik yapılmasını öngören Cahide Sonku’nun bu tavrı yönetmen Seyfi Havaeri tarafından hoş karşılanmadı ve bu olay Cahide Sonku ile Seyfi Havaeri’nin tartışmasına sebep oldu. Bu doğrultuda sete bir daha uğramayan

Seyfi Havaeri'nin tamamlayamadığı filmi tamamlama görevi ise Cahide Sonku'ya kalmıştır. Film tamamlandıktan sonra da çıkan afişin üzerine Cahide Sonku'nun ismi yazılmıştır”

Böylece ilk yönetmenlik deneyimini Cahide Sonku bu şekilde gerçekleştirmiştir.

1950 yılında “Sonku Film” adında kurduğu film şirketi ile yapımcılık mesleğinin yanı sıra yönetmenlik mesleğini de icra etmeye başlayan Cahide Sonku, 1951 yılında “Vatan ve Namık Kemal” filminin çekilmesi kararlaştırıldığında, Devlet Tiyatrosundan tanıdığı ve eski eşi olan Talat Artemel ile birlikte yönetmen olarak ikinci filmini çekmiştir. Böylece ilk filminin çekim aşamasında yaşanan hadiseden sonra kadın olarak yönetmenlik deneyimini en yakın gördüğü ve yönetmenlik bilgisinin iyi olduğunu düşündüğü Talat Artemel ile ikinci filmini sorunsuz bir şekilde tamamlamıştır. Sorunsuz geçen çekimlerden sonra beyaz perdede gösterime sunulan “Vatan ve Namık Kemal” filmi için İstanbul’da ilk defa düzenlenen gala gecesinde film, yılın en çok kazandıran filmi olmuştur. Böylece “Sonku Film” yılın en çok kazanan film şirketleri arasında ilk sırada yer almıştır. Bunun üzerine Cahide Sonku, 1953 yılında “Beklenen Şarkı” adındaki yeni filmin anlaşmasını yaparak, yönetmenliğini Orhon Murat Arıburnu ve Sami Ayanoglu ile paylaştığı, oyunculuğunu ise Zeki Müren’le tamamladığı bu filmiyle gişe rekorları kırmıştır.

Bu doğrultuda, ilk kadın yönetmen olarak çektiği 3 filmde Cahide Sonku, bir kadın olarak söz sahibi olabilmeyi başarmıştır. Bu 3 filmin yönetmenliğini tek başına yapmadığından yönetmen gözüyle bakılmasada, “Yönetmenlik Erkek İşidir” algısını kırmaya başaran ilk kişi olmuştur. Buna nazaran 1958 yılında “Sonku Film” yapımevinin yanması sonucunda Cahide Sonku toparlanamamış ve alkol sorunuyla büyük eleştirilerin odağında yer almaya başlamıştır.

Dr. Nuran Şener

Cahide Sonku’nun açtığı kapıdan giren ikinci kadın yönetmen olan Dr. Nuran Şener, 1964 yılında “Aydedeye Gidiyoruz” filminin yönetmenliğini yapmasıyla tanınmıştır. Bu filmin yönetmenliğini tek başına yapmayıp erkek yönetmenlerden yardım görmesi onun ilk kadın yönetmen olarak anılmasına imkan vermemiştir.

Dr. Nuran Şener’in ikinci filmi olan (1965) “Suçlu Çocuk” filmi olumsuz anlamda büyük eleştiri alan filmlerinden olmuştur. Erdoğan Sevgi (1965) “Suçlu Çocuklar” adlı Ses Dergisi yazısında bu film üzerine şu eleştirilerde bulunmuştur:

“Filmin içeriğinde kadının oğlundan yalan söylemesini istemesi, Ali adındaki çocuğun anne ve babasının kavgasına tanıklık etmesi, çocuğun gözleri önünde annesinin başka bir adamla flörtleşmesi, Ali karakterinin mahalleden arkadaşı olan 11 yaşındaki çocuğun Ali’nin annesine sulanması ve mahalledeki bakkal tarafından çocukların hırsızlığa teşvik edilme mesajları, filmin sert eleştirilmesi gerektiğinin göstergesidir” (Sevgi, 1965)

Dr. Nuran Şener’in çocuk eğitimi konusunda birçok eser üretmesinin yanında “Suçlu Çocuklar” filmi büyük eleştirilerin odağında yer almıştır.

Dr. Nuran Şener 3 film çekmiştir; (1964) Aydedeye Gidiyoruz, (1965) Suçlu Çocuklar ve (1966) Oduncunun Çocukları. Bu filmleri zaman içerisinde yok olmuş, filmlerden geriye afişleri kalmıştır.

Feyturiye Esen

İlk kadın yönetmen olarak görülmeyen bir diğer isim Feyturiye Esendi. 1957 yılında “Hilal Film” yapım evini kuran Esen, yapımcılığın ardından 1965 yılında “Canım Benim” adındaki filmin

yönetmenliğini yapmıştır. Feyturiye Esen’in tanınması ise “Ötekinin Sesi: Yeşilçam’ın Görünmeyen Kadınları” belgeseliyle olsada, yönetmenliği kabul görmediği bilinmektedir.

6.1.2. Yönetmenliği Meslek Olarak Benimsemiş İlk Kadın Yönetmenler

Bilge Olgaç

İlk kadın yönetmenlerden ve Türk sinemasında ilki başaran Bilge Olgaç, erkek yönetmenler tarafından kabul görmek için kendini erkekleştiren kadın yönetmenler arasında yer almıştır. Feryal Saygılıgil Bilge Olgaç’ın sinema sektörüne girişinin başlangıç yıllarında varoluş mücadelesini şöyle dile getirdiğini açıklar (2010, 125):

“Ben kadın olduğumu unutmaya ve onlara unutturmaya çalıştım. Benim yanımda dövüştüler, küfürleştiler, her şeyi yapma özgürlüğünü kazandılar. Bu gerçekten çok önemliydi ve sonunda beni kendilerinden biri olarak gördüler”

Bu durum Olgaç’ın sinemasını belirli bir süre çerçevesinde etkilemiştir. Yönetmen ilk filmlerinde erkek karakterlere yoğunlaşmış, 1980’li yıllardan sonraki filmlerinde ise kadın karakterlerin sorununa odaklanmaya başlamıştır. Bundan dolayı Bilge Olgaç sinemasını iki dönemde değerlendirmek gerekmiştir.

1-1965-1975 dönemine kadar olan filmler (Erkek Filmleri)

2-1984-1994 dönemine kadar olan filmler (Kadın Filmleri)

Bilge Olgaç, 1965-1975 yılları içerisinde çektiği filmlerde, erkek karakterlere eğilmiştir. Yeşilçamda ayakta durmanın tek yolu ataerkil sistemde erkek bakış açısıyla film çevirmek olduğundan Bilge Olgaç da bu dönemde avantür türü film çekmeye yönelmiştir. 1970 yılından sonra avantür türünü terk edip ticari aşk filmlerini çekmeye başladığında birçok jön ve aktris oyuncularla çalışma imkanı bulmuştur.

1980 yılında toplumun değişen yapısını gören Bilge Olgaç, sinemasında yeni bir yönelişe doğru eğilmiştir. Dönemin yapısında yaşanan değişikliklerle birlikte yönetimde bakış açısını kadına doğru çevirmeye başlamıştır. Bu kez Bilge Olgaç, kadın merkeze alınmış bir şekilde kadın sorunsalını ele almış ve çözümü toplumsal değişimde aramıştır. Ölünceye kadar film çekmeye devam eden Bilge Olgaç, ilk kadın yönetmenler arasında en çok film çeken yönetmen olarak tanınmış ve Türk sinemasına bir kadın olarak göstermiş olduğu meslek değeri önemli gözle bakılmıştır.

Türkan Şoray

Oyuncu kimliğinin yanı sıra yönetmenlik de yapan Yeşilçam’ın ilk kadın yönetmenlerinden olan Türkan Şoray, oyunculuktan yönetmenliğe adım atmış bir isimdir. Yönetmenlik yapmayı çok istediği Yeşilçam Döneminde, erkek egemen sinemada birtakım eleştirilere maruz kalmaktan çekinmiştir. Nitekim ilk asistanlık deneyiminde sert eleştirilerle de karşılaşmıştır. 1971 yılında Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı “Güllü” filminin asistanlığını yürütmeye çalışan Türkan Şoray’a ilk tepki filmin yönetmen yardımcılığını yapan Zeki Ökten’den gelmiştir. Tepkiye karşılık bir süre kamera arkasından uzaklaşan Türkan Şoray, kafasında hikayelediği bir konu üzerine dönemin ünlü yapımcılarının kapısını çalmaya kalktığında İrfan Ünal’ın hikayeyi beğenip yönetmenlik teklifine karşı gelemediğinden ilk yönetmenliğini yaptığı (1972) “Dönüş” filminin çekimlerinde zorluklarla karşılaşmış olsa da, zorlukların üstesinden gelmeyi başarmıştır. Dönüş filmi dönemin güçlü sinema eleştirmenlerinden olan Atilla Dorsay tarafından beğenilirken, film yurt dışında da büyük ilgi duymuştur. Oysa ki, birçok sinemacı tarafından Türkan Şoray sert bir dille eleştirilmiştir. Eleştirilere karşılık vermeyen Türkan Şoray, “Dönüş” filminin ardından 1973 yılında “Azap” filmini çekmiştir. Bu filmde asistanla uyum içerisinde çalışmadığından şikayet eden Türkan Şoray’ın “Azap” filmi, “Dönüş” filmine nazaran beklenen ilgiyi görememiştir. Türkan Şoray kötü

eleştirilere rağmen film çekimlerine devam edip 1976 yılında “Bodrum Hakimi” filmiyle büyük başarı elde etmiştir. Şoray bu filmde, kadın bakış açısına yeni bir anlayış getirmiştir. Film aşk filmidir ve işi ve aşkı arasında kalan kadının hikayesi, işini seçmesiyle sonlanmaktadır. Çalışan emekçi kadın’ın kendi ayakları üzerinde durmaya çalışması, dönemin kadınına yeni anlayış kazandırmıştır.

Türkan Şoray’ın “Bodrum Hakimi” filmi dönemin anlayışına yeni bir anlayış katmıştır. Bunun üzerine film çekimlerine devam eden Şoray, (1981) “Yılanı Öldürseler” filminde, Yaşar Kemal’in romanından uyarlama yapmıştır. Filmin çekimleri Adana’da sürerken köy halkının şikayetleri, sette yaşanan krizler, Türkan Şoray’ın yorulmasına sebebiyet vermiştir. Sette yaşanan bütün olumsuzluklara rağmen film dünyanın her yerinde gösterime sunulmuştur. Yılanı Öldürseler filmi Doğu filmi olurken, filmde yakın planlar çok az kullanılmış, filmin görsel yanı minyatür olmuştur. Uzun aradan sonra film çekmeyen Türkan Şoray, en son 2015 yılında “Uzaklarda Arama” adındaki filmiyle kamera arkasında görünmüştür(Dorsay, 2003: 85,121,139,140)

Birsen Kaya

Yönetmenlik serüveni Memduh Ün’a asistanlık yapmakla başlamıştır. 1964 yılında “Gurbet Kuşları” filmi ilk asistanlık yaptığı filmi olmuştur. 200’e yakın filmin asistanlığını yaparken, İlk yönetmenlik deneyimini (1970) “Kanlı Kader” filmi ile gerçekleştirmiştir. Yönetmenliğin yanı sıra senarist olarak birçok film yazmıştır. Erotik filmde çeken Birsen Kaya, “Genelevde Kirlı Evler” filminden dolayı mahkemelik olmuştur. 1975 yılına kadar aktif bir şekilde film yönetirken, evlenmesi nedeniyle sinemayı bırakmıştır. 1970 yılından 1975 yılına kadar olan 5 yıllık süreçte 15 film yönetmenliği yapmış, 11’de filmin senaryosunu yazmıştır. “Ufuk Film” adında film şirketi de kuran yönetmen, gerçek hikayelerin ilgisini çektiğini ve aşk filmlerinden daha çok avantür filmler çekmeyi sevdiği İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın internet sitesinde açıklanmıştır(<https://film.iksv.org/tr/>)

Lale Oraloğlu

Türkan Şoray gibi Lale Oraloğlu’da oyunculuktan yönetmenliğe yönelen kadın yönetmenlerdendir. Yönetmenliğin dışında senaristlikte yapmıştır. 1954 yılında, kızının adını verdiği “Alev Film” adında film şirketi kurmuştur.

Yönetmenlik filmografisi ise şu şekildedir: (1971) “Bir Kadın Tuzağı”, (1971) “Hüdaverdi Pırtık”, (1972) “Hızlı Hızır”, (1972) “Ölüm Bebekleri”

6.2. Türk Sinemasında 90’lı Yıllarda Kadın Yönetmenler

Yeşilçam döneminde ilk kadın yönetmenlerin usta-çırak ilişkisiyle yetişmesine nazaran 1990’larda kadın yönetmenler üniversitelerin sinema bölümünde eğitim görmüş olarak sinema sektörüne adım atmışlardır. Sinema sektörüne adım atarlarken de, usta yönetmenlerin asistanlığını yapmışlardır. 90’lı yıllarda Tv’nin popüler hale gelmesi ve özel kanalların açılmasıyla bazı kadın yönetmenlerde Tv sektörüne yönelmişlerdir. Bu dönemin kadın yönetmenleri sinemanın kadın bakış açısında sunulmasının temelini oluşturmuşlardır.

6.2.1. Sinema Sektöründeki ve Tv Sektöründeki Kadın Yönetmenler

Mahinur Ergun

Filmografisi geniş olan başarılı kadın yönetmenler arasında gösterilen Mahinur Ergun, 1990 yılından önce sinema sektöründe 1978-1980 yılları arasında reklam filmleri çekmiş, bir süre kısa film ve belgesel türünde filmler çevirmiştir. Bir zamanlar Sinan Çetin’in asistanlığını yaptıktan sonra

kendi filmini çekebilmek için Atıf Yılmaz'dan parasal destek almıştır. 1988 yılında "Gece Dansı Tutsakları" ilk sinema filmi olurken, 1989 yılında çevirdiği "Medcezir Manzaraları" filminde Kadir İnanır, Zuhul Olcay ve Yılmaz Zafer gibi usta sanatçılarla çalışma olanağı bulmuştur. Sinema sektöründen daha çok Tv sektöründe yönetmenlik geçmişi bulunan Mahinur Ergun'un, yönetmenliğin yanı sıra senaristlik kimliği de bulunmaktadır.

Canan Gerede

Yönetmenliğinin yanı sıra tiyatro sahnelerinde Muhsin Ertuğrul'un yanında bir süre çalıştıktan sonra sinema sektörüne adım atan Canan Gerede, ilk önce Atıf Yılmaz'ın ve daha sonra da Yılmaz Güney'in asistanlık görevini üstlenmiştir. Çoğunluklu olarak sinemada belgesel türü filmlere yönelmiş ve 1987 yılı "Abidin Sen Mutluluğun Resmini Yapabilir Misin?" ile 1993 yılı "Peçenin Ardındaki Kadınlar" belgesel türü filmleriyle dikkat çekmiştir. Bunun ardından 1994 yılında çekmiş olduğu "Aşk Ölümünden Soğuktur" filmiyle en iyi yönetmen ödülünün sahibi olmuştur.

Tomris Giritlioğlu

Andrey Tarkovski'nin "İvanın Günlüğü" adlı filmini izlemesiyle yönetmen olmaya karar veren Giritlioğlu, Canan Gerede gibi belgesel türü filmlere ilk olarak yönelmiştir. "Tabletten Kasete", "Beyoğlu" adlı belgesel türü filmlerinin ardından 1989 yılında "Kanto'dan Tango'ya" filmini çekmiştir. Ona asıl şöhreti kazandıran filmi ise 1999 yılında çekmiş olduğu "Salkım Hanımın Taneleri" filmi olmuştur. Bu filmi sinemada son filmi olurken, TRT'de çalışmaya başlamış ve Tv dizileriyle birçok sanatçıyı ünlü yapmıştır.

Işıl Özgentürk

Ali Özgentürk ile evlendikten sonra sinema yönetmenliğine ilgi duymaya başlayan Işıl Özgentürk, 1992 yılında "Seni Seviyorum Rosa" adlı filmini çekmesi üzerine ilk yönetmenlik deneyimini gerçekleştirmiştir. Bir sonraki filmi ise 1993 yılında çekilmiş olan "İstanbul Annendir Çocuğum" filmi olmuştur.

Biket İlhan

Yönetmenlik serüveninin TRT'de başlaması sonucunda Selim İleri'nin vermiş olduğu destekle 1992 yılında 3 bölümlük pembe dizi çekmiştir. 1995 yılında "Sokaktaki Adam" filmiyle sinema sektörüne adım atıp, 1999 yılında çekmiş olduğu "Kayıkçı" filmiyle, aşk konusuna yönelmiştir.

Seçkin Yaşar

Halit Refiğ, Memduh Ün, Atıf Yılmaz ve Ömer Kavur gibi sinemayı sanat yapan özel yönetmenlerin asistanlığını yapmasının ardından 1993 yılında "Sarı Tebessüm" filmi ilk çevirmiş olduğu kendi filmi olmuştur. Bu doğrultuda filmin hem senaryosunu yazması hem de yapımcılığını üstlenmesi bunun göstergesidir. Filminde entelektüel kadın, zayıf koca figürleri kullanarak cinselliği sorgulamıştır. 1990'lı yılların son filmi, 1999 yılında "Sevgilim İstanbul" adındaki filmi olmuştur.

Handan İpekçi

90'lı yılların dönemin şartlarından dolayı zor olduğu bir dönem iken Handan İpekçi, film çekmek için uğraşlar içerisine girmiştir. Çektiği filmin parasal desteğini Kültür Bakanlığından temin etmeye çalışırken birçok yapımcıların desteğini de almak için mücadele vermiştir. O dönemde Handan İpekçi, yapımcılar tarafından tanınmadığından ve parasal destek alamadığından, kendi imkanları doğrultusunda 1994 yapımı “Babam Askerde” filminin dağıtımını kendi organize etmek durumunda kalmıştır. Babasının desteği sonucunda “Yeni Yapım Film” şirketini kurmasına rağmen parasal finansmanın yetersiz olmasından başka film şirketleriyle ortak çalışmak zorunda kalsa da, Bağımsız sinemanın kadın yönetmenlerinden biri olmayı başarmıştır.

Yeşim Ustaoglu

1990'lı yılların bir diğer Bağımsız sinemanın kadın yönetmenlerinden olan Yeşim Ustaoglu, kadına yönelik tasarlayıp çektiği filmleriyle dikkat çekmesiyle çoğu filmlerinde toplumsal cinsiyet bazında kadına yönelmiştir. 1994 yılında “İz” adında ilk uzun metrajlı filmini çekerken 1999 yılında “Güneşe Yolculuk” filmiyle de, 1990'ların Türkiye'sinin portresini sunmuştur.

Emine İlbuğa 90'lı yılların kadın yönetmenler bazında Bağımsız sinemasını şöyle değerlendirmiştir (2018, 292-320):

“90'lı yıllardan sonra kadın yönetmenlerin bağımsız sinemacı olarak kadına yöneldiği ve kadını merkeze aldığı filmlerini izlemekteyiz. Kadının sorunlarının anlatıldığı, odak noktanın kadın olduğu filmler 90'lı yıllardan sonra daha çok görülmeye başlamıştır. Yeşim Ustaoglu da bağımsız kadın yönetmen olarak kadın sorunsalına 2000'li yıllardan sonra çektiği filmlerde yoğunlaşmaktadır”

6.3. Türk Sinemasında 2000'li Yıllarda Kadın Yönetmenler

Türk Sinemasının 2000'li yıllar öncesinde Popüler sinema ve Bağımsız sinema olarak iki başlığa ayrılmasının ardından yönetmenlerde Bağımsız yönetmenler ve Bağımsız olmayan yönetmenler olarak birbirinden ayrılmışlardır. Bu dönemin Türk kadın yönetmenlerine bakıldığında Bağımsız sinemacı kadın yönetmenlerin, kadın sorunsalını ele aldıkları görülebilmekte ve yeni sinema anlayışında, kısa filmlerle de festivallerde öne çıkmaya başladıkları sezinlenebilmektedir.

Aslı Özge

Sinema bölümünden mezun olmasının verdiği eğitimle sinema sektörüne adım atan Aslı Özge, ilk zamanları film festivallerinde kısa metrajlı filmleriyle tanınmaya başlamış olsa da, uzun metrajlı filmleriyle de Bağımsız sinema yönetmenlerinden biri haline gelmiştir. (2002) “Biraz Nisan'dır” filminin çekimini tamamladıktan sonra belgesel türü filme odaklanan Özge, (2005) “Hesperos'un Çömezleri” adında ilk uzun metrajlı belgesel türü filmini çekip; (2009) “Köprüdekiler”, (2013) “Hayat Boyu”, (2016) “Ansızın” adındaki filmleriyle filmografisini genişletmiştir.

Aslı Özge filmlerinde genel olarak, alt-orta-üst sınıflı sorgular ve sorgulamasını ise toplumsal statü üzerinden gösterir. Filmlerin yapım aşamalarında en büyük desteği de yurt dışından alır.

Belmin Söylemez

Belgesel ve kurmaca türündeki filmlerden etkilenen Belmin Söylemez, Bilge Olgaç'ın asistanlığını yaptıktan sonra belgesel türü filmlere odaklanmıştır. Belgesel türü filmlerde, gerçekliğe önem verip toplumun davranış biçimlerini gözlemlemiştir. Filmlerinde kadını önemsemiş ve kadının, toplumun ona biçtiği roller dışında da hareket etmesini kadraj da göstermiştir.

2000 yılında çektiği “Bıyık”, “Zap”, kısa metrajlı filmlerinde belgeselci yaklaşımı önemsedğini belirtmiştir. (2005) “Bugün İstanbul Ne Kadar Güzel”, (2008) “Bu Ne Güzel Demokrasi” filmlerinin ardından 2011 yılında çektiği “Şimdiki Zaman” filmin kadın başrol oyuncusu Mina, kentli bir kadındır. İşsiz ve parasız olduğundan dolayı Amerikaya gidip yeni hayata başlangıç yapmak istemektedir. Para biriktirmeyi amaçlayan Mina, kafede kendisine bir iş bulur ve meraklı olan insanların kahve falına bakmaya başlar. İnsanlara umut dağıtır ama bu esnada kendisinin geleceğini ve şimdisini sorgular. Mina aslında şimdiki zamanı bırakmak istemektedir. Onun ilgisini gelecek zaman çekmektedir.

(2008) “Bu Ne Güzel Demokrasi” belgesel filminde ise Belmin Söylemez, kadınların siyasete atılım yaptığına dikkat çekmek isteyerek, kadına önem veren kadın yönetmenler arasında olduğunu sinema portresiyle göstermeye çalışmıştır.

Ceylan Özgün Özçelik

Hukuk fakültesi mezunu olan Ceylan Özgün Özçelik, 2002 yılında radyo ve televizyon programcısı olarak çalışmıştır. Radyo ve televizyon programcılığı yaparken ilgi duyduğu sinemaya yönelmesiyle ilk uzun metrajlı filmi (2017) “Kaygı” ile 67.Berlin Film Festivali’nde Panorama Special seçkisi yaparak başarısını göstermiştir.

Serdar Öztürk ve Sarper Bütev’in “Sinemanın Genel Sorunları - II Yönetmen Ercan Kesal, Tayfun Pirselimoglu, Ceylan Özgün Özçelik” adlı çalışmalarında Ceylan Özgün Özçelik verdiği röportaj da şunları kaydetmiştir(2019):

“Ben sinemanın çok özgün bir sanat olduğuna inanıyorum. Sinemanın bir tasarı olduğuna ve mantığın da üzerinde hayal gücü olduğuna inandığım için, hayal gücümü en rahat aktarabileceğim yerin sinema olduğunu düşündüm ve sinemaya yöneldim. Çünkü kafamda sürekli görsel ve işitsel şeyler dönüyor. İkisini bir arada kullanabileceğim alan sinemaydı. Ben bir mekân tutkunuyum. Mekânın gücüne çok inanıyorum. Birinin evine, bardağına, tuttuğu kaleme bakarak karakterini anlayabileceğimize inanıyorum. O yüzden bir tasarımın, bir rengin gücüne inanıyorum. Sinemanın kesinlikle bir renk paleti ve mekânla başladığına inanıyorum. Karakterin sonra orada dolaşmaya başladığına inanıyorum. Hayali mekânları, gerçek mekâna oranla daha büyümlü buluyorum. Ama gerçek mekânın gücünü yadsımıyorum. Ki tarihe tanıklık yönüyle çok büyük önemi var. Kendim de bir sürü gerçek mekân kullandım filmimde. Ama zannediyorum ki hayali mekânlara yürekten inanmamın sebebi, tasarıma düşkünlüğüm galiba. Sinema bir tasarım; sesi, rengi...Her şeyi bir tasarım. Kostümü mesela, ona dair çok şey söylüyor. Mekân onun geçmişine, geleceğine, bugününe dair çok şey anlatıyor bize ve tamamen diyalogsuz bir filmde, bir mekânda onunla ilgili birçok şey bulacağımıza inanıyorum”

Deniz Akçay Katıksız

Tv dizilerine senaryo yazarken, sinemaya olan ilgisini fark edip 2013 yılında “Köksüz” filmini çekmiştir.

Köksüz filmi, babasının ölmesinin ardından babasının rolünü benimseyen Feride’nin hikayesini anlatmaktadır. Annesi ve iki kardeşini kollamak zorunda kalan Feride için hayat dramaya dönüşür. Annesi ve iki kardeşinin de kaderi Feride’ye bağımlı hale gelir ve olay Feride’nin kaderini değiştirmesi için vermiş olduğu kararlarla çözülür. Ve bu film birçok ödülün sahibi olmuştur(20. Altın Koza Film Festivali Yılmaz Güney Ödülü, 47. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri En İyi Senaryo, 32. Uluslararası İstanbul Film Festivali Seyfi Teoman En İyi İlk Film Ödülü, Radikal Gazetesi Halk Ödülü, 19. Nürnberg Film Festivali En İyi Film Ödülü)

Emine Emel Balcı

Tv sinema bölümü mezunu olan Emine Emel Balcı, çektiği kısa metrajlı filmlerle sinemaya adım atmıştır. Aslı Özge ve Belmin Söylemez gibi belgesel ve kurmaca türündeki filmlerden etkilenip kısa metrajlı (2007) “Gölün Kadınları” ve (2008) “Bekleyiş” filmlerini çekmiştir. İlk uzun metrajlı filmi 2015 yılında çektiği “Nefesim Kesilene Kadar” filmi olmuştur. Bu filmde yönetmen, Serap karakterinin hikayesini ele almıştır. Serap, ablası ve eniştesinin yanında yaşayan, tekstil atölyesinde çalışan bir işçidir. Çalışıp para biriktirip babası ile beraber yaşamak için hayal kuran genç kızdır.

Belma Baş

Belma Baş, (2006) “Poyraz” ve (2011) “Zefir” adlarındaki kısa metrajlı filmleriyle tanınmasının ötesinde Zefir filminin kurgusunu anne-kız üzerine kurmasıyla da öne çıkan kadın yönetmenlerdendir.

Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yılığında söyleşi yapan Belma Baş, sinemayla ilgili şunları ifade etmiştir (2011, 362):

“Ben yönetmenliğe başladıktan sonra hayatımın en yoksul dönemini yaşamaya başladım. Daha önce de çevirmenlik yapıyordum. Hiçbir zaman yüksek bir gelirim olmadı, o bakımdan örnek alınabilecek bir insan değilim. Bir süre çevirmenlik yaptıktan sonra hangi meslekte daha az kazanabilirim diye düşündüm, yönetmenliğe başladım. (s.367) Bu zamanda, Bakanlığın verdiği parayla 35 mm’de, belirli bir kaliteyi tutturan, insanların emeklerinin sömürülmediği, haftalıklarını alabildikleri bir film çekmek mümkün değil. Bakanlığın verdiği desteğin yetmediği, yurtdışından para çıkmadığı noktada, biz Poyraz filmini, CMYLMZ Fikir Sanat’ın desteğiyle yapabildik. Ayrıca çeşitli krediler kullanıldı. Burada yapımçı karakteri de çok önemli, film sayısının artmasının nedenlerinden biri de, yeni yapımçıların çıkması. Şimdiye kadar tek tük örnekler dışında, esnaf mantığındaki eski Yeşilçam yapımçıları vardı. Filmleri sahiplenene, yönetmeni destekleyen, özgürlük olanağı sağlayan yapımçılar var şimdi. 90’larda Ömer Kavur ve Atıf Yılmaz gibi yönetmen yapımçılar ayakta tuttular sinemayı,yani yapımçı diye bir şey yoktu. Eski yapımçılar, eski filmlerini Show TV’ye satmakla meşguldüler. Şimdi farklı bir sürece girdik, Artık Nuri Bilge Ceylan’ın başarısı kadar, Eurimages’den ödül alan yapımcısı Zeynep Özbatur’un başarısından da söz ediyoruz. Sinemaya ivme kazandıran şey yapımçıdır diye düşünüyorum. Bireysel yetenekler her zaman vardır, iyi yönetmen olma olasılığı

olan, iyi senarist olma olasılığı olan bir sürü insan vardır. Ama bunları bir araya getiren, koordine eden kişi yapımcıdır”

6.4. Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Söylemler Üzerinden Kadına Bakış Açıları

İlk kadın yönetmenler kameranın eril söyleminde filmler çevirmiş olsalar da, kadına önem vermişler ve filmlerde kadın üzerinden bir şeyler anlatma çabası içerisine girmişlerdir. Bilge Olgaç, Yeşilçam’ın bir döneminde erkeğe yoğunlaşmış olsa da, ikinci döneminde kadını merkeze alan konularda filmler yönetmiş, Türkan Şoray ise, kırsal kesimin kadınına odaklanmıştır.

80’li yılların sonunda üniversitelerin sinema bölümünde eğitim gören yeni gençler sinema sektörüne adım atmış ve bir süre ünlü yönetmenlere asistanlık yapmışlardır. Bu yeni gençlerin kadın odaklı çalışmaları, Türk sinemasında kadına olan bakış açısının zamanla değişmesini sağlamıştır. 90’ların ortalarına doğru da, kadın yönetmenler tarafından kadın sorunu daha dikkatli incelenir hale gelmiştir. Sinemanın ataerkil yapısına karşı gelen kadın yönetmenler, çektikleri filmlerde kadın sorunsalını daha ön planda göstermişlerdir.

1990’lı yılların ortasında Bağımsız kadın yönetmenlerin erkeğe olan bakış açılarının değişmesiyle birlikte 2000’li yıllardan sonra sinemaya hakim gelen erkek yapısı yapıbozuma uğratılmıştır. 2000 yılı ve sonrası dönemde, kadın yönetmen sayısında artış yaşanmış ve geleneksel anlatıdan uzak duran kadın yönetmenler, sinemadaki erkek egemen yapılanmaya karşı gelmişlerdir. Kadın yönetmenlerin gözünde kadın, feminist ideolojiyi yansıtmıştır. Kadın sorunlarına yoğunlaşan kadın yönetmenler, kadını sınıfsal, farklı meslek gruplarında ve gündelik hayatlarını temsil etmiştir. Kadınların gündelik sorunları ön plana konulmuştur (Ceylanlı, 2019: 32).

Bir kadın yönetmenin sinemasında kadına şiddet ya da kadını kötü duruma düşürecek görüntülerin yer alması da mümkün olabilmektedir. Kadın yönetmenlerin çoğu kadın temsili güçlü olarak göstermiş olsalar da, ilk kadın yönetmenlerin ataerkil yapıya karşı gelemeyen olması ve 90’lı yılların Bağımsız sinemacı olmayan kadın yönetmenlerin rayting kaygısına takılmasıyla, kameranın eril söylemi devam ettirilmiştir.

Türk sinemasında kadın yönetmenlerin kadına olan bakış açısı önem taşımaktadır. Çünkü sinema toplumdur ve bu toplumun bir üyesi de kadındır. Kadının konumunu anlamak adına kadın yönetmenlerin bakış açısı önem arz etmektedir. Erkek yönetmenlerin kadına olan bakış açısı farklı olduğundan kadını ancak bir kadın anlayabilir sözüyle kadının sinemadaki temsili kadının gözünden değerlendirilebilir.

6.4.1. Feminizm Söylemi Üzerinden

Feminizm: Kadınların erkeklerle politik, sosyal haklarda ve ekonomide eşitlenmesini savunduğu ideolojidir. Feminizm ve sinemanın birbiri ile doğrusal bağlantısı vardır. Sinema sanattan ibaret ideoloji aygıtıdır. Feminizm de ideolojidir. Türk sineması ataerkil sistem üzerine inşa edildiğinden kadın yönetmenler erkek egemenliğini bozmak adına feminizm söylem üzerinden filmler üretmişler ve kadının erkeklerle eşit olması gerektiğini savunmuşlardır. Ancak Türk sinemasında feminizm söylemi üzerinden yapılan filmlerin sayısının az olduğu bilinmektedir. Feminizm söyleminde film yönetenlerin çoğunluğu kadın yönetmenlerdir ve kadın yönetmenlerin sayısı da erkek yönetmenlere göre azdır.

Toplumsal cinsiyet kavramlarında da ön plana çıkan feminizm, Türk sinemasının Yeni Sinema Döneminde (1990-2000 yılı ve sonrası) şekillenen ideoloji olmuştur. Bu dönemde kadın yönetmen sayısında artış yaşanmış ve çoğu kadın yönetmenlerin Bağımsız sinemacı olarak sundukları filmler kadın sorununa odaklanmıştır. Kadının erkeklerle eşit olarak temsil görmesi sinemaya alternatif sunumlar kazandırmıştır.

İrem İnceoğlu, “Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga filminin Feminist İncelemesi” adlı çalışmasında Mavi Dalga filminin feminizm ideolojisi üzerine inşa edildiğini şöyle ifade etmiştir (2015, 88):

“Film, sinema için “kadını” bir anlatı imkanını kullanarak alışık olmadığımız bir hikaye ve karakterizasyon sunmaktadır. Başka bir deyişle olağan dışı ana karakterler ve beklenmeyen gerçekleşeceği olay akışı yerine sıradan bir öyküyü aktarmaktadır ve bunu tam anlamıyla kadın bakış açısıyla sunmaktadır. Filmin senaristliği, yönetmenliği ve yapımcılığını birlikte üstlenen Zeynep Dadak ve Merve Kayan ile filmin kurgusunu yapan Çiçek Kahraman açık açık feminist olduklarını ifade eden sinemacılar. Dolayısıyla Mavi Dalga sadece bir kadın hikayesi anlatan, kadın filmi olmanın ötesinde sinemasal göstergelere bilinçli bir feminist yaklaşım iddiası da taşımaktadır”

Deniz Gamze Ergüven filmi olan (2015) “Mustang” filmi de feminizm ideolojisiyle inşa edilmiş bir tür filmidir. Yönetmen bu filmde kadın sorunsalına eğilmektedir. Filmde beş kız kardeşin özgürlükleri için vermiş oldukları mücadeleyi anlatan yönetmenin vermek istediği mesaj, “Tüm engellere rağmen kadınlar ayakta durmayı başarabilecek güce sahiptirler” olmaktadır.

Bu doğrultuda, filmlerinde feminizm ideolojisi üzerinden bir şeyler anlatmak isteyen kadın yönetmenlerin kadınlara olan bakış açısında feminizm ideolojisi üzerinden şekillenmektedir.

6.4.2. Ana Erkil Söylemi Üzerinden

Anaerkil, kadının toplumda bir anne ya da kadın olarak baskın gelmesi ve toplumsal örgütlenme düzeni olarak adlandırılmaktadır. Anaerkil, anne olmaktan ziyade kadının toplumda üstün olduğunun göstergesidir. Kadın, erkek ile eşit olmak yerine üstün olmayı benimsemektedir. Bunun adı da ataerkilliğe karşı anaerkillik olmaktadır.

Anaerkil söylem üzerinden film yapan kadın yönetmenler, kadını üstün konumda göstermekte ya da kadının annelik özelliğine kutsal değer atfetmektedir.

Anaerkillik, ataerkillikten bazı haklar talep etmektedir. Anaerkil toplumlar anasoyluluktan gelmektedir. Günümüzde anaerkil toplum olmasa da, sinemada kadının erkekten üstün gösterilmesi anaerkil bakış açısı olarak değerlendirilebilmektedir. Bunun örneği Çiğdem Vitrinel’in (2014) “Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku” filminde görülmektedir. Bu filmde, anaerkil söylem vardır. Müzeyyen karakterinin erkeklere karşı olan üstünlüğü filmde konu edinmiş ve erkeğin yapması gereken işleri üstünlükle Müzeyyen karakterinin yapması kadın-erkek ilişkisinde üstün olan kişinin kadın olduğunu göstermiştir.

6.4.3. Yaratılan Kadın Algısı Üzerinden

Türk sinemasında kadın yönetmenler filmleriyle belirli kadın algısı yaratmaya çalışmaktadırlar. Kadın yönetmenler, kadına temsiliyet kavramı üzerinden bakmakta ve kadın karakterler ile erkek karakterler üzerinden yeni imge algıları oluşturmaktadırlar. Bu doğrultuda sinemada kadın yeniden tanımlanmaktadır. Kadının simgesel değeri sinemada göstergeler üzerinden sunulmaktadır. Bir ev, kadını simgelediğinden kadın evin simgesi haline gelebilmektedir.

Kadın yönetmenler filmlerinde kadını anlatırken bir evden yola çıkabilir ya da kadının kendini en güvende hissettiği mekanda filmin olay örgüsünü sunabilir. Toplumda kadının nasıl temsiliyet gördüğü sinemada yansıtılırken feminist kadın yönetmenler, toplumun kadına biçtiği rollerden yola çıkmak yerine özgür kadın nasıl yaratılır sorusunun cevabını filmde konu edinmektedirler. Böylece imgeler doğrultusunda kadın üzerinden yaratılan yeni imajlar seyirciye sunulur. Seyirci, yönetmenin bakışından olayı kavrar ve sorgulamadan mesajı kabul eder.

Kadının Anne ve Eş Algısı

Kadın yönetmenler, kadının annelik ve eş algısını yaratırken kadının kutsal rollerine dikkat çekmeye çalışmaktadırlar. 1970’li yıllarda gelişmeye başlayan fakat etkisini 1980’li yıllar içerisinde gösteren kadın hareketlenmesi, toplumu etkilediği gibi sinemayı da etkilemiştir. Bu dönemde yönetmenler tarafından kadının anne ve eş algısı yeniden imgeleştirilmiştir. 1980’li yıllarda kadının anne ve eş konumuna modern kadınlık anlayışı eklenirken sinemada kadın-erkek eşitlik konusu tartışılıp kadın filmlerde bireyselleştirilmiştir. 1980’lerde kadın modern kadın olarak sunulsa da, kadın cinselliği ile var olabilmıştır. Kadının davranışları, giyimleri, mimikleri, cinselliği çağrıştırmıştır. Kadın, cinsel haz nesnesi olmuş ve vücudu ile nesne konumuna getirilmiştir.

Kadına Şiddet Algısı

Popüler sinema anlayışını benimseyen yapımcılar ve yönetmenler rayting uğruna kadında şiddeti meşrulaştırmışlardır. Bu doğrultuda sinemada kadın, eş ve sevgili olarkten en çok şiddete maruz kalan karakter olmuştur. Bağımsız sinema anlayışını benimseyen kadın yönetmenler buna karşılık şiddeti eleştirmişlerdir. Kadın karakterinin kadın yönetmenler tarafından şiddet mağduru olarak gösterilmesi toplumda şiddet boyutunu algı üzerinden artırmıştır.

Güçlü Kadın Algısı

Feminizm akımının etkin olmaya başlamasıyla birlikte kadının toplumdaki yeri ve önemi sorgulanmaya başlanırken 80’li yıllardan sonra kadın yönetmen sayısında artış yaşanmaya başladığı gözlenmiş ve 90’lı yıllar ve sonrasında kadın yönetmenlerin sayılarının artmaya devam etmesiyle sinemadaki kadın anlayışı değişmiştir. Sinemada kadının güçlü karakter olarak sunumuyla güçlü kadın algısının oluşturulmaya çalışıldığı görülmüştür (Dinçsoy, 2012: BİANET)

6.4.4.Ötekileştirilmiş Kadın Üzerinden

Ötekileştirme tanım itibariyle ben ve benden olmayan kişi veya kişilere denmektedir. Kadın kimlik sahibidir ve bireydir. Kadının kimliklenmesi toplumsal belleği oluşturur. Kadının kendini kabul ettirebilmesi kimliklenmesine bağlıdır. Kadının kimliklenmesine karşı olan grubun kadını ötekileştirmesi sinemada sıkça görülmektedir. Sinemada öteki karakterin sunumu, hikayenin kimin anlattığı ve kim tarafından gösterildiği ile doğrusal orantıdadır. Sinemanın anlatım dili ile sinema estetiği ötekiyi inşa eder. Yönetmenin kadrajı da izleyiciyi manipüle etme de önemli araçtır. Yönetmenler hikayeleri toplumun içinde olan karakterlerle sunar. “Filmde toplumda ezilen, susturulan, hor görülen, dini ve cinsel tercihleri farklı olanlar ötekileştirilir” (Aslan, t.y: 70).

Yeşilçamda kadın sıklıkla yönetmenler tarafından ötekileştirilirken, 1990’lı yıllardan sonra Bağımsız sinemada erkeğin öteki konumuna geçtiği Handan İpekçi’nin 2007 yılında “Saklı Yüzler” adında çektiği filmde, namus ve töre cinayetlerine dikkat çekmeye çalışırken kızı öldürmeye çalışan erkekleri ötekileştirmesi bunun somut örneğini sunmuştur.

Sinemada ötekileştirme zıtlık olarak konumlandırılabilir. Kadın karakter kötü olarak kodlanıp erkek karakterin iyi olarak kodlanmasıyla kadın ötekileştirilir. Dinsel içerikli filmlerde de ötekileştirme sıkça rastlanan bir durum olmaktadır.

6.5.Türk Sinemasında Kadın Temsilleri

Toplumun kadına biçtiği roller ile erkeğe biçtiği roller farklılık göstermektedir. Sinemada bir nevi toplumdur. Toplumun kadınına ve erkeğine hitap etmektedir. Toplumsal, biyolojik ve fiziksel güç ile toplumsal tarihte erkeğin kadına nazaran daha ön planda olduğu kanısına varılmış, kadının ev emeği erkeğin maddi değerince arka planda kalmıştır. Kadınlarda erkeğin üstünlüğünü evde ve toplumda kabul etmişlerdir. Erkeğin kadın üzerindeki ataerkil üstünlüğü ise, ancak feminizm akımının ilkeleriyle bozulacağı varsayımında bulunulmuştur (Connell, 2002: 246).

Tanım itibarıyla feminizm: “Kadın-erkek ayrımcılığına karşı durarak, karşı cinsler arasında her türlü ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel ve toplumsal eşitliği savunan bir yaklaşımdır” (Taş, 2016: 165). Türkiye’de 1980 yılında görülen feminizm hareketlenmesi, sinemada kadın üzerinden değerlendirilmiş ve kadının özgür iradesine dayanan modern seçimleri, dönemin Türk sinemasına damga vurmuştur. İş hayatına atılan kadınlar, kendi ekonomik özgürlüklerini kazanıp ev emeğinin yanına maddi değeri koymasıyla kadın-erkek imajlarında değişimler görülmeye başlanmıştır. Zamanla feminizm ilkeleri şekil değiştirip kadının erkekten üstün olduğu anaerkil yapılanmaya doğru evrilmiştir. Toplumsal değerler sinemanın yadsınamaz gerçeği olurken toplumun kadın-erkek imajları, sinemada kadın-erkek karakterleri üzerinden gösteriye dönüşmüştür.

Sinemanın kadın-erkek karakter oluşumunun dışında, bir de kadın-erkek izleyici kitlesi söz konusudur. Sinemanın genel izleyici kitlesi toplumdur. Bu toplumda kadınların sorumluluklarının erkeğe oranla fazla olması sinemaya vakit ayırmasını engellemekte ve kadının çoğunluk izleyici kitlesini erkek cinsiyetine vermesini sağlamaktadır. Çoğunluk izleyici kitlenin erkek olması, sinemada kadının önemini vurgulamaktadır. Sinemada kadın hazdır ve erkekte sinema aracı ile haz duygusunun peşinden koşmaktadır. Filmlerde kadın bedeninin gösterge olarak sunulması, cinsellik içeriğinin sıkça kullanılması, seyirciyi gözetleyen kitle konumuna sokmaktadır. Bundan dolayı seyirci beyaz perdenin yansıttığı görüntülerin röntgencisi olarak tanımlanabilmektedir.

Buna göre hem seyirci ve hem de kamera bakışı ile kadın temsiliinin değerlendirilmesi, sinemada dönemsel olarak farklılık göstermektedir. Bu doğrultuda kadın temsiliini Türk sinemasının dönemlerine göre değerlendirmek gerekmektedir.

Osmanlı’da Kadın Temsilleri

Sinemanın ülkesi Fransa’dır ancak zaman içerisinde sinema dünya ülkelerince tanınmaya başlamıştır. Sinema, Osmanlı Devleti’ne 1896 yılında tanıtılmıştır fakat Osmanlı Devleti’nin sinemaya olan olumsuz bakış açısı Türk sinemasının gelişimini etkilemiştir. Osmanlı Dönemi zamanında Türk kadınının tiyatro sahnelerinde ya da sinemada oyuncu olarak rol alması yasaklandığında sahneye çıkan ilk Müslüman kadın oyuncu “Jale” takma ismiyle “Afife Hanım” yasakları hiçe sayıp sahneye çıktığından dolayı şiddete maruz kalmıştır. 1909 yılında kadınların erkeklerle bir arada sinemaya gitmesi yasaklanmıştır. Bunun nedeni olarak, din gösterilmiştir. 1914 yılında belirli günlerde kadınlara özel matinerler düzenlenmiş, kadın ve erkeğin bir arada film izlemesinin önüne geçilmiştir. 1920 yılında “Darülbeydi” de rol alan ilk Müslüman kadın oyuncu Afife Hanım olmuştur. Afife Hanım “Apollon” tiyatrosunda, polisin tiyatro salonunu basması sonucunda oyununu gerçekleştirememiş bir isimdir ama ilk Müslüman kadın oyuncu olarak akıllarda yer edinmiştir. Afife Hanım, kendinden sonra sahneler çıkacak olan Müslüman kadın oyuncuların yolunu sahneye çıkararak çizmiştir. Osmanlı’da kadın oyuncuların tiyatro da yer alması yasaklansa da, Ermeni asıllı kadın oyuncular Türk tiyatrosunda rol almışlar ve sahnelere çıkmışlardır (Ulusoy, 2018: 64)

Osmanlı’da sinemanın gelişimine en büyük katkıyı Enver Paşa sağlamıştır. Enver Paşa, Dönemin Harbiye Nazırı olarıktan Almanya’da sinemanın propaganda gücünü keşfetmesi sonucunda Türk sinemasına, 1915 yılında “Merkez Ordu” adında kurduğu sinema dairesi ile katkılarını sunmuştur. Bu sinema dairesinin başına Sigmund Weinberg getirilmiş ve onun yardımcısı da ilk Türk yönetmen Fuat Uzkınay olmuştur. Sinema dairesinin ilk film çekimleri, Enver Paşa’nın

atları ile eşi Naciye Sultan'ın yeni doğan bebekleri olurken bu film çekimlerinde Naciye Sultan'ın kadın portresi görülmemiştir. Bu da, Osmanlı Döneminde kadınların yüzlerinin kamerada görünmesinin hoş karşılanmadığı sonucunu doğurmuştur. Bu doğrultuda, Osmanlı Döneminde film sahnelerinde yer almayan Türk kadınının, kadın temsiliinin görülmediği ve kadın temsiline rastlanılmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Cumhuriyet Döneminde Kadın Temsilleri

1923 yılında ilan edilen Cumhuriyetin ardından modern devlet inşa etme amacıyla yola çıkan Mustafa Kemal Atatürk'ün kadınlara göstermiş olduğu değer doğrultusunda Türk kadın oyuncular Türk sinemasında oyuncu olarak rol almaya başlamışlardır. Cumhuriyet Döneminde ilk kadın başrol oyuncusu Bedia Muvahhit, Muhsin Ertuğrul'un Halide Edip Adivar'ın "Ateşten Gömlek" romanından uyarlama filmi (1923) Ateşten Gömlek'te rol alırken Neyyire Neyir, ikinci kadın olarak "Ateşten Gömlek" filminde kezban karakterini canlandırmıştır.

"Ateşten Gömlek" filminde Muvahhit, Ayşe rolüyle, Kurtuluş Savaşında geçen olayda vatanını seven, vatanı için mücadele eden Türk kadın temsili görürken Neyyire Neyir de vatan kadını olmuştur. 1923 yılından itibaren çekilen birçok filmlerde Türk kadın oyuncular yer almaya devam etmiş; İsmet Sırrı, Semiha Berksoy ve ilk güzellik kraliçesi Feriha Tefvik gibi birçok sinema oyuncuları sinema filmlerinde rol almış olsalar da, oyuncuların kadın kişiliğinden söz etmek mümkün olmamıştır. Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosundan yetişen Yemen'li Cahide Sonku'nun 1934 yılında "Aysel Bataklı Damın Kızı" filminde oynadığı Aysel karakteri, kadın kişiliğini oluşturan ilk olmuştur. Aysel karakterinin başındaki eşarp o dönemde moda haline gelmiş ve ilk fetiş, eşarp ile görülmüştür. Cahide Sonku filmde oynadığı Aysel karakteriyle adeta bütünleşmiş ve seyirci tarafından Aysel olarak anılmaya başlamıştır. Bunun ardından 1940 yılında "Şehvet Kurbanı" filminde oynadığı vamp kadın rolü, kadınlığın baştan çıkarıcı tarafını göstermiştir. Sonku rol aldığı bütün filmlerinde, oyunculuğuyla güzelliğini simgelemiş kimi zaman vamp kadın olmuş, kimi zamanda köylü güzeli rolüyle ön plana çıkmış kadını temsil görmüştür. Şehvetli, çekici, cazibeli ve elindeki sigara göstergesi ile Türk sinemasının alımlı ve güzel kadınları arasında bir ilk yıldız kadın oyuncu olarak yerini almıştır.

Geçiş Döneminde Kadın Temsilleri

Geçiş Döneminin kadın temsiliinde erkek tipler ve hanımefendi rolleri görülürken, dönemin Şoför Nebahat tiplmesiyle tanınan Sezer Sezin'in kadın kişiliği öne çıkmıştır.

Sezer Sezin, Hürriyet Apartmanı (1944), Koroğlu(1945), Yayla Kartalı(1945) filmlerinde küçük roller ile sinema perdesine adım atmış, Damga(1948) ve Vurun Kahpe'ye(1949) gibi Lütfi Ömer Akad'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerde rol almıştır. Vurun Kahpe'ye filminde Aliye rolüyle, eşkıyalardan korkmayan, vatanına ve milletine bağlı olan cesur ve vatansever öğretmeni oynarken, kötü atfedilen "Tahir ile Zühre", "Arzu ile Kamber" ve "Meyhanecinin Kızı" filmlerinde kadın kişiliğini göstermeyi başarmıştır. "Şoför Nebahat" (1960) filminde oynadığı Nebahat rolüyle dönemin kadın temsiliini açığa çıkarmıştır. Filmin konusu ve kadın kişiliği ise şu şekildedir (1993, 15):

Nebahat'ın babasının mesleği şoförlüktür ve babasını kaybettikten sonra ailesinin geçimini sağlamak Nebahat'a düşmüştür. Nebahat da babasının mesleği üzerinden ailesini geçindirmek için çalışmaya başlamıştır. "Şoförlük erkeğe ait bir meslektir. Nebahat'ın bu meslekte dikiş tutturabilmesi için erkek gibi davranması gerekmektedir. Dilimize yerleşmiş "erkek gibi kadın" olmak zorundadır"

Geçiş döneminde Oya Sensev, Melahat İçli, Gönül Bayhan, Hümaşah Hicar vd gibi kadın oyuncular olsada, bu oyuncular toplum üzerinde etki yaratabilecek bir ün'e kavuşamamışlardır. Bu

dönemde çekilen melodram ve köy türündeki filmlerde kadın oyuncular pasif kalmışlar ve kadının baştan çıkarıcı tavırları ön plana konulurken, erkeksi kadın tiplerini yaratılmıştır. Geçiş döneminde kötü kadın tipleri yer almış ve avantür ile tarih türü filmlerde erkek karakterlere daha fazla önem verilmiştir.

Yeşilçam'da Kadın Temsilleri

60'lı Yıllar ve Yeni Star Kadınlar

Yeşilçam'da kalıplaşmış filmler çekilmiş, klişe replikler tekrar edilmiş ve filmlerde belirli yapımcı ve yönetmenlerin belirli oyuncu karakterleri kullanılmıştır. Müzikal, melodram, western kovboy, polisiye ve yöresel türde filmler çoğunluklu olarak çekilirken, bu dönemdeki kadın oyuncular her tür kılığa girmişlerdir. Bu dönemde film sayısında artış yaşanmış ve kadın oyuncular da belirli kalıplara girmeye başlamışlardır. Film sayılarının artması, yapımcıların çoğalması, aynı tarz filmlerin çekilmesine neden olmuştur.

Bu dönemde; Muhterem Nur, Neriman Köksal, Belgin Doruk, Leyla Sayar, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın gibi Yeşilçam'ın güzelliğiyle öne çıkan kadın oyuncuların kadın kişiliği görülmüştür.

➤ Ezik Kadın Tiplemesi: Muhterem Nur

Muhterem Nur, Yeşilçam'ın ezik kadını olarak karşımıza çıkar. Acılı ve hüznü bir kadın olmasına rağmen ona kötülük eden sevdiklerine karşılık kötü kadın olmak yerine bağışlayıcı kadın figürüne sahiptir. Kırsal kesimin acılı kadınıdır Muhterem Nur. Yeşilçam'da (1951) "Beni Mahvettiler" ilk filmi olmuş ve bu filmde işgal edilen genç kızı oynamıştır. Memduh Ün yönetmenliğinde çekilen (1958) "Üç Arkadaş" filminde kör kızı canlandırmış ve halkın büyük beğenisini bu rolle kazanmıştır. Nur'un sade güzelliği ve oynadığı film rollerinde acıların kadını olması, seyirci ile kuvvetli bağ kurmasını sağlamıştır.

Tarık Dursun Muhterem Nur'un kadın kişiliğini şu şekilde ifade etmiştir (1987,10):

"Nur, değişik bir yüz yapısına sahiptir, profili çekicidir, fakat bunların hepsinin üstünde oynatana da, seyredene de şaşkınlık veren bir oyun yeteneği vardır. Mutsuz bir yaşam süren ama namusunu olanca gücüyle koruyan, düşlerinde sürekli gördüğü o "beyaz atlı dünyalar zengini prens" in bir gün, gerçekten gelip kendisini gecekondu mahallesindeki düşkün yaşantısından çekip kurtaracağı saatleri bekleyen genç kadını canlandırır. Zaman gelir, iki gözü birden kapanmış bir kör kızıdır; zaman gelir, ihanetlere uğrar, zaman gelir kötü adamlarca atın terkisine atıldığı gibi mutlu yuvasından kaçırlar. Erkekler onu bir türlü aralarında paylaşamazlar. Sevdığı insana da bir türlü kavuşamaz. İçinden pazarlıklı babanın ya da hastalığıyla üveyliği farksız bir annenin elinde, çekmediği çile kalmaz. Her şeye karşılık, biraz dinsellikle aşırı kadercilik kokan bir serüvenler dizisi sonunda sevdiğiyle birleşir ve mutlu sona ulaşır"

➤ Vamp Kadın: Neriman Köksal

Neriman Köksal, halk kızı ve gülümseyen kadındır. Filmlerinde çoğunlukla kötü kadın tiplerini benimsemiş, olağanüstü güzellikteki fiziğiyle vamp kadın olmuştur. (1959) "Fosforlu Cevriye" filminde seksi kadın imajından erkeksi kadın imajına yönelmiştir. (1962) "Lekeli Kadın"

filminin arka sokaklarına sızmış, (1959) “Erkek Fatma” da argolu konuşmasıyla sevdirmiştir kendini. Neriman Köksal filmlerinde oynadığı karakterlerle nesne konumundan yani öteki olmaktan sıyrılıp, takındığı maskenin içinde kendisini özne olarak atfetmiştir. Özne olabilmesi için de çareyi erkek gibi olmakta aramıştır. Özne konumunda kendisini abartmış, kadınlığının çekiciliğine vurgu yapmıştır. Kadınlığın çekici gücünü de bedeninden almıştır.

Lütfi Ömer Akad yönetmenliğinde (1952) “Katil” filminde, yuva yıkan kadın rolünde, vamp kadınlığını cinselliğiyle açık etmiştir. (1963) “Erkek Fatma Evleniyor” filminde ise, Fatma karakteri ile erkek kılığına girmiş ve topuzlu saç, gözlük, topuklu ayakkabılarla ne erkek ne de kadın olabilmıştır. Fatma filmin başından sonuna kadar gözlüklerini çıkarmayarak, kız kardeşlerinin sevgilileri ile olan ilişkilerini gözetlemekte ve bir nevi namus bekçiliği yapmaktadır. Fatma karakterine göre cinsellik kötü bir şeydir.

Köksal, Osman Seden filminde (1955) “Kanlarıyla Ödediler” filminin Gönül karakteri anlatısında, barda şarkı söyleyen genç ve güzel kadını canlandırmıştır. Gönül, Turgut ile olan ilişkisinde öznedir ve nesne konumunda gördüğü paranın peşindedir. Turgut’un babası Kenan Bey ve Turgut’un ağabeyi Nazmi tarafından Gönül hoş karşılanmaz çünkü Gönül barda şarkı söylemektedir ve bu da kötü kadın olabileceğinin göstergesidir. Konunun ikinci kesitinde, Nazmi’nin fikri değişir ve Gönül ile Turgut’un evlenmesine razı gelse de, Kenan Bey din açısından, toplum ne der algısından bu evliliğe razı gelmemeye devam eder. Gönül paranın peşinde olduğundan, paranın Turgut’un ağabeyi Nazmi’nin elinde olduğunu öğrendikten sonra Turgut’u bırakıp Nazmi’nin peşinden koşmaya başlar ve Nazmi’yi elde etmek için türlü oyunlara başvurur. Çekiciliğini ve cinselliğini bu oyunlarda ön plana koyar ve Nazmi’yi elde etmeyi başarır. Nazmi evli olduğundan dolayı “Yuva Yıkan Kadın” olur. Turgut, Gönül’ün ağabeyi ile olan ilişkisini öğrenir ve Gönül’ü vurur. Gönül amacına ulaşamaz ve güce ulaşmadan da ölür. Yaptığı kötülüklerin cezasını ölümle öder. Ölümünün son anında yaptıklarından pişman olur (Küçük Kurt, t.y: 44,46).

Neriman Köksal filmlerinde sabahlık ve kombinezon gibi özel alanda giyilen kıyafetleri giymiş, vamp kadınlığını, kıyafetleri, duruşu ve konuşmalarıyla sergilemiştir. Erkeklerin arzu ettiği kadın olmuştur (Büker, t.y: 41,53). Neriman Köksal 80’li yıllarda imajını yitirmiş, vamp kadınlık imajını Ahu Tuğba’ya devretmiştir. Son olarak Neriman Köksal, Orhan Elmas yönetmenliğinde (1986) “Hayat Kadını” filminde anne rolünde görülmüş, anne modeliyle meşum kadınlığa bürünmüştür.

➤ Küçük Hanımefendi: Belgin Doruk

Türk sinemasının melodram türündeki filmlerinde rol alan “Küçük Hanımefendi” lakaplı Belgin Doruk, 1952 yılında sinemaya adım atmıştır. Faruk Kenç yönetmenliğinde (1952) “Çakırcalı Mehmet Efe’nin Definesi” filmi ile sinemaya başlamış, çıkışını Lütfi Ömer Akad’ın (1953) “Öldüren Şehir” filminde Selma karakteri ile yapmıştır. Bu filmde, lüks düşkünün kenar mahalle kızını canlandırmış, Ayhan Işık’la rol arkadaşı olmuştur (Cinetele,2020:19). Türk sinemasında cinsel obje olmayan kadın oyuncular arasında yer alan Doruk, (1962) “Küçük Hanımefendi” seri filminde romantik genç bir hanım rolüyle “Küçük Hanımefendi” lakabına sahip olmuştur. Zeki Müren’li filmleriyle de tanınan Belgin Doruk, (1955) “Son Beste”, (1959) “Kırık Plak”, (1962) “Hayat Bazen Tatlıdır” ve (1965) “Hep O Şarkı” filmlerinin romantik aşık rollerinde Zeki Müren ile olan uyumluluğu yakalamıştır. Doruk burjuvazi tutuculuğa sahip bir kadın oyuncudur. Filmlerinde bedenini açmamış yalnız bacaklarının açıklığını göstermiştir. Çoğunluklu olarak zengin aile kızı rollerinde yer alırken, fakir kız rolüne de bürünmüştür. “(1955) “Son Beste” filminde Neriman karakterinde fakir ve hastalıklı bir kızı oynamış, ölümle eş değerlikte olan verem hastalığıyla acı ve dramı çağrıştırmıştır” (Çıraklı ve Yemez, t.y:131,142). 1973 yılında “Gecekondu Rüzgarı” filmi ile sinemaya veda etmiştir.

➤ Erotik Kadın: Leyla Sayar

Yeşilçam'da erotik filmlere olan ilginin fazla olması nedeniyle kadınlar cinsel obje olarak kullanılmıştır. Cinsel obje olarak kullanılan kadınlardan birisi Leyla Sayar'dır. Erotik filmlerin kadın yıldızı olarak bilinmektedir. Neriman Köksal'ın vamp kadınlığına yeni anlayış getiren Sayar, şiddeti, gizemi ve romantikliği seven vamp kadın tipine yönelmiştir.

Agah Özgüç, Leyla Sayar'ı şu şekilde tanımlanmıştır (1994, 48):

“Leyla Sayar, Atıf Yılmaz'ın, Halit Refiğ'in ve Metin Erksan'ın cinsel çeşitlemelerini içeren erotik denemelerinin fetişidir. 1965 yılından itibaren 70 yılında sinemaya (1970) “Ankara Ekspresi” filmiyle geri dönse de, sinemaya bir süre ara veren Sayar, gazinolarda dansözlük yapar. Dansözlükten sonra kendisini dine verir ve beş vakit namaza başlar”

Yeşilçam sineması LGBT konulu filmlerde işlemiş, lezbiyenlik ilişkilerinin anlatıldığı (1962) “Ver Elini İstanbul” filminde Leyla Sayar, lezbiyenlik ilişkilerinin görüldüğü sahnede Mualla Kavur ile rol almıştır. O dönemde sansür heyeti tarafından bazı sahneler kesilmiştir. Bu filmde erotik sahnelerle kırpmaya yapılsa da, kadının kadın ile olan bakışmaları cinselliği çağrıştırmıştır. Sayar da bu sahnelerde cesur oynamıştır.

► DörtlÜ Yıldız Şöleni: Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın

Yeşilçam'ın 1960'lı yılları henüz genç ama oyunculuk yetenekleriyle halkın sevgisini kazanan bu dört kadın oyuncunun birçok filmleri bu dönemde büyük beğeni kazanmıştır. Onlar, 1960'lı yılların yıldız kadın yüzleri olmayı başarmışlardır. Türker İnanoğlu'nun büyük keşfi, iri gözleri ve kirpikleri ile Türkan Şoray... Muhsin Ertuğrul'un yönlendirmesiyle sinemaya adım atan kibar sesli Hülya Koçyiğit, (1957) “Leke” köy filmiyle Yeşilçam'ın Anadolu kadını Fatma Girik ve 1962 yılındaki Artist dergisinin düzenlediği yarışmayı kazanıp Yeşilçam'da boy göstermeye başlayan, sarı saçlı güzel Filiz Akın...

Bu dörtlü, bu dönemin film sayısının artmasıyla dönemin yapımcı ve yönetmenleri tarafından birçok film için teklif alan yetenekli oyunculardır. Yılda 12-13 filmle bu yıldızlar sürekli seyirci karşısına çıkmışlardır. 1960'lı yıllarda sinema seyirci için vazgeçilmez bir eğlence aracıdır. İzleyici kitlenin artması filmlerin artmasına sebebiyet vermiştir. Bu dört kadın Yeşilçam'da farklı karakterler olmalarına rağmen onlar aynı kadını hitap ediyorlardı ve Yeşilçam'ın masalsı ve mistik anlatısında yer alıyorlardı. Bu dört kadın arasında elbette ki farklılıklar söz konusuydu. Fatma Girik; erkeksi tavırları, sağa solu kimi zaman belli olmayan dengesiz, cesur Anadolu kadını olarak göze çarparken Türkan Şoray; çekici ve olağanüstü güzelliğiyle dram ve güldürü türündeki birçok filmde kendine yer edinirken Hülya Koçyiğit ve Filiz Akın ise; burjuva dilberleri olmuşlardır. Filiz Akın, ince ve narin duruşuyla halk kızı rollerinde inandırıcılığını kaybetse de, zengin kızı rollerinde daha gözde hale gelmiştir.

Hülya Koçyiğit her kılığa girmiş, Ediz Hun'la Yeşilçam'ın yanlış anlaşılmasına konu olan filmleriyle moda olmuştur. Koçyiğit filmlerinde; kibar, zarif ve narin karakterliğe sahiptir (Dorsay, 2003: 16,19). Türkan Şoray, kimi filmlerinde ses sanatçısı olmuş, şarkı söylemiştir (dönemin ünlü şarkıcıların seslendirmeleriyle). (1965) “Sürtük” filmiyle müzikal dönemini başlatmış, Şoray kanunun uygulanması sonucunda filmlerde öpüşme sahnelerinde yanağını uzatmıştır. Hülya Koçyiğit, (1963) “Susuz Yaz” Metin Erksan'ın ödüllü filminde, köy kızını canlandırmış ve cinsellik içeren sahneleri oynamıştır. Filiz Akın, (1965) “Şaka ile Karışık” filminde Ofsayt Osman tiplmesiyle Sadri Alışık ile rol almış bir fakir kızını canlandırmıştır. Fatma Girik, Necati Cumalı'nın eserinden uyarlanan (1969) “Boş Beşik” Fatma rolünde halk masal konulu filmde Anadolu kadını olmuş, çocuğu olmadığı için toplum tarafından aşağılanmış kadın rolüne bürünmüştür.

Yeşilçam'da 70'li yıllarda Kadın ve Erotik Kadın Yüzler

Yeşilçam'ın 70'li yıllarını kriz dönemi olarak adlandırmak mümkündür. 1 milyon kişinin evine giren televizyon sinemanın gidişatını etkilemiş, sinema salonlarına giden kişi sayısı azalmaya başlamıştır. Bunun yanında film üretimi devam etmiş, Yeşilçam'a yeni giren kadın yüzlerde görülmüştür. Dönemin yapımcı ve yönetmenleri Yeşilçam'ın içinde bulunduğu krizden çıkmanın yolunu 1974 yılında erotik filmlerde bulmuşlardır. Sinema salonlarında dönemin erotik filmleri gösterime sunulmuş ve bu çözümde, salonların erkek izleyiciler tarafından dolmasını sağlamıştır.

1980 yılına kadar da sinema salonları erotik filmleri sunmaya devam etmiştir. Erotik film furyasında İtalyan filmlerde örnek alınmış, böylece Türk sinemasının Batı sinemasına özendiği gerçeği ortaya çıkmıştır. Yeşilçam'ın yıldız kadın oyuncularını erotik film furyasında rol almamışlar, bir ara sinemaya ara vermişlerdir. Türkan Şoray kendi köşesinde dinlenirken, Hülya Koçyiğit şarkıcılık yapmıştır.

Yeşilçam'da erotik filmler komedi üzerinden izleyiciye sunulmuş; Zerrin Egeliler, Zerrin Doğan, Arzu Okay, Mine Mutlu vd. Filmlerin başrol oyuncularını olmuştur.

Erotik filmler dışında, Yeşilçam sinemasında film üretimine devam edilmiş, film ve yapımevleri sayısında artış yaşanmasıyla bu dönemde Gülşen Bubikoğlu, Hale Soygazi, Adile Naşit, Ayşen Gruda, İtir Esen vd aile, güldürü ve melodram türündeki filmlerde çıkış yapmışlardır.

➤ **Erotik Yüzler: Zerrin Egeliler, Arzu Okay ve Mine Mutlu**

Erotik filmlerde yer alan yıldız kadın oyuncular; Zerrin Egeliler, Zerrin Doğan, Arzu Okay ve Mine Mutlu, bedenlerini cinselliğe açmışlar ve erkek seyircilerin izlemekten doyum aldıkları kadınlar olmuştur. Bedenlerini cinselliğe açan bu kadınlar, cinsellik yanında şiddete maruz kalmışlardır. 70'li yılların Türk sinemasında ekilen şiddet kadın oyuncular üzerinde gösterge değeri taşımıştır. Bu kadın oyuncular parasız kaldıklarından dolayı, oyunculuklarında ikinci konumda görüldüklerinden seks filmlerine yönelmişlerdir. Okay'ın güzel vücudu bu tür filmlere uygun olduğundan erotik filmlerin başrol oyuncusu olmuştur. Mine Mutlu ise, kusursuz fiziğiyle olay kadın olarak medyada anılmıştır.

Zerrin Egeliler tecavüz edilen evli kadın rollerinde göze çarparken, Zerrin Doğan 1978 yılında ilk uzun metrajlı "Öyle Bir Kadın Ki" filminde (Kaya ve Pamukçu, 2012:5), "Levent Gürsel arasında yaşanan hardcore sevişme sahnesinde" (Özkaracalar, t.y:6) rol almıştır. Erotik filmlere olan ilginin çoğunluğunu eğitimsiz, Anadolu erkekleri oluşturmuştur. Güldürü ile karışık erotik sahnelerin verilmesi, kadını cinsel obje olarak merkeze koymuş ve cinsellik ile dalga geçilmesi sağlanmıştır. Tecavüz sahnelerinde ise, tecavüz sunumları fantezi olarak kameraya alınmıştır. Kadın bedeni popüler kültürü çağrıştırmış, Baudrillard'a göre medya sunumuna bakıldığında vücudu özgürleştirmenin yolu vücudu satmaktan geçmektedir deyimi Yeşilçam'ın erotik film furyasında gerçekleşmiştir (Toffeletti, 2014: 107)

70'li Yılların Kadın Yıldızları

Gülşen Bubikoğlu, Hale Soygazi, Adile Naşit, Ayşen Gruda, İtir Esen vd... Bu dönemde öne çıkan kadın yıldız oyuncular olmuştur. Adile Naşit'in tiyatro geçmişi vardır ve sadece bu dönemin sanatçısı değildir ama bu dönemin güldürü ve melodram türündeki filmlerinde ön plana konulduğundan bu dönemde onu Anti Yıldız olarak değerlendirmek mümkündür.

➤ **Esas Kız**

Bu dönemin renkli simalarından, Yeşilçam'a yeni adım atmış genç ve güzel kadın oyuncusu Gülşen Bubikoğlu. 1973 yılında sinema ile tanışmış, (1973) "Bitirim Kardeşler" filminde göstermiş olduğu oyuncu performansı ile kısa zamanda ün kazanmıştır. Güldürü ve melodram türündeki

filmlerde rol almış ve Erler yapımdaki filmlerin artisti olarak, Bülent Ersoy ile rol arkadaşlığı da yapmıştır. Tarık Akan'la olan filmleri büyük beğeni kazanmış, (1975)“Ah Nerede Vah Nerede” filminde çapkın erkeğe aşık olan kızı canlandıran Bubikoğlu, Akan’a karşı kolay tavlanacak kız olmamıştır ancak sonunda aşk’a teslim olmuştur. (1977) “Bizim Kız” romantik komedi filminde iş adamının çocuğuna aşık olmuş, kendini zengin olarak tanıtan Zeynep karakterini oynamıştır. Bülent Ersoy’lu filmlerinde melodrama dayalı rollerde yer almıştır. (1976) “Sıralardaki Heyecan” ve (1978) “İşte Bizim Hikayemiz” filmlerinde kanser hastası ve aşık kadın karakterini canlandırmıştır.

Hale Soygazi ise, mankenlik geçmişinden sinemaya adım atmış, ilk filmi avantür türünde Cüneyt Arkın’lı (1972) “Kara Murat” olmuş, bu filmde Angela-Zeynep rolünü oynamıştır. Kendi deyimiyle filmlerde; “Varoş bir kadını da canlandırdı, kırsal kesimden kente göçmüş bir kadını da, burjuva kadını da” (ACME, 2010:77). Saf kadın rollerinde görülen Soygazi, Yavuz Özkan (1978) “Maden” filminden Altın Portakal Festivalinde en iyi kadın oyunculuga layık görülmüş, bu filmde halkacı kadın olarak isim yapmıştır. Hale Soygazi, Gülşen Bubikoğlu gibi Tarık Akan’lı filmlerde oynamış, (1973) “Oh Olsun” filminin Alevini canlandırmış, yakışıklı ve zengin çocuğa aşık olup, Tarık Akan’ın peşinden gitmiştir. 70’li yıllar Tarık Akan’ın kızları tuzağına düşürüp, esaslı kıza aşık olduğu dönemi yansıtmaktadır. Tarık Akan yakışıklıdır, zengindir, kimi zamanda halktan, fakir bir çocuk rolündedir ve ağzı iyi laf yapmaktadır. Kızları laflarıyla kandırıp, onları nasıl tuzağı düşüreceğini iyi bilmektedir. Gülşen Bubikoğlu zorlu bir kadındır ve tuzaklara düşecek kadın değildir. Esas oğlanı süründürdükten sonra mutlu bir sonla biter filmleri. Hale Soygazi ise kanma eğilimi yüksek olan kadındır ve aşkın peşine takılıp gider. (1977) “Sevgili Dayım” filminde Akan’ın evli olduğunu bilmeden ona aşık olur.

➤ Yeşilçam’ın Mutlu Ailesi

(1975)“Bizim Aile”, (1976)“Aile Şerefi”, (1977)“Gülen Gözler”, (1978)“Neşeli Günler” vd. Yeşilçam’da Münir Özkul ve Adile Naşit’in birlikte rol aldıkları sayısız film vardır. Aile yapısının anlatıldığı bu filmler, 70’li yılların aile durumunu açığa çıkarmış, komedi ve melodram karışımı filmlerde aile konusuna bu dönemde ışık tutulmuştur. Adile Naşit tonton anne rollerinde, ailede annenin temel sorumluluklarını omuzlarına yüklenmiş bir karakterdir. 60’lı yıllarda aile konulu filmler yükselişe geçmiş, 70’lerde olsa aile; mutluluğu, doğruluğu ve güzelliği simgelemiştir. Filmlerde mutluluk, doğruluk ve güzellik, karakterler üzerinden imgeleştirilip izleyiciye sunulmuştur. Adile Naşit’in yer aldığı birçok filmde, aile olmanın güzelliği ve gurur verici tarafı görülmektedir. Naşit, anne rollerinde gülen yüzünü simgelemiştir. Sibel Öz’e göre, Adile Naşit yıldız değil Anti Yıldızdır (Öz,2020). Bir yıldız oyuncunun gerektiği fiziksel güzelliğe sahip değildir ama kısa boyu ve kilolu haliyle Yeşilçam’ın sevilen annesidir. Filmlerinde sert bir anne değil, yumuşak ve kalbi çocuklarına karşı şefkatle dolu bir annedir. Ailesini sevgiyle ayakta tutar, ailesini ayakta tutmak için çocuklarına hem analık, hem de babalık rolünü üstlenir. Türk sinemasında bu dönem, fakir ama mutlu bir aile portresi Adile Naşit ve Münir Özkul üzerinden işlenir.

Ayşen Gruda; Aile Şerefi, Neşeli Günler, Bizim Aile, Gülen Gözler gibi aile konulu filmlerde evin kızı olarak görünür. Aile Şerefinde, eşiyle ailesinin yanında kalıp, aile olmanın ve zorlukların nasıl üstesinden gelinebileceğinin mesajını sunar. Bizim Aile’de evlendikten sonra, o kadar çok evlenmek istemesine rağmen ailesinden uzakta nasıl yaşayabileceğini sorgular ve duygulanır. Gülen Gözlerde, Vecihi’ye (Şener Şen) aşiktir. Babası Vecihi ile evlenmesine karşıdır. Babasının gönlünü Vecihe olan aşkıdan dolayı kırar ama babasının gönlünü de bir sarılma ve sevgi gösterisiyle alır. Filmin sonunda babası kızını Vecihe verir. Neşeli Günler filminde ise, bekardır ve evlenmek istemektedir. Evlenmek istediği erkek ise Ziyadır (Şener Şen). Ziya onu oyaladığından asıl mutluluğa ulaşamamıştır. Bu dönemin aile kızları, sevdiği erkekle evlenmeyi hayal etmektedir. Mutluluk evlilikte aranmaktadır. Anne ve baba ile kurulan sıcak ilişkiler söz konusudur. Anne ve babaya karşı sert tavır içerisinde olundu mu mutlaka hatalar anlaşılır ve özürler güzel sözcüklerle dilenir.

İtir Esen ise; Aile Şerefi, Bizim Aile ve Gülen Gözler filmlerinde rol almıştır. Aile Şerefi filminde zenginliğe aldanmamış, sevgiye ve şerefe inanmıştır. Ailesinden gördüğü sevgiyi nişanlısına adamıştır. Kardeşine caddede yarış yaparken çarpan Oktay'ın (Eriş Akman) kendisine aşık olması ve onu elde etmek için elinden gelen kötülüğü yapması sonucunda bir anda ailesinin hayatı ve kaderi değişmiştir. Oktay, Zeynep'e aşık olmuştur. Zeynep'ten karşılık bulamayınca ailesi ile uğraşmaya başlamıştır. Oktay ilk defa paranın gücünü bu kıza ve bu aileye gösterememiştir. Çareyi kızı kaçırmakta aramış, arkadaşlarının yardımıyla kıza tecavüz etmeye kalkışmıştır. Ailenin babası Rıza (Münir Özkul), ailesinin şerefini kurtarmanın yolunu Oktay'ı öldürmekte aramıştır. Zeynep zenginliğe aldanmayarak, kendi namusunu ön planda tutmaktadır. Nişanlısı ile evlenme arifesinde, para için onu yarı yolda bırakmayan kadın olmuştur.

Bizim Aile filminde İtir Esen, Alev rolünü canlandırmıştır. Alev fabrikatör bir babanın kızıdır. Aynı üniversiteden tanıdığı Ferit'e (Tarkan Akan) aşık olur. Ferit fakirdir. Alev'in babası kızının fakir birisiyle evlenmesini istemediğinden Ferit'ten bu aşkı sonlandırmasını istemektedir. Alev babasının zenginliğini değil, sevgisini isteyen bir kızıdır. Babasının bu tavrından hoşlanmadığından, babasının sözünü dinlemeyerek evden kaçıp Ferit ile evlenir. Ferit ile evlenmesi sonucunda, babasının yapmadığı kötülük kalmaz, Ferit'in ailesinin evini elinden alır, Yaşar Usta'yı (Münir Özkul) işten atar. Alev daha fazla bu duruma dayanamayıp baba evine geri döner.

Gülen Gözler filminde Nedret karakterini oynayan İtir Esen, kalabalık ailenin üyesidir, babalarının erkek olma ümidini taşıdığı kızlar erkek isimlerini almışlardır. 5 kız kardeş olarak bir evde yaşamaktadırlar. Nedret babasından habersiz gönlünü Orhan'a kaptırmıştır. Orhan (Ahmet Sezerel) öğrencidir ve Nedret ile evlenebilmesi için iş bulup çalışması gerekir. Orhan, biraz paraları olsa sabun tozu üretip onu satsa, evlenebileceklerini dile getirir. Nedret, ablası İsmet'in (Müjde Ar) evlenmesiyle buruk bir acı içerisine girer. Kendisi de ablası gibi evlenip mutlu olmak istemektedir. Konuyu annesine açar ve annesi kızının mutluluğu için eşine yalan söyleme durumunda kalır. Orhan kimya mühendisi olarak tanıtılır. Nezaket hanım, evini ipotek ettirme pahasına eşinin arkadaşı müteahhit Yunus'tan (Nejat Gürçen) borç alıp Nedret'in düğününü yapar ve Orhan'ın sabun işi için parasal destek sağlar. Tavan arasında yapılan sabun tozları sağanak yağmurun yağması ile çatıdan akar, evin her yerini sabun kaplar. Filmin sonunda gerçekler açığa çıkar. Aile dağılma durumuna gelir. Nezaket hanım (Adile Naşit) pişmandır ama kendini affettirmenin yolunu bulur ve film mutlu sonla biter.

Yeşilçam'da 80'li Yıllarda Kadın

Yeni Kadın Hareketlenmesinde Türkan Şoray

80'li yılların Türkiye'sinde 12 eylül darbesinin yaşanması bir dönüm noktası olmuştur.

Kimi filmler bu dönemde sansürlenmiş, yayınlanmamıştır. 12 Eylül'ü eleştiren filmler ise pasif kalmıştır. Buna karşılık bu dönemde gerçekleşen kadın hareketlenmeleri görülmeye başlanmış, filmlerde kadın rollerinde değişiklik yaşanmıştır. Kadının cinsel özgürlüğü daha ön planda olurken, bunalımları da beyaz perdeye yansıtılmıştır.

Bu dönemde de Türkan Şoray film üretimine devam etmekte ve 80'li yıllarda göstermiş olduğu kadın portresinden söz edilmektedir.

Yeşilçam, erkek egemenliğinin hakim olduğu bir dönemdir. Yalnız 80'li yıllardan sonra gerçekleşen feminizm hareketlenmesiyle, kadınlarda Yeşilçam'da söz sahibi olmaya başlamışlardır. Türkan Şoray, (1977) "Selvi Boylum Al Yazmalım" filminde aşk ve emek arasında kalınca emeği tercih etmiş, (1976) "Bodrum Hakimi" filminde aşk ve iş arasında kalıp işini seçmesi ile yeni kadın kimliğinin hareketlenmesinin ayak seslerini duyurmuştur. 80'li yıllar kadınların ayağa kalkmaya başladığı bir dönem olarak tarihe geçmiş, kadınların değişimi görünür bir hal kazanmıştır. Üretimde kadınlarında sesi çıkmaya başlamış, bu ses perdeye de yansıtılmıştır. Bu dönem itibarıyla kadınlar

toplumsal roller de görünür hale gelmişler; eşitlik, özgürlük kavramlarına yeni bakış açıları geliştirmişlerdir. Bunda yabancı sinemanın da etkisi büyük olmuştur.

Şoray kanunlarını uygulayan Türkan Şoray, bu dönemden sonra yeni kararlar almak zorunda kalır. Can Dündar'ın sunduğu "Aynalar Türkan Sultan" belgeselinde Türkan Şoray şu açıklamalarda bulunur (1995):

"Sinemaya ya eski kalıplarla devam edecektim. Bu çağ dışı kalmak demektir. Ya da kuralları yıkmalıydım. Yaşayan karakterleri canlandırmalıydım. Tüm boyutlarıyla, çelişkileriyle, bu karakter gerekirse kötülükte yapacaktı. Gerekliği yerde öpüşecekti"

Bu dönemden itibaren Türkan, Şoray kanunlarına önem vermemektedir. Atıf Yılmaz'ın (1982) "Mine" filminde yeni bir kadın kimliğiyle izleyici karşısına çıkan Şoray, bu filmde kocasına ve topluma kulak asmayan, yasadışı ilişki içerisinde olan kadını canlandırır. Bundan sonra çekilen filmlerinde evli kadını oynayan Şoray, mutsuz ve yanlış evlilikler kuran kadın olmuş, filmde toplum tarafından linç yese de, önüne çıkan, onu anlayan erkeği tercih etmeye devam etmiştir. Çünkü önüne çıkan yeni erkekler, eşleri gibi değillerdir. Türkan Şoray'ın karşısına çıkan yeni erkekler; güzel söz söyleyebilen, kadına değer veren tiplerdir. Kadın buna aldanır ve evli olduğu adamı sorgulamaya başlar. Toplum bu duruma karşı sert tavır içerisinde olsa da, kadın dimdik ayakta, eskiyi geride bırakıp, yeni kadın rolüne odaklanır. Sinema perdesinde Türkan Şoray tiplerleriyle kadın, modernleşme yoluna gitmiş ve özgürleşmiştir. (1982) "Seni Kalbime Gömdüm" filminde Türkan Şoray, kadının erkeksiz de yoluna devam edebileceğinin örneğini sunmuştur.

1980 yılı darbenin yaşandığı, kadın feminist gruplarının seslerinin gür bir şekilde çıkmaya başladığı, Güney Anadolu'dan göçlerin olduğu, televizyonun yaygınlaştığı ve bireyselliğin önem kazandığı bir dönem olmuştur. 1982 Anayasası yürürlüğe girmiş, 1983 yılında seçimlere gidilmiştir. Turgut Özal'ın başa gelmesiyle serbest piyasaya önem verilmiş ve serbest piyasayla birlikte tekelleşme kavramı ortaya çıkmıştır. Tekelleşme ile küçük şirketler yerini büyük şirketlere bırakmışlardır. Türk sineması da bu yaşanan durumlardan etkilenmiştir. Bu dönemde Güneydoğu Anadolu Bölgesinden göçler başlamış, bu göçler arabesk müziği ile arabesk filmlerini ön plana çıkarmış, arabesk filmlere olan ilgi artmıştır. Arabesk, Yeşilçam'ın melodram türüne yeni anlayış kazandırmıştır. Arabesk: Araplara özgü anlamına gelen terimdir. Arabesk filmlerin içeriği acıklı hikayeler, başarısızlıklar, hayal kırıklıkları olmuştur.

1980'lerin bireyselleşme çerçevesinde, kişilerin isteklerinin ön plana çıkmaya başladığı dönem olduğu da söylenebilir. Bu dönemde bir önceki döneme göre yeni kadın yıldızların ya da yeni kadın tiplerinin doğduğu da görülmektedir. Yeşilçam'ın kalıplaşmış melodramları bu dönemde terk edilmiş, farklı türde filmler görülmeye başlanmıştır. Bireylerin ön plana koyulduğu filmlerde, Güneydoğu Anadolu Bölgesinden göç etmiş olan insanların şehir hayatına olan adaptasyon süreci filmlere yansıtılan konuların başında gelmiştir. Çağdaş değerlerin daha önem kazanmaya başladığı bu dönemde, geleneksel kalıplardan kurtulmaya çalışılmıştır. Atıf Yılmaz'ın bu dönemdeki kadın konulu filmleri de önem kazanmıştır. Bu dönemin bir kadının doğrularını ve yanlışlarını eksiksiz ortaya koyabilen kadın yıldız oyuncusu Müjde Ar'dır. Her ne kadar kadın özne konumuna getirilmiş olup, kadının erkekle olan ilişkisi kendi tercihiymiş gibi gösterilse de, kadın cinsel obje olmaktan yine kaçamamıştır.

Kübra Akyurt Atıf Yılmaz'ın (1985) "Dul Bir Kadın" filmin konusunu şu şekilde değerlendirmiştir (2018, 52):

"İki yıl önce eşini kaybeden Suna kızı İnci ile birlikte yaşamaktadır. Yüksek sosyetenin hanımefendi üyesidir. En yakın arkadaşı Ayla ise sekiz yıldır evli bir adamla birlikte ve onu karısından boşanmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Suna bir başka arkadaşı vasıtasıyla Ergun isimli bir fotoğraf sanatçısıyla tanışır ve yüksek sosyetenin yaşam tarzından sıyrılarak, daha cesur bir hayatın içine girer"

“Burada yönetmen, kadın sömürüsü, erkeğin iktidarı ve cinselliğin yaşayış biçimlerini dönemine göre ileri bir yaklaşımla sinemaya yansıtır” (Oylum, 2019: 58). (1986) “Asiye Nasıl Kurtulur” filminde Müjde Ar, annesi gibi fahişe olmamak için temiz yolu seçse de, annesinin kaderi onu da etkiler, tacize uğrar ve cinsel obje olarak perdede yer alır. (1986) “Ah Belinda” filminde Serap karakterini canlandıran Müjde Ar, Serap’ın Naciye’ye dönüşmüş halini perdeye yansıtır. Serap, entelektüel ve özgür bir kadinken reklam filmiyle bir anda hayatı değişir. Serap iken Naciye’ye dönüşür. Naciye, Serap gibi entelektüel ve özgür kadın değildir. Bu ona ağır gelir ve sonunda Naciye olmadığının farkındalığını yaşar. Atıf Yılmaz’ın filmlerinde kadınlar özne olurlar ancak cinselliğiyle özne olmayı başarırlar. Atıf Yılmaz’ın bu dönemdeki filmleri feminist filmler olarak görülür. Çünkü kadınlar, Atıf Yılmaz filmlerinde önem kazanmaktadır.

1980’lerde kadının baş kaldırması, özgürleşmesi ataerkil sistem tarafından kabul görmez. Kadının yükü, ev emeği ile iş değerinin birleşmesi sonucunda ağırlaşır. Kadınların ataerkil sisteme karşı gelmesi sonucunda başına ne işler gelebileceği filmlerde anlatılan birinci konu haline gelir. Özneleşen kadınlar filmlerde tecavüz sahneleriyle nesneleştirilmeye çalışılır. Hülya Avşar’ın oynadığı filmlerin birçoğunda tecavüz sahnelerine yer verilir. Mesela, Süreyya Duru’nun yönetmenliğini yaptığı (1986) “Fatmagül’ün Suçu Ne?” filminde yer alan tecavüz sahnesi eleştiri almıştır. Kadının bedeni nesneleştirilmiş, yakın plandaki çekimler eril bakışı özdeşleştirmiştir. Bu dönemin arabesk filmleri de, tecavüz ve şiddetin sıklıkla yer aldığı filmler olmuşlardır. Tecavüz, kadına sahip olma duygusunu aşıl原因an şiddet türlerinden birisidir. Erkek, kadına sahiplik duygusunu tecavüz ederek kazanmaktadır.

Banu Alkan ve Ahu Tuğba’nın filmlerine bakıldığında, bu kadınlarda cinsel obje olmaktan kaçamamış, tecavüz edilen kadınlar olmuşlardır. Bedenleri cinsel gösterge olarak sunulmuş ve (1983) “Batakılıkta Bir Gül” (Banu Alkan), (1984) “Kayıp Kızlar” (Ahu Tuğba) filmlerinde de, tecavüz kadın üzerinde sembolleştirilmiştir.

Yeni Sinema Döneminde Kadın Temsilleri

1990’lı yıllara gelindiğinde sinemanın dili yeni anlayış kazanmaya başlamış, 80’li yılların sinemasındaki bireyselleşme alt yapısı, 1990’lı yıllarda perdeye yansıtılmıştır. Sinemada izleyici değişmiş, Hollywood şirketleri Türk sinema ortamında olumsuz anlamda etkili olmuştur. 1990 yılında yaşanan kriz sonucunda filmlerin sayısında azalma yaşanmıştır. Buna karşılık krizin sona ermesi amacıyla, filmlerde daha çok seyirci toplamak için Tv kanallarında popülerliği yüksek olan oyuncular yer almış, reklamlarla filmlerin izlenirliği artırılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde sinema iki türden incelenmiştir. Ticari kaygısı olan filmler, Popüler sinemaya yönelmiştir. Bağımsız sinemacılar ise, kendi kitlesini hedef alan, ticari kaygı gütmeyen sinemacılar olmuşlardır. Bu dönemde Türkiye’de Kürt sorunu, demokratikleşme ve Avrupa Birliği sorunu gündemde kalmış konular arasında yer almıştır. 17 Ağustos 1999 yılında yaşanan büyük deprem Türkiye’yi sarsmıştır. Küreselleşmeyle medya meta haline gelmiş, sinemada meta değeri görmeye başlamıştır. Halk krizler nedeniyle yoksullaşmış,

3 Kasım 2002 seçimlerinde iktidara gelen Adalet Kalkınma Partisi ile dengeler değişmeye başlamıştır. Koalisyon hükümeti dağılmıştır. 2000’li dönem sinemasında Popüler sinema anlayışı daha hakim olmuştur. Bağımsız sinemacılar da kendi sinema diliyle sinemada büyük gelişimler kaydetmişler ve ticari kaygı gütmeyen belirli konular çerçevesinde sinema dilini oluşturmuş ve festivallerde ön plana çıkmışlardır.

Popüler Sinema: Gerçekliğin yetmediği yerde hayaletlerin devreye girdiği sinema olmuştur. Toplumsal arzuları içermiş, fantezinin izlenebilirliğini kazanmıştır. Popüler Sinemanın kırılma noktası 90’lardan sonra özel kanalların Tv’de yayın hayatına başlamış olmasıdır. Tv sektörü, sinemaya yeni finansman, bütçe kazandırmıştır. 90’ların ikinci yarısında filmler izlenebilirlik

seviyesini arttırmış, en çok seyirci rakamına ulaşmayı başarmıştır. 1996 yılında Yavuz Turgul'un filmi olan "Eşkiya", en çok izlenen filmler arasında yerini almıştır. Eşkiya, kült film olarak yerini almasıyla Türk sinemasında bir dönüm noktası olmuştur. Yavuz Turgul bu filmde nostaljiyi ana tema olarak almıştır. Toplumsal değişimin arkasında nostalji bir tema kullanmıştır. Film, metropol ortamından uzaklaşmak gerektiğine vurgu yapmıştır. 90'lı yılların popüler filmlerindeki kadın'a bakıldığında, kadın şiddet ögesi olmaya devam etmiş, kadının bedeni filmlerde kullanılan önemli unsurlardan biri haline getirilmiştir. Kadın nesne konumunda olmuştur. Kadının nesne konumunda olmadığı filmlerde ise, kadın yalnızlaştırılmıştır. Anlatıda yalnızlaşan kadın, hemcinslerinde dayanışma içerisine girmemiş, kurtuluşu erkekte aramıştır. Kadına iki seçenek sunulması kadının yalnızlaştırıldığının göstergesidir. Konu kadına odaklanmamaktadır. Kadın belirli kalıplardan uzaklaşmamış, fedakar anne ya da eş, sadık, yumuşak kalpli gibi kalıplara girmeye devam etmiştir. Bazı filmlerde ise, kadın eğitilmiş olarak sunulsa da, aşk uğruna fedakar rolleri üstlenmiş, sevdiği adamın istediği kadına dönüşmüştür. Eşi tarafından şiddet gören kadın, sevdâ uğruna eşini affetmiş, görülen şiddet normalmiş gibi izleyiciye aktarılmıştır.

Bağımsız Sinema: Gürbüz Bağımsız sinemayı şu şekilde tanımlamıştır (2015, 266-280):

"Bağımsız sinema, büyük stüdyoların üretim tekeline karşı koymak adına kendi stüdyolarını ve film yapım araçlarını kullanmak isteyen yönetmenler ve yapımcılar tarafından bir pratik olarak ortaya çıkmıştır"

1994 yılında oluşmaya başlayan Bağımsız sinema, yönetmenler, yapımcılar hatta senaristler tarafından farklı odak noktasını oluşturmuştur. Yönetmenler kendi filmlerinin yapımcılarını kendileri bulanlar, yeri geldiğinde kendi filminin hem yönetmeni, yapımcısı, senaristi hem de oyuncusu olabilmektedirler. Kitlelere ulaşmayan filmler ise, festivallerde gösterime sunulur, yarışmalara katılır. Filmlerde gösteriş yoktur. Dar gelir ve bütçe ile oyuncular oynatılır. Genelde bu oyuncular tanınmayan oyuncularda olabilmektedir. Genel olarak filmlerde bireylerin iç dünyasına yolculuk edilir.

Bağımsız sinemanın yönetmenlerini şöyle sıralamak mümkündür: Derviş Zaim, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkumaz vd. Bu yönetmenler Uluslararası festivallerde adlarını duyurmuş isimlerdir. Bağımsız sinemacılar filmlerinde farklı bakış açısı geliştirmişler, sinemada ifade edilmemiş ya da daha az ifade görmüş sorunlara odaklanmışlardır. Bağımsız sinema filmlerinde, erkekler arası ilişkiler önem kazanmış, çoğunluklu olarak kadın ikinci planda gösterilip konudan uzaklaştırılmıştır. Bunun dışında, kadın yönetmenlerin filmlerine bakıldığında Pelin Esmer ve İlksen Başarır gibi yönetmenlerin kadına olan bakış açıları farklılık taşımıştır. Kadın yönetmenler, erkek baskın sinemasına karşı gelmişlerdir.

6.5.1.Cinsel Obje Olarak Kadın

Tarihsel sürece bakıldığında kadın Eski Türkler döneminde, değerli bir kimse olarak nitelendirilmiş, annelik rolü yüce görülmüş, erkek cinsiyetiyle eşit konumuna getirilmiştir. Osmanlı Döneminde ise, kadın anne olarak değer görse de, harem ilişkilerinde cinselliği kullanılmış ve soyun devamlılığını sağlaması için araç konumu olmuştur. Temel hak ve özgürlükleri de kısıtlanmıştır. Bir nevi Osmanlı Döneminde kadın, cinselliği ve anne konumuyla ön plana çıkmıştır. Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından kadın-erkek eşitliği sağlanmaya çalışılmış, kadınlara belirli hak ve özgürlükler verilmiştir. Yeni Türkiye'de, modern kadın imajı çizilmiş olsa da, ataerkil toplumun kadına atfettiği özellikler kadın rollerinde görülmeye devam edilmiştir.

Kitle iletişim Araçlarından sinema, kadını cinselliğiyle nesneleştirmiş, erkeği fetişist olarak sunmuştur. "Fetişizm kelimesi, saplantılı bir büyülenmeye göndermede bulunan Portekizce "feitico" kelimesinden türetilmiştir. Buna göre fetişistler sıklıkla bazı cansız nesnelere ya da geleneksel olarak cinsellik atfedilmeyen çeşitli organlara özel cinsel anlamlar yükleyen, bundan büyülenmişcesine doyum sağlayan kişilerdir" (Fetishistic Disorder, 2020 aktaran Boz ve

Becerikli,2020: 554,555). Sinema ataerkil toplumu temsil etmektedir. Ekonomik özgürlüğe sahip olmayan kadın, bedenini satmaya itilmekte ve kadının bedeni meta olarak kullanılmaktadır. Kadının meta değeri gören bedeni, toplumsal yargılara göre aşağılanmasını sağlamaktadır. Fiziksel ve biyolojik olarak erkek, kadından üstün tutulmuş, erkeğin cinsel yapısının kadına göre farklılık göstermesi erkeği yüceleştirmiştir. Biyolojik ve fiziksel farklılığın yanında toplum ve kültür tarafından yüklenen anlamlarda erkek ile kadın cinsiyetine biçilen rollerin farklılaşmasına sebep olmuştur. Ataerkil toplumda, kadın susturulmuş ve boyun eğdirilmiştir. Kadının özgür olmamasının yanında cinsel özgürlüğü de yok sayılmıştır.

Sinema eğlence aracı olarak konumlandırılrsa da, toplumsal ya da sosyal anlamda toplumun algılarıyla oynayabilecek büyük güce sahiptir. Kitlelerin bilinçaltına işleyecek kodlamalarıyla toplumun psikolojisini etkilemektedir. Sinema, gerçeklikten beslenmiş, fantezi dünyasıyla yeni bir gerçekliği inşa etmiştir. Sinemada kadın imgelerine bakılacak olunursa, kadının cinsel obje olarak sunulduğuna sinemanın icadıyla başladığına tanıklık edilebilir. İlk olarak sinemada kadın, iyi ve kötü olarak nitelendirilmiştir. İyi kadın; namuslu, eşine sadık, masum, ev işini yerine getiren kişi olarak gösterilmiş, kötü kadın ise; namussuz, bedenini satan, cinsel obje olarak sunulmuştur. Türk sinemasında kadın, nesne konumundan özne konumuna geçebilmek için beden dilini kullanıp vamp kadın olmuştur. Erotik filmlerde ise kadın, bedenini cinselliğe açmış ve kameranın eril söyleminin de cinsel obje olarak konumlandırılmıştır. İzleyici, röntgenci veya dikizci konumuna getirilmiştir. “Filmlerde birçok kadın karakter birçok sahnede teşhir edilmekte ve cinsel meta olarak izleyiciye sunulmaktadır” (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 58,59). Kameranın eril bakışı, kadını soyundururken, erkeği giyinik halde göstermektedir. Çünkü kadın erkek için haz duygusudur ve kadının bedeninin kameraya yansıtılması, kadını cinselleştirdiğinin kanıtı olmaktadır. Birçok filmin konu içerisinde kadın merkeze alındığında kadın, fahişe ya da cinsel obje olarak resmedilmektedir. Kadının nesneleştirilmeye çalışılmasıyla kadın, sinemada ikinci plana itilmektedir.

6.5.2. Şiddet Mağduru Olarak Kadın

Şiddet, bir veya birden fazla kişiye karşı gösterilmiş olan sert güçtür. Özerkmen’e göre şiddet (2012, 2): Fransa sözcüğüne göre bir kişiye güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak veya yaptırmak anlamına gelmektedir. Arapça köken dilinden gelen şiddet kavramını beş kısımda incelemek mümkündür.

-Fiziksel Şiddet: Tokat atmak, vurmak, tekmelemek, saçını çekmek, itmek, yaralama, öldürme, nesne fırlatma, ateş etme vd

-Sözlü Şiddet: Küfür etmek, bağırarak, hakaret etmek, tehdit etmek, ad takma vd

-Psikolojik Şiddet: Küçük düşürmek, değersiz görmek, aşağılamak, dalga geçmek, kötü gözle bakmak vd

-Cinsel Şiddet: Tecavüz, taciz, okşama, cinsellikle tehdit, fuhuşa zorlama, zorla evlendirme vd

-Ekonomik Şiddet: Zorla çalıştırmak, parasını elinden almak, parasını sömürmek, ihtiyacı olan kaynakları elinden almak, parasını çalmak vd

Kadına karşı olan şiddet gün geçtikçe artmakta ve film endüstrisi de şiddet içerikleri sunumlarıyla kadına olan şiddetin artmasına sebebiyet vermektedir. Macera türü filmlerin dışında romantik türü filmlerde dahi kadın karakterler üzerinden şiddet seyirciye servis edilmektedir. Sinema kitle üstünde etkin güce sahiptir ve bu güç toplumun algılarıyla oynamakta ve şiddet sunumlarını topluma içnelemektedir.

Türk sinemasında kadın, şiddet mağduru olarak göze çarpmaktadır. Bunun temel nedeni olarak da kameranın dilinin eril olması gösterilmektedir. Türk sineması ataerkil sistemi temsil

etmektedir ve ataerkil sistemde kadın edilgendir. Edilgen olan kadın en çok şiddete maruz kalan cinsiyet olmaktadır. Türk sinemasının ilk yıllarından bu zamana kadar çekilen birçok filmde kadın şiddete maruz kalan karakter olmaktadır. Sosyal yaşantı içerisinde kadına yönelik şiddet sinemaya yansıtılmaktadır. Sinemaya yansıtılan şiddet, toplum üzerinde etkin güce sahip olmaktadır. Toplum sinema üzerinde nasıl etkin bir güçse, sinemada öyle toplum üzerinde etkilidir. Sinemada sunulan şiddetin birçok sunum teknikleri vardır. Kimi zaman açık bir şekilde sunulur şiddet, bazı zaman olsa gizli yolla sunulur. Çoğu zaman doğrudan gösterilen şiddet kadınları pasifleştirir. Filmlerde kadınlar şiddetin her türlüünü görmekte ve şiddet erkeklerde haz duygusunu yaratmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramı ve rolleri erkeklerin kadına yönelik göstermiş olduğu şiddette etkin bir araçtır. Kültürel normlar, inançlar ve ataerkil sistem, şiddeti adeta kadına yönelik olarak tasarlamıştır. Erkeği kadından üstün tutan toplum normları kadını nesneleştirmiş, kadının şiddet görmesini sağlamıştır. Türk sinemasında kadına yönelik şiddete bakıldığında kötü yola düşmüş kadınlar, defalarca sözlü ve cinsel tacize uğramış kadınlar göze çarpmaktadır. Yeşilçam'da, fiziksel şiddete maruz kalmış vamp kadınlar, kötü kadın olarak nitelendirilmiştir. 70'ler sinemasındaki seks furyası, kadınları cinsel obje olarak resmetmiştir. Erotik filmlerde oynayan kadın oyuncular toplum tarafından dışlanmış, bazı kadın oyuncular erkek sevgilileri tarafından öldürülmüştür. Bu dönem kadının cinselliği ile dalga geçilen bir dönem olmuştur. 80'li yıllarda ise, arabesk film furyasında kadınlar, tecavüz simgesi haline gelmiştir. Yılmaz Güney sinemasında kadın, seks işçisi olmuş ve şiddete maruz kalan cinsiyet olmaya devam etmiştir. 80'li yıllardan sonra iş hayatına atılan kadınlar, kazandıklarını erkeklere vermişlerdir. 90'lı ve 2000'li yıllarda ise, kadın kendi ayakları üstünde durmayı başarmış olsa da, yine de erkeğe boyun eğmiştir. Anne olan kadınlar masum, iyi sıfatıyla gösterilse de, anne olamayan kadın haz nesnesi olmaya devam etmiştir.

6.5.3. Suskun ve Susturulmuş Kadın

Her insanın bir dili vardır. Bu dil insanın kimliğini ve kültürünü açık etmektedir. İnsan dil aracılığıyla kendini ifadede bulunmaktadır. Toplumda dil ile iletişim ortamına girilmektedir. Bu dil kimi zamanda susturulmaktadır. Dili susanda çoğu zaman kadın olmaktadır. Ataerkil toplumda geleneksel tutuculuk hakimdir ve bu geleneksel tutuculuk kadını sessizleştirirken kadının ikinci konumundan dolayı dilin iktidarına teslim olması sağlanılmaktadır. Türk toplumunda kadının erkek karşısında sessiz kalması beklenilmektedir. Bu durumda kadın, erkeğe boyun eğerek susmakta ve buna erdem gözüyle bakılmaktadır. Türk sinemasında kadın, ataerkil toplumunun kadınına kendine sembolize etmektedir. Ataerkil toplumda kadın, ev içinde ve eşine karşı göstermiş olduğu hizmetle değerlendirilmektedir.

Dilek İmançer (2004); Zeki Ökten-Sürü(1978), Yavuz Turgul-Eşkîya(1996), Zeki Demirkubuz-Masumiyet(1997) filmlerinde Türk sinemasında suskun kadın imgesini araştırır. Araştırmada şu sonuçları elde eder: Kadın bulunduğu ortama uyum sağlayamadığından susar, kendi kişisel dünyasını tek başına yaşamak zorunda bırakılır. Kadın, dilin olanağını ve zenginliğini yok sayar. Ötekileştirilen kadın, dilin suskunluğunu geliştirir ve kendi bedeninin cinselliğini bile kendisi karar veremez duruma getirilir. Kadınlar bilinçli bir şekilde susmakta veya susturulmaktadır. Bu filmlerdeki kadınlar mutsuz bir şekilde hayatlarına devam ederler (İmançer, 2004: 204,210).

Türk sinemasında 1980'li yıllarda yaşanan feminizm hareketlenmesine karşılık sinemanın dilinin kadına yönelik değişmesi beklenilmektedir. Kadın bireyselleşir ve kendi cinsel özgürlüğünü kazanır. Ataerkil sisteme karşı çıkan feminizm hareketlenmesi, kadının konuşmasını ve kadının kendi hakkını kendisinin savunmasını istemektedir. Ancak Türk sinemasının kamera dilinin eril söylemi, kadını konuşturmamaktadır. Kadın toplumdaki hareketlenmeye karşın sinemada çoğu zaman sessiz kalmaya devam etmektedir. Zaman içerisinde toplumdaki kadına yönelik algılar değişime uğrar. Kadın, iş hayatına atılmasıyla yeni kimlik kazanır. 1990 ve 2000'li yıllardan sonra kadın imgesi başka kimliğe dönüşür. Sinemanın dilinin değişimiyle kadın susmak yerine konuşmaya başlar. Bazı filmlerde kadın susturulmaya çalışılsa da, birkaç kadın yönetmen tarafından kadın sıkça konuşturulur.

6.5.4. Kurban ve Mağdur Olarak Kadın

Türk toplumu ataerkil bir toplumdur ve ataerkil toplumda kadının nasıl davranması gerektiğini erkek şekillendirir. Bundan dolayı erkek egemen, güç simgesi haline gelmektedir. Türk sineması da erkek egemenliğine ait medya türüdür. Toplumda olduğu gibi sinemada da kadın, kurban ve mağdur olarak temsil görmektedir. “Eril bakış açısını sunan sinema, kadını kurban/mağdur konumunda erkek bakışından anlatır”(İnceoğlu, 2015: 92). Kadını merkeze alan filmlerde kadın çoğu zaman kurban ve mağdur olarak cinsel obje nesnesi olmaktadır. Sinemanın iyi ve kötü zıtlıkları içerisinde kadın sorunu, kadının mağduriyeti üzerinden anlatılmaktadır.

Ataerkil toplumunda kadın ve erkek eşitliğinden söz etmek mümkün olamamaktadır. Kadın eşitsizlik içinde şiddete maruz kalmaktadır. Şiddet kadının mağduriyetini dile getirirken, kadının kurban temsili olması, pasif kadını simgelemektedir. Kadına biçilen anne rolünde dahi kadının fedakarlığı ve ailesi için kendi hayatını kurban etmesi, kendini yok sayması, kadına biçilen değeri gösteren unsurlar olmaktadır.

6.5.5. Anne Olarak Kadın

Türk toplumunda anne kavramının vermiş olduğu anlama önemli ve değerli gözüyle bakılmaktadır. Toplumsal cinsiyet odağından bakıldığında, kadının anne olma özelliği kutsaldır. Türk sinemasında da anne rolü önem taşımaktadır. 1960’lı yılların Türk sinema tarihinin aile konulu filmlerinde anne; fakir ailede sevecen, zengin ailede ise mutsuzluğu simgelemektedir. 1970’lerin göç olgusu, işsizlik, sınıf farklılıkları gibi durumlar anne olan kadını da etkilemektedir. Fakir ama gururlu ailede kadın, çocuğuna karşı daha dürüst tavırlar içerisinde olmaktadır. Aile Şerefi (1976) filminde Adile Naşit tarafından çocuklara gösterilen bir sevgi söz konusudur. Adile Naşit, ekonomik zorluklar içerisinde ailesiyle birlikte mücadele veren kadındır. Ekonomik zorluklar aileyi birbirine kenetlemiş, annenin çocuklarına karşı olan tavırlarında etken sorun olmamıştır.

Türk sinemasının Yeşilçam döneminde iyi kadın, anne olan kadındır, kötü kadın ise anne olamayan kadındır kodlaması kadını küçük düşüren kodlamalar olmuşlardır. Bir kadının değeri anne olup olmamasıyla ölçülmemesi gerektiği kadın odaklı filmlerde görülmektedir. Yöresel film türünde karşımıza sıklıkla çıkan çocuğunu kaybeden anne rollerinde kadınlar psikolojik ve sosyolojik açıdan bunalıma girmektedirler. Bir çocuk için anne nasıl önemli bir karakterse, anne içinde çocuk öyle önemli karakter olmuştur.

Melodram türü filmlerin çoğunlukta olduğu Yeşilçam sinemasında, üvey anne rolleri kötülüğü çağrıştırmıştır. Çocuklar üvey anneleriyle sorunlar yaşarken, üvey annelerde çocuklarla sorun yaşamıştır. Yeşilçam’da evladı olmayan zengin aileler evlat edinme gibi unsura başvurmuşlardır. Çocuğu olmayan zengin kadınlar, evliliğini kurtarma amaçlı evlat edinirken fakir ama çocuklarına değer veren kadınlar, evlatları için mücadele içerisinde girmişlerdir.

Yeşilçam sinemasında kadının toplumdaki varlığı annelik rolüyle belirginleşmiştir. Evlenmeden çocuk sahibi olan kadınlar tecavüze uğramıştır ya da sevdiği erkekle evleneceğini düşündüğünden cinsel birliktelik içerisinde olmuşlardır. 1980 ve 1990 yılı ve sonrasında Türk sinemasına bakıldığında kadının anne olma planı ikinci değer özelliği taşımıştır. 1980 yılında iş hayatına atılan kadın 1980 yılından sonra özgürleşmeye çalışmıştır. Bu dönemde kadın anneliği, çalıştığından dolayı ikinci plan olarak görmeye başlamıştır.

6.5.6. Emekçi Olarak Kadın

1980’li yıllarda feminist gruplarının ayaklanması, feminizm akımının etkin olmaya başlamasıyla birlikte kadınlarda toplumda erkek kadar eşit ve söz sahibi olmaya çabalamışlardır. Bu çaba sonucunda kadınlar özgürleşmenin yolunu iş hayatında aramışlardır. İş hayatına atılan kadınlar, ekonomik özgürlüklerini elde etmeye çalışmışlardır. Ancak Türk sinemasında çalışan kadın imgesine bakıldığında eril bakış açısının kadının üzerinde etkili olmaya devam ettiği görülmektedir. Türk sinemasının ilk yıllarında çekilen filmlerin birçoğunda çalışan kadın imgesi kötü olarak resmedilmiştir. Cumhuriyet döneminde çekilen filmlerde resmedilen çalışan kadın imgeleri, erkeğe bağımlılığını sürdürmektedir. Erkeği ayartan, erkeği kötü yola sürükleyen kadınlar, çalışan kadınlar olarak gösterilmektedir.

Geçiş dönemi filmlerinde ise kadın çalışmayarak, evin hizmetini yerine getirmektedir ve erkeğe olan bağımlılığını sürdürmeye devam etmektedir. Yeşilçam sinemasına bakıldığında, çalışan kadın genel olarak eşini aldatan kadın olarak beyaz perdeye yansıtılmıştır. Bu dönem filmlerinde köyde çalışan kadınlar namuslu olmuş, kentte çalışan kadın, kötü olarak nitelendirilmiştir. 60’lı yılların Şoför Nebahat tiplemesine giren, erkek işi olarak görülen işlerde çalışan kadınlar, erkeksi özelliklere sahip olmuşlardır. Sekreterlik gibi kadına yakışan işlerde kadın, cilveli veya patronuyla ilişki içerisine giren kişi olarak resmedilmiştir. İş hayatının zorluklarını gören kadınların eve sığınmaları sonucunda kadının iş hayatında yer almaması gerektiğinin mesajı sunulmaya çalışılmıştır.

Zengin ve babasından kalan miras’ın sahipleri kadınlar, evlenerek mirasını erkek ile bölüşmüşlerdir. Para erkeğin elindedir ve kadın tüketen konumundadır. Köy türü filmlere bakıldığında kadının ücretsiz çalıştığı ve tarlada karın tokluğuna hizmet verdiği görülmektedir. 1970’li yılların toplumsal gerçekçi filmlerinde kadınlar hem evlere temizliğe gitmekte hem de evin idaresini sırtlarına yüklemeye çalışmaktadırlar. Toplumsal gerçekçi filmlerde kadınların güçlü olduğu mesajı sunulsa da, başında bir erkeğin olması gerektiğine de vurgu yapılmaktadır. 1980’li yılların feminizm akımının kadınlar üzerinde etkin olmasına rağmen filmlerde kadın erkeğe bağımlı olarak gösterilmeye devam edilmiştir. Çalışan kadının zorlukları beyaz perdede gösterilmiş ve toplumsal baskı kadın üzerinde ağırlığını koymuştur.

1990’lı yılların kadını merkeze almayan filmlerde fahişe kadın tiplmeleriyle çalışan kadın kötülenmiştir. İslami filmlerde eğitimli kadınlar eve sınırdırılmıştır. Modern kadınlar ise içki içen, partilerde boy gösteren kişiler olmuşlardır. 2000’li yılların sinemasında Bağımsız sinemacıların filmlerinde küçüğe olsa kadınlar yer bulmaya başlasa da, modern ve çalışan kadınlara ev işleri de hatırlatılmıştır. Pavyonda çalışan kadınlar, erkekler tarafından cezalandırılmıştır. Filmlerde genel olarak, çalışan kadınların mutsuzluğu simgelenmiştir.

6.5.7. Güçlü Olarak Kadın

Öncelikli olarak güç kelime anlamına bakılacak olunursa gücün sözlük anlamı; “Kolay olmayan, yapılması, başarılması zor, çetin” (Oxford languages, languages. oup.com) olmaktadır. “Güç” kavramı yalnızca biyolojik temellere dayandırılabilir kavram olmamakla birlikte “güç” kavramını sosyolojik temellere dayandırarak nitelenmek mümkündür. Günümüzde toplumsal anlamda kadın ve erkek’te güç kavramı olgusuna bakıldığında kadının büründüğü rol de güç kavramına ilişkin birtakım olgulara rastlanılmaktadır. Buna karşılık, Sultana göre (2019, 417-427): “Hem kamusal alanda hem de özel alanda erkeğin kadın üzerinde bir hakimiyeti vardır. Feministler, “ataerkil” kavramını çoğunlukla erkek ile kadın arasındaki güç ilişkisini tanımlamak için kullanırlar”. Connell’a göre (2002, 246): “Kadın-erkek arasındaki ilişkiler biyolojik farklılıklara değil güç ilişkilerine dayanmaktadır”. 1980’li yıllardan sonra değişmeye başlayan toplum yapısıyla birlikte kadın-erkek imajları da değişmeye başlamıştır. 2000 yılı ve sonrası dönemde kadın yönetmenlerin sayısının artış göstermeye devam etmesiyle erkek imajlarına atfedilen özellikler kadın imajlarına atfedilmeye başlamıştır. Yeşilçam dönemi filmlerinde güçlü olan erkek imajlarına nazaran 2000 yılı ve sonrası dönemdeki filmlerde güçlü olan kadın imajlarına rastlamak mümkün olabilmektedir.

Özgür Velioğlu Metin'in "Tolga Karaçelik'in Kelebekler Filminde Güçlü Kadın İmgesi Bağlamında Kadının Temsili" adlı çalışmasına göre (t.y: 631): Günümüzde toplumsal değişimle birlikte kadının küfür etmesi, erkeğe karşı şiddet kullanması onun güçlü olarak yapılanmasını sağlamıştır. Değişen toplum yapısında, güçlü olan erkeğin yerine kadının geçtiği gözlemlenebilmektedir. Kadının toplumsal anlamda, çalışarak ayakta durması onun güçlü olduğunun göstergesi olmuştur. Erkeğe muhtaç olmayan kadınları güçlü olarak konumlandırmak da mümkün olabilmektedir. Biyolojik olarak güçlü konumlandırılan erkeğin yerine sosyal anlamda güçlü olan kadın geçmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

7.1.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Amaç cümlesi, problemin kısaca tekrarını içerir ve problemin çözülmesi için nasıl bir yol izlenmesinin tasarlandığını ifade eder. Bir araştırmanın amacını, araştırma problemini incelemek için neyin ve nasıl ölçüleceğini, tam olarak neyin hedeflendiğini ve bu hedefe ulaşmak için nelerin yapılacağı oluşturur. (Walliman, 2006:71). Bu nedenle amaçların yazılması için kapsam ve sınırlılıkların belirlenmiş olması gerekir. Bu çalışmanın amacını ortaya koymadan önce araştırmanın kapsam ve sınırlılıklarını belirtmek gerekirse, araştırmanın kapsam ve sınırlılıklarını, Türk sinemasında yer alan beş kadın yönetmenin beş filmi oluşturmaktadır. Filmler, 2000 yılı sonrası filmlerdir. Beş kadın yönetmen tarafından çekilmiş olan beş film, konusu itibarıyla toplumsal olarak kadını merkeze aldığı için seçilmiştir. Aynı zamanda çalışmanın örneklemini oluşturan bu beş (5) filmin yönetmenlerinin 2000 yılı sonrası, aktif olarak film üretimi içerisine girmesi ve sinema festivallerinde üretilen filmler üzerinden ödül almaları nedeniyle de bu dönemi kapsamaktadır. Bu doğrultuda, örnekleme ele alınan bu beş (5) kadın yönetmenin beş (5) filminde “kadının nasıl temsil edildiğini” ortaya çıkarmak çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır.

Türk sineması alan yazınında yapılan bilimsel çalışmalara bakıldığında, erkek yönetmenlerin filmlerinde kadının güçsüz ve pasif olarak temsili söz konusudur. Literatürde ilgili çalışmalara bakıldığında;

Dilek İmançer’in (2004, 210): Zeki Ökten’in *Sürü* (1978), Yavuz Turgul’un *Eşkıya* (1996) ve Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* (1997) filmlerini incelemesi sonucunda;

“‘Eşkıya’, ‘Sürü’ ve ‘Masumiyet’in çok boyutlu kuşatılmışlık içindeki suskun kadınları, ‘mutlu son’dan uzak, trajediye güdümlenmiş hayatlarını sürdürürken, geliştirdikleri sessizlik direnişiyle, kültürel gelenek içinde konumlarını izleyici için bir sorgulama kürsüsüne dönüştürmektedir’”. Nermin Orta’nın (2016, 262): Orta’nın Serdar Akar’ın *Gemide*(1998) ve Barda(2007), Yavuz Özkan’ın *İki Kadın*(1992), Fatih Akın’ın *Duvara Karşı*(2004) filmlerini incelemesi sonucunda;

“Seçilen filmlerde egemen eril söylemi devam edilmektedir. Filmlerde kadının temsili hala sorunlu bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın bedeni tecavüz simgesi olarak kullanılmaktadır. Kadınlar cinsel bir nesne yerine konmaktadır.”

Dilara Kazancı’nın (2019, 94): 2000 yılı sonrasında örneklem olarak aldığı 100 filmi incelemesi sonucunda;

“Türk sinemasında kadın, şiddet olgusu olarak kullanılmıştır. Erkeklerin uyguladığı şiddet davranışları kadını değersizleştirmiştir.”

Yukarıda literatürden örnek olarak alınan ilgili çalışmalarda erkek yönetmenler filmlerde kadını pasif ve güçsüz olarak ele aldığı görülmektedir. Tüm bu durumlar ele alındığında yapılan bu tez çalışması ile karşılaştırma yapma imkanının da olması araştırmanın katma değerini arttıracaktır.

Bu bağlamda araştırmanın önemine bakıldığında, yapılan bir bilimsel araştırmanın önemi, o araştırmanın belli bir alandaki araştırma eksikliğini veya bilimsel araştırma boşluğunu giderip gidermediğini ifade eder” (Dura, t.y: s.169). Türk sineması ataerkil sistem üzerine inşa edilmiş film endüstrisidir. Erkek yönetmenler tarafından çekilen birçok filmde kadın meta değeri görmüştür. Kadın yönetmenlerin ataerkil yapı içerisinde konumlandırılan Türk sinemasında kadın konumlarını ortaya koyması önemlidir. Dolayısıyla yapılan bu tez çalışması ile karşılaştırma yapma imkanının da olması araştırmanın katma değerini arttıracacağı düşünülmektedir.

7.2.Araştırmanın Yöntemi

Çalışma yöntem kısmında; araştırma modeli, araştırma evreni ve araştırmada kullanılan örneklem, kullanılan veriler ve bu verilerin nasıl elde edildikleri, verilerin çözümünün ve yorumunun nasıl yapıldığına değinilecektir (Düztepe, 2004:52).

Araştırmanın uygulama kısmında; Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerden beş tanesi seçilerek, her yönetmenin birer filmi sosyolojik film eleştirisi temel alınarak incelenmiştir.

Sosyolojik film eleştirisi Özden'e göre (2004:153-154):

"Filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçlayan bu yaklaşım içinde, filmler sosyal bir sanat ve kültür ürünü olarak eleştirilmektedirler. Bu eleştirel yaklaşım filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır"

Uğur'a göre (2016, 917-926):

"Sosyoloji bilimi açısından bu yöntemi ortaya çıkaran sebeplerin farklı odak noktaları bulunmaktadır. Manon Maren Grisebach' ın edebiyat ürünlerinin incelenmesinde sosyolojik yöntemi ortaya çıkaran nedenler için söylediklerinin filmlerin sosyolojik incelenmesi için de geçerli olduğu düşünülebilir. Yöntem, ekonomik ve sosyal ilişkilerin öneminin bilinmesiyle motive edilir. Bu yöntem, gerekliliğini ekonomik sektöre gösteren ve diğer toplumsal faaliyetlere yayılan 'ilişkinin' bilinmesine uygundur. Sosyolojik yöntemde gerçekleştirilen diyalektik materyalist düşünce şekli, edebiyatla şimdiye kadarki yöntemlerden daha akılcı bir ilişkiyi mümkün kılar. Zamanımızın sosyal ölçüt temayülleri de sosyolojinin yöntemlerine girmektedir"

Saatçi'ye göre (2010, 76):

"Sosyolojik film eleştirisi, filmin genel yapısını, toplumsal yapı, filmin vermek istediği mesaj baz alınarak nasıl ve ne şekilde vermeye çalıştığını ortaya koymaktadır. Sosyolojik film eleştirisinde, karakterlerin toplumsal yapı ile uyumu, olayların oluşmasında ve akışında toplumsal yapının ne şekilde etki edip etmediği ortaya konulmaya çalışılır."

Araştırma modeli, araştırma sosyolojik film eleştirisi temel alınarak oluşturulan analiz sorularına bağlı olarak yapılmıştır. Analiz soruları 3 konu çerçevesinde oluşturulmuştur.

Konular şu şekildedir;

- Filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı,
- Filmde kadınların fiziksel analizleri,
- Filmdeki kadın karakterlerin erkek karakterlerle ilişkileri

Çalışmada, Didem Saatçi'nin "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili" konulu 2010 yılı çalışması, Demet Öztürk'ün "Türk Sinemasında Kara Komedi Filmlerde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlemesi" konulu 2016 yılı çalışması, Mücahit Alkuş'un "Handan İpekçi Sinemasında Temsil" konulu 2016 yılı çalışması, Gül Yaşartürk'ün "Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: "Başka Dilde Aşk" (İlksen Başarır) ve "Peri Tozu" (Ela Alyamaç) Örnekleri" 2010 yılı çalışması, Özgür Velioglu Metin'in "Annem İzin Vermese Bu Film Çekmeyecektim: Foucault'nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması" 2019 yılı çalışması ve Berceste Gülçin Özdemir'in "İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış" 2019 yılı çalışmaları referans alınarak sistematigi oluşturulmuştur.

Araştırma evreni ve örnekleme, araştırmanın evreni Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın karakterlerinin sunumlarından oluşmaktadır. Fakat zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik bakımından bütün kadın yönetmenlerin bütün filmlerinin incelenmesi mümkün değildir. Bu yüzden araştırmada örneklem olarak beş kadın yönetmenin beş filmi alınmıştır. Bu beş film, toplumsal olarak kadın konusunu işlediği için seçilmiştir.

Araştırmada verilerin toplanması, veri toplama kurulan sistematik bir şekilde hedeflenen değişkenler üzerine bilgi toplama ve ölçme işlemidir ve bu sayede, ilgili sorular yanıtlanıp sonuçları değerlendirilebilir. Bir araya getirilen bilgileri ana noktaları toplamamıza yardımcı olur.

Araştırmada örneklem olarak alınan beş film yukarıda çerçevesi oluşturulan konular üzerinden incelemeye alınmıştır. İncelemeye alınan filmlerden elde edilen veriler sosyolojik film eleştirisi kriterleri üzerinden analizi yapılmıştır.

7.3.Araştırma Bulgularının Değerlendirilmesi

Bu çalışma, Türk sinemasında yer alan beş kadın yönetmenin beş filmini kapsamaktadır. Araştırma bulgularının değerlendirilmesinde, Başka Dilde Aşk(2009), Çınar Ağacı(2011), Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku(2014), Ana Yurdu(2016) ve İşe Yarar Bir Şey(2017) filmleri sosyolojik film eleştirisi kriterleri temelinde analizi yapılmıştır. Analizler sonucunda öncelikle her bir film ayrı ayrı ele alınmıştır. Sonrası ise beş (5) filminden elde edilen bulgular tek bir havuzda verilerek sunumu yapılmıştır.

7.3.1.Başka Dilde Aşk Filmi

Yönetmenliğini İlksen Başarır'ın yaptığı, senaryosunu İlksen Başarır'ın Mert Fırat ile birlikte kaleme aldığı, yapımcılığını Murat Şenöy ve Burhan Bengi'nin üstlendiği dram türü filmidir. Vizyona 18 Aralık 2009 yılında girmiş ve oyuncular; Mert Fırat, Saadet Işıl Aksoy, Lale Mansur, Ayten Uncuoğlu, Timur Acar, Emre Karayel, Metin Coşkun, Tuğrul Tülek olmuştur.

7.3.1.1. Başka Dilde Aşk Filmi Özeti

“Özel bir okulun kütüphanesinde çalışan, kürek takımında yer alan Onur sağır ve dilsizdir. Asıl mesleği grafikerlik. Tek başına yaşar. Anne ve babası ayrıdır. Annesi restoran işletir. Çağrı merkezinde çalışan Zeynep de arkadaşıyla birlikte, ailesinden ayrı yaşar. Zeynep'in anne ve babası birlikte ancak babasının ikinci bir kadınla ilişkisi vardır. Aras Zeynep'in eski sevgilisidir aynı zamanda ev arkadaşının kuzeni ve iş yerinde de müdürüdür. Zeynep, Aras'ın maço tavırlarından bıkmıştır, Onur'la birlikte olmaya başlar” (Yaşartürk, 2010: 111)

Onur ve Zeynep'in tanışması ise Vedat adındaki ortak arkadaşlarının doğum günü partisine çağırması ile gerçekleşmektedir. Partiye gelen ikili orada tanışır ve uzun sürecek aşk'a da yelken açarlar. Onur sağır ve dilsiz olduğundan dolayı onun yaşantısı diğer insanlara göre çok farklıdır. İnsanlar tarafından bu durum yadırganmakta ve hoş görülmemektedir. Zeynep, Onur ile sevgili olmaya başladıktan sonra onun düzenine ayak uydurmaya çalışır ve onun dilini anlamak için de çaba sarf eder. Zeynep'in eski sevgilisi ve iş yerinde de müdürü olan Aras, Zeynep'i rahat bırakmaz ve barışmak için ona çiçekler gönderip mesajlar atar. Zeynep eski sevgilisine dönmemeye kararlıdır. Çünkü Zeynep'in hayatında artık Onur vardır. Bu durum Aras ve arkadaşları tarafından yadırganır. Bu yüzden Zeynep, Onur'u yadırgayan insanlarla konuşmayı keser.

Zeynep, çalıştığı işinden memnun değildir. Aras'ın insanları köleymiş gibi çalıştırması ağına gitmekte ve bundan dolayı işyerindeki arkadaşlarıyla, ortaklaşa işyerini protesto etmektedir.

Zeynep ve Onur iş birliğinde, çağrı merkezi çalışanları sokakta miting yaparlar. Bu miting polis tarafından engellenir ve Onur'un polise saldırması bütün ekibi de karakola sürükler. Zeynep,

Onur'un polise saldırmaya kızar ve onun sinirli tavrından hoşlanmadığını söyler. Karakola gelen Zeynep'in annesi ve babası, ilişki yaşadığını öğrendiği Onur için eksik adam sıfatlamasını yapması üzerine Zeynep sinirlenir ve Onur'un onu bırakıp gittiğini öğrenir. O günden sonra Onur ile görüşmez ama içi acır ve Onur'u özler. Onur da kalan eşyalarını almak için Onur'un evine gider ve oradaki eşyalarını alırken, Onur'un ona hediye ettiği kitabı ve evin anahtarını masanın üstüne bıraktığında Onur'un geldiğini görür. Ona görünmeden ağlamaya başlar. Onur da Zeynep'in kitabı bıraktığını gördüğünde ağlar. İkisinin duyguları da masumdur ve ikisi de birbirine aşıktır ama çevredeki engeller onların bir arada olmasını istememektedir.

7.3.1.2. Başka Dilde Aşk Filminin İncelenmesi

Bu çalışmada, filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı, kadın karakterlerin fiziksel analizi ve kadın karakterlerin erkek karakterlerle olan ilişkisi bağlamında analiz soruları aşağıda yer verilmiştir.

7.3.1.2.1. Filmde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

A) Kadın Karakterlerin Sahip Olduğu Toplumsal Rol nedir?

Zeynep; annesi ve babasının desteği olmadan çalışmakta ve kendi ayakları üzerinde durabilmekte, zorluklarla da başa çıkabilmeyi zamanla öğrenmektedir. Annesinin pısrık tavrından dolayı annesini yadırgamaktadır. Onur ile sevgili olmasının ardından sağır ve dilsiz olan insanlarla da aşk yaşanabileceği örneğini de topluma sunmaktadır.

Zeynep'in annesi; sesini çıkaramadığı kocası karşısında sessiz kalmaya devam etmektedir. Onur'un annesi; kendisini aldatan eşinden boşanarak, birilerine muhtaç olmadan da yaşanabileceği izlenimi sunabilmektedir.

B) Kadın Karakterlerin Toplumsal Statüsü Nedir?

Zeynep; çağrı merkezinde çalışan sıradan bir işçidir ve toplumsal statü olarak da çalıştığından dolayı güçlüdür.

Zeynep'in annesi; ev hanımıdır ve kocasının maddi geliri ile geçinmektedir. Çalışmayan, kocasının eline bakan kadınları simgelemektedir. Eşi tarafından susturulmuş kadındır.

Onur'un annesi; restoran işleterek ekonomik özgürlüğünü kazanmakta ve üst sınıflı temsil etmektedir. Zeynep gibi kendi ayakları üzerinde durup çalıştığından dolayı tek başına mücadele edip hayatta güçlü bir şekilde kalmıştır.

C) Filmde Kadın Karakterler Geçimini Nasıl Temin Etmektedir?

Zeynep; geçimini çalıştığı çağrı merkezinden temin etmektedir. Zeynep'in annesi; ev hanımıdır ve geçimini kocasından temin etmektedir. Onur'un annesi; restoran işleterek geçimini temin etmektedir.

D) Çevrenin Kadın Karakterler Üzerinden Herhangi Bir Baskıcı Gücü Bulunmaktadır mı?

Zeynep çevre tarafından büyük baskı görmektedir. Dilsiz ve sağır olan Onur ile ilişki yaşaması çevresi tarafından hoş karşılanmamakla birlikte eski sevgilisinden baskıcı güç ile karşılaşmaktadır ama bunların hiçbirine boyun eğmemektedir. Zeynep'in annesi eşinden baskıcı güç görmektedir. Onur'un annesi ise bu baskıcı güç ile karşılaşmamaktadır.

E) Kadın Karakterlerin Geçim Kaynağı Onlar İçin Neyi İfade Etmektedir? Para Onlar İçin Sınıfsal Bir Güç Göstergesi midir?

Zeynep işçi sınıfını temsil ettiğinden ona verilen parayla geçinmektedir ve para onun için sınıfsal bir güç değildir. Onun için duygular paradan daha ağır basmaktadır. Zeynep'in annesi ve Onur'un annesi için de para sınıfsal bir güç değildir. Onur'un annesi sadece oğlunun iyiliğini düşünen kadındır.

F) Kadın Karakterlerin Yapısının Analizi

Zeynep, devrimci ruhlu, sisteme karşı gelebilen cesaretli kızdır. Sesi gür çıkabilmektedir. Kimseye boyun eğmemektedir. Çevresindeki baskılar karşısında da dimdik ayakta durup kendini koruyabilmektedir. Onur ile sevgili olmasının ardından gelen tepkilere de kulak asmayacak kadar duygularına inanan ve güvenen, ne olursa olsun aşkına da sahip çıkabilen birisidir. Zeynep'in annesi ise pısrık bir kadın, kocasının kendisini aldatmasına ses çıkarmamaktadır. Onur'un annesi Zeynep'in annesine nazaran kendi ayakları üzerinde durabilmeyi başarmış ve kocasından boşanma cesaretini göstererek oğluna destek çıkmış biridir.

Tablo 3.1.2.1. Başka Dilde Aşk Filminde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Başka Dilde Aşk	Zeynep	Kendi Ayakları Üzerinde Duran	Güçlü	Çalışarak	Var	Hayır	Cesaretli
Başka Dilde Aşk	Zeynep'in Annesi	Pısrık, suskun	Suskun	Eşinden	Var	Hayır	Pısrık
Başka Dilde Aşk	Onur'un Annesi	Kendi ayakları üzerinde duran	Güçlü	İşinden	Yok	Hayır	Cesaretli

Filmde kadın karakterlerden Zeynep ve Onur'un annesi güçlü bir sosyal yapıya sahip olurken Zeynep'in annesi, pısrık ve suskun olarak simgeleştirilmiştir. Zeynep'in çevreden gelen baskıya karşı ayakta durup mücadele etme gücü var iken, Zeynep'in annesi edilgen bir yapıya sahip olduğundan baskılara karşı mücadele etmek yerine susmayı tercih etmektedir.

G) Giyim Kuşamları Bulunduğu Toplumsal Statüye Uygun mudur? Toplumsal Statülerini Yansıtmaktadırlar mı?

Zeynep; giyim kuşamı bulunduğu toplumsal statüye uygundur ama toplumsal statüsünü yansıtmamaktadır çünkü iş yerinde kendine özen göstermekte ve giydiği kıyafetlerle bakımlılığını gözler önüne sermektedir. İşçi sınıf statüsünden bakıldığında işçi sınıfını yansıtmadığı söylenebilir.

Zeynep'in annesi ve Onur'un annesi; giyim-kuşamları bulunduğu toplumsal statüye uygun ve toplumsal statülerini yansıtmaktadırlar. Zeynep'in annesi, bir ev hanımı nasıl giyiniyorsa o da öyle giyinmektedir. Onur'un annesinin giydiği kıyafetler, bakımını ve restoran işleten kadınların kendine olan güvenini simgelemektedir.

Tablo 3.1.2.2. Başka Dilde Aşk Filmindeki Kadınların Fiziksel Analizi

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim-Kuşam
Başka Dilde Aşk	Zeynep	Uzun boylu, zayıf, beyaz tenli, renkli gözlü	Modern giyim
Başka Dilde Aşk	Zeynep'in Annesi	Kısa boylu, esmer tenli	Geleneksel Giyim
Başka Dilde Aşk	Onur'un Annesi	Uzun boylu, beyaz tenli, bakımlı	Modern Giyim

Filmde kadın karakterlerden Zeynep ve Onur'un annesi uzun boylu olarak modern giyim-kuşam içerisindeyken, Zeynep'in annesi geleneksel giyim-kuşamının esiri olarak kısa boylu olarak resmedilmiştir.

7.3.1.2.2.Filmdeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

A) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlere Karşı Tutumları Nasıldır?

Zeynep; Onur'a karşı tutumu olumludur. Onur'un yanında kalarak onunla güzel zamanlar geçirmiştir. Onun eksikliğini görmezlikten gelerek ilişkisine güzel anlar katmıştır. Aras'a olan tutumu ise olumsuzdur. Onu sevmediğini ve istemediğini sözlerine yansıtmıştır. Babasına olan tutumu da olumsuzdur. Babasının kendisine tokat atma isteminde bulunması karşısında babasının tokat atmasını engellemiş ve annesinin düştüğü duruma üzülmüştür.

Zeynep'in annesi; Onur'a karşı tutumu olumsuzdur. Onur'u tanımadan yargısını ön plana taşımıştır. Eşine karşı tutumu nötrdür. Ne ona karşı çıkabilmekte, ne de sesini çıkarabilmektedir. Onur'un annesi; Onur'a olan tutumu olumludur. Onu üzmemek için ilişkisini kabul etmiş, yanında getirdiği kız ile tanışmıştır.

B) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterler Üzerinde Herhangi Bir Otoritesi Bulunmaktadır mı? .

Zeynep; erkek karakterler üzerinde otoritesi bulunmaktadır. Onur ile ilişkisini Zeynep başlatmış ve Zeynep ilişkinin devamını getirmiştir. Aras'ı ret ederek otoritesini bir kez daha kanıtlamıştır. Babasına karşı da otorite sahibidir. Babasına karşı gelebilmektedir.

Zeynep'in annesi; erkek karakterlere karşı otoritesi bulunmamaktadır. Eşine karşı otoriter sahibi bir kadın değildir. Kızına bile söz geçirebilen yetiye sahip kadın değildir.

Onur'un annesi; eşine karşı bir otorite var ama oğluna karşı bir otoritesi yoktur. Eşi ile boşanma cesareti gösterebilmiştir. Oğlunun isteklerine ne kadar karşı çıksa da, oğlunu üzmemek için isteklerine onay vermiştir.

C) Kadın Karakterler ile Erkek Karakterler Arasındaki İlişkilerde Eşitlik Söz Konusu mudur?

Eşitlik söz konusu değildir. Filmde Zeynep daha üstün baskıya sahip karakter olmuştur. Aras ve Onur'a karşı otoritesi vardır ve Onur ile olan ilişkisini başlatmıştır. Onur'un sinirli tavırlarından hoşlanmadığında Onur'dan kaçabilmiş ve tekrar Onur'a geri dönme cesaretini kendinde bulabilmiştir. İş yerinde yaşadığı haksızlıklara karşı da işçileri ayaklandırmış, eylemi başlatan kişi olmuştur. Onur'un annesi de modern bir kadın olarak boşanmış ve erkeğe karşı olan üstünlüğünü ispatlayabilmiştir. Filmde bir tek Zeynep'in annesinin üstünlüğünden söz edilemez.

D) Filmdeki Erkek veya Erkeklerin Kadın Karakterlere Karşı Davranışı Kadınların Beklentileri Doğrultusunda mıdır?

Filmdeki erkeklerin kadınlara karşı davranışları kadınların beklentileri doğrultusundadır. Onur'un ani sinirli tavrı Zeynep'in hoşuna gitmemektedir. Zeynep Onur'dan beklediği davranışla yüzleşir. Kimi zaman bu davranışlar yanlış anlaşılmalara üzerine odaklanmaktadır. Aras'ın Zeynep'e karşı davranışları Zeynep'in beklediği davranışlar olur. Zeynep'in annesi ve Onur'un annesi beklemediği davranışlar ile karşılaşır. Onur'un annesi için, Onur'un bu denli üzülecek bile olsa, Zeynep ile olan ilişkisi beklenen bir durum değildir. Onur'un yeri geldiğinde annesine kızabilmesi, bağırması, Onur'un annesi için beklenmedik bir durumdur. Zeynep'in annesinin eşinden gördüğü şiddet beklentileri doğrultusundadır.

E) Erkek Karakterler Kadınları Toplumsal Yapı İçinde Nasıl Konumlandırmaktadır?

Onur, sevgilisi Zeynep'i güzel bulmakta ve kendisi gibi olmadığından onun kendisine bakmayacağını düşünmektedir. Düşüncelerinde de bir süre sonra yanılmaktadır. Aşk'ının karşılığını alınca onu ne kadar çok sevdiğini anlamaktadır. Aras ise Zeynep'i önceleri kolay lokma olduğunu sanmaktadır ama umduğu gibi olmadığını gördüğü eski sevgilisinin peşini bırakmaya da niyeti olmamaktadır. Maço tavırlarıyla ona karşı üstünlük kuracağını zanneden Aras büyük yenilgiye uğrar. Onur ise annesini el üstünde tutmaktadır. Ama hayatına giren Zeynep ile de annesini ikinci plana atabilmektedir. Zeynep'in babası ise karısına gösterdiği üstünlük ile karısını insan içinde küçük bir duruma düşürebilmektedir.

Tablo 3.1.2.3.Başka Dilde Aşk Filmindeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

Tablo’da kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı olan tutumları olumlu- olumsuz ve nötr olarak kodlanmıştır. Kodlamalar duygusal ilişkilere dayandırılmıştır. Filmde kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı duygusal tutumu: seviyorsa(olumlu), sevmiyorsa(olumsuz), ne seviyor ne de sevmiyorsa(nötr) olarak kodlanmıştır.

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
Başka Dilde Aşk	Zeynep	Olumlu	Var	Yok	Hayır	Güzel ve zorlu bir kız
Başka Dilde Aşk	Zeynep’in Annesi	Nötr	Yok	Yok	Evet	Küçük görülen
Başka Dilde Aşk	Onur’un Annesi	Olumlu	Var	Yok	Hayır	El üstünde tutulan

Zeynep ve Onur’un annesinin erkek karaktere karşı tutumu olumlu olduğundan erkek kadını güzel ve el üstünde tutulan olarak kodlamaktadır. Zeynep’in annesinin erkek karaktere karşı olan olumsuz tutumu onu erkek tarafından küçük görülen konumuna düşürmektedir.

7.3.2. Çınar Ağacı Filmi

Yönetmenliğini Handan İpekçi’nin yaptığı, senaryosunu Handan İpekçi’nin kaleme aldığı, yapımcılığını Necati Akpınar’ın üstlendiği komedi drama türü filmidir. Vizyona 18 Mart 2011 yılında girmiş ve oyuncular; Nurgül Yeşilçay, Nejat İşler, Celile Noyon, Suzan Aksoy, Ebru Özkan, Hüseyin Avni Danyal, Ragıp Savaş, Jülide Kural, Deniz Deha Lostar, Mustafa Efe Ünsal olmuştur.

7.3.2.1. Çınar Ağacı Filmi Özeti

Bir yaprak misali oradan oraya savrulan değer verdiği birkaç eşyası, gramofonu ve Atatürk portresi ile dört çocuğundan üçüne iki ayda bir pazar günü piknikten sonra giden Advie Hanım, bakıma muhtaç olmasa da çocuklarının yanında kalmaktadır. Bakıma muhtaç değildir ama bakılmaya muhtaç bir emekli öğretmendir. İki oğlu ve iki kızı vardır. Çocuklarının üçü evli, bir kızı ise eşinden boşanmıştır ve hepsi de çocuk sahibidir. Advie Hanım, kendi vasıtasıyla geniş ailesini bir çınar ağacının gövdesinde pazar günleri toplayabilmektedir. Ailenin dört çocuğundan en küçüğü olan, Advie Hanımın deyimiyle tekne kazıntısı Sonay, annesinin bir bakımevine verilmesini istemektedir. Buna en çok ağabeyi Uğur karşı çıkmaktadır. Uğur annesine bağlı bir karakterdir. Ailenin ikinci oğlu olan Murat ise, annesini çok sevmesine rağmen karısının sözünden dışarı çıkamadığından sesini çıkarmayarak annesinin bakımevine verilebileceğini istemeyerekte olsa kabul eder. Sonay’ın annesine karşı büyük bir öfkesi vardır. Zamanında annesinin yatılı okula göndermesi, Fransızca öğrenmesini sağlaması, Sonay için “annem beni sevmiyor” yargısı taşımaya başlamıştır. Annesinin başından savdığını düşünmüştür. Ailenin en büyük kızı olan Feriha ise bu yargıya karşı çıkıp, ailede en çok sevilen kişinin Sonay olduğunu söylemektedir.

Adviye Hanım torunlarına lakap takarak hitap etmekte, Ferihanın eşini sevmediğinden ona hıyar demektedir. Sonay, tekne kazıntısı, Sonay'ın eski eşi Yağz'ın lakabı ise keskin sirkedir. Adviye hanım'ın en sevdiği torunlarından birisi Sonay'ın oğlu Barış'tır. Barış ile aralarında güçlü bir bağ vardır. Barış, anneannesine annesinden daha çok bağlıdır. Anneanesi ona yakın arkadaşymış gibi gelmektedir. Çünkü Adviye Hanım çocuk gibidir.

Sonay bir gün bütün kardeşlerini toplar ve annesi için bir karar verilmesi gerektiğini düşünür.

Murat'ın karısı Berrin'de Murat'ın annesine bakma taraftarında olmadığından Murat bu duruma karşı gelmediğinden boynu bükük kardeşlerinin arasında oturmaktadır. En son çareyi huzurevinde ararlar. Adviye Hanım gittiği huzurevine alışmaya çalışır. Orada kendine bir arkadaş edinir. Huzurevine geldiği ilk akşamda, yeni gelenler için bir gece düzenlenir ve bu geceye çocukları ile beraber katılır. Çocuklarına teker teker dertlerini açmaları için sorular sorar, nasihatler verir. Feriha da o gece İhsan'ın onu aldattığını söyleyip içindeki sırrı annesi ve kardeşleri ile paylaşmaya kararlı olur. Dört evlatta annelerini huzurevinde bırakıp o akşam vedalaşır nitelikte ayrılırlar. Adviye Hanım, Uğur'a haksızlık yaptığını düşünür çünkü tek bir evladı onu bırakmak istememektedir. Murat üzgündür. Annesini çok sevmektedir ama karısına söz geçiremediğinden sesini çıkaramamaktadır. İlk kalp krizini o akşam geçirir Adviye Hanım. İlk krizi atlattır. Sonay annesinin değerini o akşam anlar. O geçirdiği saniyelik korku diliminde, annesinin ölmemesi için dua eder. Adviye Hanım o günde Barış'ı düşünüp, Barış'ına bir miras anahtar bırakır ve yanında Barış'ı ister. Feriha da İhsan'dan ayrılma kararı alır. Adviye Hanım, huzurevine geri dönmeye kararlı olduğundan Barış'a huzurevinde kalması gerektiğini söyler ama Barış'tan büyük tepki alır.

Barış anneannesinin huzurevine gideceğini öğrendiğinde herkese küser. Adviye Hanım huzurevine geri döner ve huzurevinde yeni tanıştığı Rıfat Bey'in geçmiş olsun dilekleri ile karşılaşır. Adviye Hanım ilk gelen krizden sonra öleceğini hisseder. Bu yüzden huzurevinde arkadaşı olarak gördüğü emekli yargıç Rıfat Bey'e vasiyetini yazdırmak ister. Sandıkta kalan bütün eşyalarını da Barış'a verir. Barış herkesle küsmüştür. Annesiyle konuşmamakta, yemeğini de yememektedir. Sonay çareyi annesinde aramaya başlar. Annesini eve geri döndürmeye çalışır ama Adviye Hanım eve dönmemekte kararlıdır. Bu sefer Sonay çareyi Yağzda arar. Yağzda çözüm olmaz. Barış ısrarla kimseyle konuşmaz. Çünkü anneanesi yanında değildir. Bu vesileyle de Sonay ile Yağz barışır. Sonay hiç almayacağını sandığı haberi patronundan alır. Orta Doğu Projesine atanır çünkü Fransızca bilmektedir. Sonay o anda annesinin değerini ve kıymetini anlar ve annesinin yanına gidip annesinden özür diler. Annesinin tekrar eve geri dönmesi için yalvarır. Bunu Barış için değil kendisi için ister. Adviye Hanım sandık şartıyla eve geri döner. Barışta eski Barış olup, anneannesinin gelmesine sevinir. Telefon çalar ve arayan emekli yargıç Rıfat Bey'dir. Rıfat Bey, telefonun diğer ucundadır. Tam o sırada heyecanlanan Adviye Hanım'ın kalbi tekler. Barış'a durumu belli etmemeye çalışarak koltuğa uzanır ve uyuyacağını söyler. Barış anneannesinin uyumamasında ısrarcıdır ve anneannesinin yanına "ben de seninle uyuyacağım" diyerek yatar. Artık çınar ağacı yoktur. Gölgesinde bıraktığı çocuklar kalmıştır geride. Bir de Gramofon

7.3.2.2.Çınar Ağacı Filminin İncelenmesi

Bu çalışmada, filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı, kadın karakterlerin fiziksel analizi ve kadın karakterlerin erkek karakterlerle olan ilişkisi bağlamında analiz soruları aşağıda yer verilmiştir.

7.3.2.2.1. Filmde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

A) Kadın Karakterlerin Sahip Olduğu Toplumsal Rol nedir?

Adviye Hanım; annedir. Evlatları arasındaki birliği ve düzeni sağlar, onları kendi vasıtasıyla bir arada tutar. Evlatlarının her zaman iyiliğini düşünür. Onlara yardım elini de uzatmaya çalışır.

Yaşlıdır: Toplumun dayattığı yaşlılık psikolojisi onda da görülür ama yaşlı olması neşeli ve çocuk gibi olmasının önüne geçememektedir. Torunu Barış ile arkadaş gibi eğlenir. Huzurevine verilmiş olması psikolojik ve sosyolojik düzenini alt üst eder.

Emekli öğretmendir: Toplum içinde saygılıdır. Konuşması düzgün ve akıcıdır. Özlü sözleri ile herkesi güldürmeyi başarabilmektedir. Atatürk'e duyulan derin bir sevgisi vardır.

Feriha; ev hanımıdır: Kocasının eline bakan, vakıf ve derneklerde yer almaya çalışarak itibarlı biri olmayı çabalamaktadır. Çalışmıyor olduğundan kocasına bir bağımlılığı ve ailesinde belirli bir düzeni vardır.

Sonay; iş kadınıdır: Çalışıyor olduğundan dolayı eski eşinden rahatlıkla boşanmış ve kendi ayakları üzerinde durabilmektedir. Çocuğuna da en iyi şekilde bakmaktadır. Kendine yeni sevgili yapabilecek kadar da modern birisidir.

Nihal; ev hanımıdır: Ev hanımı olmasına rağmen, kendi ayakları üzerinde durabilecek güce sahiptir ve kararlıdır.

Berrin; ev hanımıdır: Eşinin cebine değil, kendi ailesinin gücüne güvendiğinden ve Murat'ın sessiz sakin yapısından faydalanıp dediğini yaptırabilen kadındır. Evde hakimiyet ondadır.

B) Kadın Karakterlerin Toplumsal Statüsü Nedir?

Adviye Hanım; emekli öğretmendir ve statüsü orta sınıftır. Sorumluluğunu bilen anaç tavrıdır. Öğretmen olduğundan dolayı da bilgilidir ve kendi maaşına göre huzurevine verilmektedir. Huzurevinde kendisi gibi olan insanlarla yer almaktadır.

Feriha; Eşinin sağladığı imkanlar dahilinde üst sınıftır. Zengindirler ve vakıf ile dernek işleriyle uğraşabilmektedir.

Sonay; iş kadınıdır ve çalıştığı yer özel şirkettir. Üst sınıftır ve her ne kadar kredi çekip güzel lüks bir eve sahip olsa da, giydiği kıyafetlerden, yaşantısından üst sınıfa ait olduğu belli olmaktadır. Fransızca ve bunun haricinde 2 dil biliyor olması onu üst sınıf yapmaktadır.

Nihal; orta sınıftır. Ev hanımıdır ve oturdukları ev, bindikleri araba ile giydikleri kıyafetleri orta sınıf olduklarını açık etmektedir. Çalışmadan kendi ayakları üzerinde durabilmektedir. Eşine hem duygusal anlamda hem de maddi anlamda muhtaç değildir.

Berrin; üst sınıftır. Kendi ailesinin ekonomik gücünden dolayı üst sınıfa layıktır. Şıkır şıkır giyinmesi de üst sınıf olduğunu belli edebilmektedir. Tavrıları da giydiği kıyafetlere uymaktadır.

C) Filmde Kadın Karakterler Geçimini Nasıl Temin Etmektedir?

Adviye Hanım; geçimini emekli öğretmen maaşıyla sağlayabilmektedir.

Feriha; geçimini eşinin kazancı ile temin etmektedir.

Sonay; iş kadınıdır ve geçimini kendisi çalışarak sağlayabilmektedir.

Nihal; geçimini eşinden sağlayabilmektedir.

Berrin; geçimini eşinden ve kendi ailesinden sağlayabilmektedir.

D) Çevrenin Kadın Karakterler Üzerinden Herhangi Bir Baskıcı Gücü Bulunmaktadır mı?

Adviye Hanım; çevreden büyük bir baskı görmektedir. Yaşlıdır ve kızından azar işitebilmektedir. Sağlığı açısından istediği yemeği yiyememektedir ve buna büyük kızı izin vermemektedir. Barış gibi çocuk olmasına bile müsaade verilmemektedir.

Feriha; çevreden bir baskı söz konusu değildir. Eşinin parası ile geçimini sağlasa da, eşine karşı da gelebilecek güce sahip bir kadındır.

Sonay; annesini huzurevine vermek istemesiyle ağabey'inden gelen bir baskı söz konusudur. Eski eşi sürekli onu takip etmektedir ve eski eşinden gördüğü bir baskı vardır.

Nihal; eşinin onu aldattığını öğrenmesiyle ayrılmak isteğinde çocuklarından gelen büyük bir baskı söz konusudur.

Berrin; çevreden bir baskı görmemektedir ama eşinin karakterinin değişmesinin ardından bir baskı gücü hissetmiş ve yapmam dediği şeyleri de yapmak zorunda kalmıştır.

E) Kadın Karakterlerin Geçim Kaynağı Onlar İçin Neyi İfade Etmektedir? Para Onlar İçin Sınıfsal Bir Güç Göstergesi midir?

Adviye Hanım; para onun için sınıfsal bir güç değildir. Elinde kalan parasını da, zorda olan evladına vermekle kendini yükümlü bulmaktadır

Feriha; para sınıfsal bir güçtür. Çünkü eşinin ona kazandırdığı rahatlığı bırakmak zor gelmektedir.

Sonay; onun için para sınıfsal bir güçtür. Orta Doğu Projesinde yer almak isteyerek maaşına yapılmasını istediği bir zam vardır. Evin kredi borcu olması, annesinin ağabeyine değil de, kendisine de yapılmasını beklediği bir yardım söz konusudur. Daha iyi yaşamak, daha konforlu ve rahat bir yaşam sürmek istemektedir. Ama konforlu bir yaşama da sahiptir.

Nihal; para sınıfsal bir güç değildir. İyimser karakteri ile sevgi dolu hissiyatıyla paraya değer veren bir kadın değildir. Eşinin maddi sıkıntılarında bile yanında olmaya çalışmıştır.

Berrin; para sınıfsal bir güçtür. Konforlu bir yaşam onun için önemlidir ve çocuklarının okul taksitlerini kendi ailesinin ödemesinden ziyade, Adviye hanım'ın da yardımında bulunmasını beklemektedir.

F) Kadın Karakterlerin Yapısının Analizi

Adviye Hanım; çocuk gibi anne, özlü sözleri ile öğüt ve nasihat veren, yaşlı ve bakıma değil ama ilgiye muhtaç bir kadın. Çocuklarını bir arada tutan çınar ağacı

Feriha; iyi bir eş, alıştığı hayatından vazgeçmek istemeyen kadın

Sonay; iş kadını, kuralları olan, dediğim dedik bir yapıya sahip, önyargılı ve kolay öfkelenen anne

Nihan; mükemmel bir eş, iyiliksever ve aldatılmayı yediremeyen kadın

Berrin; kendini beğenmiş, lüks yaşamayı seven ve evin reisi

Tablo 3.2.2.1. Çınar Ağacı Filminde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Çınar Ağacı	Adviye İpekçi	Anne	Ailenin Reisi	Emekli aylığı	Var	Hayır	Çocuk gibi anne
Çınar Ağacı	Feriha	Ev Hanımı	Eşinin sağladığı imkanlarla parasal anlamda zengin kişilik	Eşten	Yok	Evet	İyi bir eş
Çınar Ağacı	Sonay	İş Kadını	Lükse düşkün	İşten	Var	Evet	Öfkeli, inatçı
Çınar Ağacı	Nihal	Ev Hanımı	Kendi ayakları üzerinde durabilen	Eşinden	Var	Hayır	İyi bir eş
Çınar Ağacı	Berrin	Ev Hanımı	Lükse düşkün	Eşinden ve ailesinden	Yok	Evet	Kendini beğenmişi

Ev hanımı olan kadın karakterlerin yapısında mükemmel ve eş algısı yatmaktadır. Eşlerine sadıktırlar. Lükse düşkün olan kadın karakterlerin yapısında kendini beğenmişlik ve öfke görünmektedir.

7.3.2.2.2. Filmdeki Kadınların Fiziksel Analizleri

A) Giyim Kuşamları Bulunduğu Toplumsal Statüye Uygun mudur? Toplumsal Statülerini Yansıtmaktadırlar mı?

Adviye Hanım; giyim-kuşamıyla modern bir kadın olduğunu belli etmektedir. Emekli öğretmen olduğunu giyim ve kuşamı ile açık edebilmektedir. Bulunduğu toplumsal statüsüne uygun değildir ama kendi toplumsal statüsünü yansıtabilmektedir. Adviye hanım, geleneksel değil adeta modern yaşlı kesimini simgelemektedir.

Feriha; giyim-kuşamıyla modern bir kadındır. Orta yaşlı olsa da, giyimine özen göstermekte ve kendine bakmaktadır. Feriha, kendi toplumsal statüsünü yansıtmaktadır ve bulunduğu toplumsal statüye uygundur.

Sonay; ailenin diğer kadınları gibi kendine özen göstermekte ve giyim kuşamı ile iş kadınına yakışır bir şekilde tarz çizmektedir. Bulunduğu toplumsal statüye uygundur ve toplumsal statüsünü yansıtmaktadır.

Nihal; orta sınıf olsa da, giyimine ve kuşamına dikkat etmektedir. Kendine bakmaktadır. Bulunduğu toplumsal statüye uygundur ve kendi toplumsal statüsünü yansıtmaktadır.

Berrin; güzel, bakımlı bir kadındır. Giyim kuşamına özen göstermektedir.

Bulunduğu toplumsal statüye uygun ve kendi toplumsal statüsünü yansıtmaktadır.

Tablo 3.2.2.2. Çınar Ağacı Filminde Kadınların Fiziksel Analizleri

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim-Kuşam
Çınar Ağacı	Adviye İpekçi	Yaşlı, kısa boylu, beyaz tenli, sarı saçlı ve açık bir kadın	Modern Giyim
Çınar Ağacı	Feriha	Orta yaşlı, kısa boylu, esmer tenli ve açık bir kadın	Modern Giyim
Çınar Ağacı	Sonay	Genç, uzun boylu, beyaz tenli, renkli gözlü	Modern Giyim
Çınar Ağacı	Nihal	Uzun boylu, esmer tenli, açık bir kadın	Orta sınıfa mensup olan giyim kuşama sahip
Çınar Ağacı	Berrin	Uzun boylu, sarı saçlı, beyaz tenli	Modern Giyim

Kadın karakterler modern giyimlidir. Yaşlı olan kadın karakterde kimliğinden dolayı modern giyim kuşam içerisinde göze çarpmaktadır. Türbanlı değildir. Kadın karakterlerden Nihal, ev hanımıdır. Maddi durumu yoktur. Orta sınıf vatandaşın giydiği giyim kuşamı vardır.

7.3.2.2.3. Filmdeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

A) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlere Karşı Tutumları Nasıldır?

Adviye Hanım; Uğur ve Murat'a karşı tutumları olumludur. Çünkü onlar kendi canından ve kanından evlatlarıdır. Onlara öğütler ve nasihatler vererek onları dize getirmek istemektedir. Feriha'nın eşi İhsana karşı tutumu olumsuzdur. Onun yüzüne karşı da sevmediğini açık edebilmektedir. Sonay'ın eski eşine karşı tutumu olumludur. Onu sevip sayıp, pazar günü gidilen pikniğe çağırır ve kızına her defasında Yağız ile barışmasını söyler. Sonay'ın erkek arkadaşına karşı tutumu olumsuzdur. Yüz yüze görüşmeden resmine bakarak sünepe bir erkek olduğunu özlü sözlerle söylemektedir.

Feriha; İhsana karşı tutumu nötrdür. Sevip ve sevmemek, nefret etmek ve etmemek arasında duygusal çelişki yaşamaktadır. Uğur ve Murat'a karşı tutumu da nötrdür. Uğur'un zor zamanında yanında olabilirken uzakta kalmayı tercih etmiştir. Sonay'ın eski eşine karşı da tutumu nötrdür.

Sonay; eski eşi Yağız'a karşı tutumu olumsuzdur. Çünkü onu affetmemekte ısrarcı bir tavrı vardır. Murat, Uğur ve İhsan için de tutumları nötrdür. O da Feriha gibi Uğur'un zor zamanında yanında olmak yerine annesinin Uğur'a maddi yardımında bulunmasını içermiştir.

Nihal; Uğur'a karşı tutumu olumludur. Onu sevmekte ve zor zamanında yanında olmaya çalışmaktadır. Murat ve Yağız'a karşı tutumu ise nötr dür.

Berrin; Murat'a karşı tutumu olumludur. Murat'ı sevmektedir çünkü istediği her şeyi ona yaptırabilmektedir. Uğur, İhsan ve Yağız'a karşı da tutumu nötrdür.

B) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterler Üzerinde Herhangi Bir Otoritesi Bulunmaktadır mı?

Adviye Hanım; bir anne olduğundan dolayı oğullarına karşı bir otorite söz konusudur. Ama damatlarına karşı bir otoritesi yoktur. Kendi evlatlarına karşı otorite ile anne hakimiyeti kurmaya çalışmaktadır.

Feriha; eşi İhsan'a karşı bir otorite kurması söz konusu değildir. Çalışmıyor ve eşinin sunduğu hayat standartlarında yaşıyordur.

Sonay; eski eşine karşı otoritesi bulunmaktadır. Bu otoriteye sahip olmasının nedeni de erkek eline bağlı kalmamış olmasıdır. Kendi parasını kendisi kazanmakta ve oğluna da yetebilmektedir. Bu yüzden koca'ya ihtiyaç duymamaktadır. Erkek arkadaşına karşı da otoritesi bulunmaktadır. O ne isterse erkek arkadaşı ona uyum sağlar. Bir süreden sonra bu otoriteye hakim olmasından bunalır hale gelmiştir.

Nihal; Uğur'a karşı bir otoritesi bulunmadığı için aldatılmış bir kadındır. Ama aldatıldığını öğrendiğinde ekonomik özgürlüğü olmadığı halde boşanmayı kafasına koymuş, güçlü olmaya çalışan kadındır.

Berrin; Murat'a karşı otoritesi bulunmakta ve Murat'ı istediği gibi de yönlendirebilmektedir. Erkeğe karşı kurmuş olduğu otoritenin ağa babasıdır.

C) Kadın Karakterler ile Erkek Karakterler Arasındaki İlişkilerde Eşitlik Söz Konusu mudur?

Eşitlik söz konusu değildir. Kadınlar daha çok erkeklere karşı baskın gelmektedir. Çınar ağacı aile filmidir ve filmde anne figürünün yer alması anaerkil bir aile tipini izleyicilere yansıtmıştır.

D) Filmdeki Erkek veya Erkeklerin Kadın Karakterlere Karşı Davranışı Kadınların Beklentileri Doğrultusunda mıdır?

Erkek karakterlerin kadın karakterlere karşı davranışı onun beklentileri doğrultusunda değildir. Adviye hanım, Uğur'un eşini aldatmasını isteyen bir anne değildir. Ya da Murat'ın eşine karşı sessiz kalmasını istememektedir. Erkek erkekliğini ve kadında kadınlığını bilmesi gerekmektedir. Feriha, eşi İhsan'dan hiç beklemek istemediği davranışı ile karşılaşır ve başka kadın ile olan mesajlarını yakalar. Sonay, eski eşinden dayak yemeği istemezdi ve dayak yediğinden dolayı da ayrılmazdı. Nihal, aldatılan bir kadın olmayı değil, eşine gösterdiği saygıyı kendisine de gösterilmesini isterdi. Berrin ise, kocasının iplerini eline almışken, kaynanasının rahatsızlanması ve

Murat'ın bir anda değişmesi taraftarında olmaz ve yalandan ağlamayla kaynanasının elini öpmek zorunda da bırakılmazdı.

E) Erkek Karakterler Kadınları Toplumsal Yapı İçinde Nasıl Konumlandırmaktadır?

Adviye Hanım; filmde ana karakterlerden birisidir. Toplumsal yapı içinde annedir ve oğulları anne olarak konumlandırmaktadır. Bunun yanında toplumsal yapı içerisinde yaşlıdır ve Murat ile Uğur'da annelerine yaşlı sıfatlaması yapmaktadırlar.

Feriha; Feriha'nın eşi İhsan, Feriha'yı aldatabilmiş, karısını umursamayarak, onun her dediğini yaparak, karısını suskunlaştırmayı başarabilmiştir. Toplumsal yapı içinde de zengin erkekler veya eşler, karılarını para ile çok kolay kandırabilmektedirler. Feriha, Uğur ve Murat için de abla tiplmesini almaktadır. Eşini aldattığını söylediği gece de, Uğur yanında olurken, Murat sesini bile çıkarmadan sadece ablasını dinlemekle yetinmiştir.

Sonay; Yağız, Sonay'ın peşini bırakmayarak onu tekrar geri kazanmak için uğraşmaktadır. Sonay'ın güçlü bir kadın olduğunu bilir ama başka bir erkekle gördüğünde bunu kabullenemez ve eski eşine bir şey diyemediğinden sinirini Sonay'ın erkek arkadaşından çıkarır.

Nihal; Uğur eşini aldatarak ne kadar büyük bir hata yaptığının farkına varınca, Nihal'in değerini ve kıymetini anlar. Ondan vazgeçmek istemez. Nihal'in kendi ayakları üzerinde durabileceğini fark eder.

Berrin; Murat eşini sever, ona değer verir ve onun her dediğini yapar. Her dediği yapılan Berrin, toplumsal yapı içerisinde evin reisi niteliği taşır.

Tablo'da kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı olan tutumları olumlu- olumsuz ve nötr olarak kodlanmıştır. Kodlamalar duygusal ilişkilere dayandırılmıştır. Filmde kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı duygusal tutumu: seviyorsa(olumlu), sevmiyorsa(olumsuz), ne seviyor ne de sevmiyorsa(nötr) olarak kodlanmıştır.

Tablo 3.2.2.3. Çınar Ağacı Filmindeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
Çınar Ağacı	Adviye Hanım	Olumlu/olumsuz	Var	Yok	Hayır	Anne
Çınar Ağacı	Feriha	Nötr	Yok	Yok	Hayır	Suskun
Çınar Ağacı	Sonay	Olumsuz/Nötr	Var	Yok	Hayır	Güçlü bir kadın
Çınar Ağacı	Nihal	Olumlu/Nötr	Yok	Yok	Hayır	Güçlü bir kadın

Çınar Ağacı	Berrin	Olumlu/Nötr	Var	Yok	Hayır	Evin reisi
-------------	--------	-------------	-----	-----	-------	------------

Kadın karakterler için erkeğin davranışları beklentisi doğrultusunda değildir. Erkek karakterleri çok iyi tanımamaktadırlar. Ev hanımı olan kadın da, çalışan kadın da, erkek tarafından güçlü olarak konumlandırılmıştır.

7.4.Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filmi

Yönetmenliğini Çiğdem Vitrinel'in yaptığı, senaryosunu Çiğdem Vitrinel ve Ceyda Aşar'ın kaleme aldığı, yapımcılığını Marsel Kalvo'nun üstlendiği romantik türü filmidir. Vizyona 12 Aralık 2014 yılında girmiş ve oyuncular; Erdal Beşikçioğlu, Sezin Akbaşoğulları, Erdinç Gülenler, Ege Aydan, Derya Alabora, Hare Sürel, Harun Tekin, Barış Yalçın olmuştur.

7.4.1.Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filmi Özeti

Arif yazardır ama henüz hiçbir kitabı yayımlanmamıştır. Aynı zamanda Arif, bir barda çalışmaktadır. Kadınlar ve ilişkiler üzerine kafa yordığı bir dönemde kağıdı ve kalemi eline alarak bir şeyler karalamaktadır. Sevgilisi, Arif'in sessiz ve yalnız tavrından hoşlanmadığından Arif'ten ayrılma kararı almıştır. Arif, sevgilisinden ayrıldıktan sonra bir otel'e yerleşir. Gün içerisinde gezdiği yerlerde de ilişkiler üzerine gözlemler yapıp yazdığı romanı üzerine çalışır ve yazdıklarını yayınevine gönderir. Yayınevinden gelen mesajla da yayınevine gider ve yazmaya devam ettiği romanı hakkında eleştiri alır. Roman erkek üzerine inşa edilmiş, birinci kahraman erkektir. Romanda yer verdiği kadının ismi yoktur. Yüzü tanıdık değildir. Çünkü Arif henüz kadının yüzünü görememiştir. En yakın arkadaşının evlenmesi üzerine gittiği düğünde ismini bile bilmediği ama ortak yanlarının olabileceğini öğrendiği güzel, alımlı ve zeki bir kadınla tanışıp sohbet eder. Tanıştığı kadının arkasından bakarak "Müzeyyen" der. Arif'in romanında artık kadının ismi vardır. Bu kadın Müzeyyen'dir. Arif'in bitmeyen romanını okuyan Müzeyyen, birtakım eleştirilerde bulunur. Müzeyyen'in roman hakkında eleştirisi, Arif'in ona hayran olmasını sağlar ve gittikçe ona daha da yaklaşır. Arif, Müzeyyen ile birlikteliğinde ona adeta aşık olmuş ve ikili kısa zamanda sevgili olmuşlardır. Arif, dişlerini fırçalamak için gittiği banyoda tıraş köpüğü görür. Müzeyyen'in eski sevgilisi olduğunu düşünür ama Müzeyyen'e bu durumdan söz etmez. Zaman içerisinde Arif, Müzeyyen'de kalmaya başlar. Müzeyyen'in o çok sevdiği babaannesi ile de tanışan Arif, Müzeyyen'in annesi ve babasının trafik kazasında vefat ettiğini ve Müzeyyen hakkında bilmediği bazı sırları da öğrenir. Bir gün Müzeyyen'in o çok sevdiği babaannesi ölür. "Başın Sağolsun'a" gelenler, Müzeyyen'in Arif'ten uzaklaşmasına sebebiyet verir. Müzeyyen bir sabah Arif'in hayatından çıkıp gider nedensiz bir şekilde. Arif yıkılır ve eşyalarını aldığı gibi otele geri döner. Otelinde yarım kalan romanını yazar. Yarım kalan romanını bitiren Arif, kitabını yayımlatır ve yayınevinin halkla ilişkiler sorumlusu Elif ile de sevgili olup tatile doğru yol alır. Kitabının ismi "Oyun Bozandır". Elifin arkadaşlarının yanına gelen Arif, ormanlığın içinde Müzeyyen'e benzeyen şehvetli bir kadın görür, bu kadının arkası dönüktür ve yüzünü görememektedir. Kadının peşinden gider. Yüzünü dönen kadın Müzeyyen'dir. Arife gülümser ve onu yanına çağırır. Kumsalda havlusunu çıkarır, kumun üzerine serer ve eline çayını alır. Arif'in aklında, Müzeyyen'in neden onu bırakıp gittiği yatmaktadır. Müzeyyen, Arif'in aklındaki soruya; "Bitiyor en nihayetinde her şey gibi" diyerek yanıt verir. Arif'in elinden tutan Müzeyyen, Arif'in ağzından eğer ayrılmasalardı neler yapabileceklerini dinler ve bir çay daha içelim mi? teklifinde bulunur. Arif ise daha fazla çay içmek istemiyorum diyerek son defa dudaklarından öptüğü Müzeyyen'e veda eder.

7.4.2. Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filminin İncelenmesi

Bu çalışmada, filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı, kadın karakterlerin fiziksel analizi ve kadın karakterlerin erkek karakterlerle olan ilişkisi bağlamında analiz soruları aşağıda yer verilmiştir.

7.4.2.1.Filmde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

A) Kadın Karakterlerin Sahip Olduğu Toplumsal Rol nedir?

Müzeyyen, arkadaşının sahibi olduğu özel iş yerinde mimarlık yapmaktadır. İlişkilerinde erkeklerden üstün performans sergiler. Evlenip boşandığı adam ünlü bir yazardır ve sevgili olduğu Arif'te yazardır. Arif'e kendisinin bakabileceğini söylemektedir. Açık sahnelerde de baskın bir rol üstlenmiştir. Müzeyyen'in toplumsal rolü şehvetli bir kadın olmasında yatmaktadır.

Arif'in eski sevgilisi ise, çalışan ama erkeğin yazar halinden sıkılmış bir kadın olarak, erkekten kolay yollu ayrılabilme özelliğine sahiptir. Güçlü, kendi ayakları üzerinde durabilen, kendi evini sevgilisine açan kadındır ama sevgilisinin yazar halinden hoşlanmadığından sevgilisinden ayrılabilme yetisi olan kadındır.

Elif, duygularına yenik düşen ve yeni bir ilişkiye başlayarak, mutlu olmayı düşleyen kadındır. Müzeyyen'in arkadaşı Kader, sıradan arkadaştan öteye, arkadaş ne yaparsa yapsın, onun arkasında durabilen toplumsal rol üstlenmiştir.

B) Kadın Karakterlerin Toplumsal Statüsü Nedir?

Müzeyyen entelektüel bir kadındır. Evinin dekorasyonu ile de entelektüel bir kadın olduğunu simgeleyebilmektedir. Mimardır ve üst sınıfı temsil eder. Arif'in eski sevgilisi de, özel iş yerinde çalışarak, erkek üzerinde üstünlüğünü belirlemiş üst sınıf kadınlar arasında yerini almaktadır. Elif, yayınevinde çalışır. Hoşlandığı erkeği zaman içerisinde tavlayarak, sevgili olabilmeyi başarmış ve o da diğer kadınlar gibi üst sınıf da yer almaktadır. Kader, sıradan arkadaş olarak, filmde fazla betimlemesi yapılmayan kadındır.

C) Filmde Kadın Karakterler Geçimini Nasıl Temin Etmektedir?

Müzeyyen, Arif'in eski sevgilisi, Elif ve Kader çalışan kadınlardır. Çalıştıkları yerlerde iyi maaş almaktadırlar. Bu yüzden bir şeye ihtiyaçları yoktur. Geçimlerini çalışarak temin etmektedirler.

D) Çevrenin Kadın Karakterler Üzerinden Herhangi Bir Baskıcı Gücü Bulunmaktadır mı?

Çevrenin kadın karakterler üzerinden herhangi bir baskı gücü yoktur. Tam tersi, kadınların çevreye karşı bir baskıcı gücünden söz edilebilir.

E) Kadın Karakterlerin Geçim Kaynağı Onlar İçin Neyi İfade Etmektedir? Para Onlar İçin Sınıfsal Bir Güç Göstergesi midir?

Para kadınlar için sınıfsal bir güçtür. Erkeklerle karşı baskıcı güç uygulamanın en iyi yollarından birisi para ve kadınların şehvetli güzel oluşunda yatmaktadır. Müzeyyen, para'yı sınıfsal bir güç olarak görmez ama Arif'e karşı olan baskın gücü de paradan gelir. Arif'in bir evi olmayışı ve Arif ile sevgili olduktan sonra onunla kendi evinde beraber yaşaması, erkek karakterlerde olması gereken kodlama kadın karakterlere yüklenmiştir. Arif'in eski sevgilisi ve Elif de, parasal güçlerini konuşturabilmektedir. Filmde kadın karakterler arasında sadece Kader için para sınıfsal bir güç göstergesi değildir.

F) Kadın Karakterlerin Yapısının Analizi

Müzeyyen; şehvetli, alımlı ve akıllı bir kadındır. Erkeklerin kiskanacağı kadın nitelenmesine sahip birisidir. Bu yüzden, ilişkilerini kendisi kolayca yönlendirebilmektedir. İlişkilerinden sıkıldığında, istediğinde kapıyı çarpıp gidebilmektedir.

Arif'in eski sevgilisi; kendine güvenen, Müzeyyen gibi olmasa da çalıştığından kendi ekonomi özgürlüğünü kazandığından sevgilisinden kolayca ayrılacak cesarete sahip birisidir.

Elif; güzel, alımlı, Müzeyyen gibi şehvetli bir kadın değildir ama hoşlandığı erkekle de sevgili olabilecek kadar inanca sahip ve kendine güvenen birisidir.

Kader; merhametli, sadakatli ve arkadaşını hiçbir koşulda yalnız bırakmayan bir karakterdir.

Tablo 3.3.2.1. Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filminde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Müzeyyen	İlişkide baskın	Entelektüel	Çalışarak	Yok	Evet	Şehvetli
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Eski Sevgili	Güçlü	Entelektüel	Çalışarak	Yok	Evet	Kendine güvenen
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Elif	Duyguları na yenik	İstediği erkeği de etmiş	Çalışarak	Yok	Evet	Alımlı
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Kader	Dosta Sadık	Sıradan bir arkadaş	Çalışarak	Yok	Hayır	Sadakatli

Bu filmde yer alan kadın karakterlerin hepsi çalışan olarak resmedilmiştir. Çalışan kadınların güçlü olduğuna vurgu yapılmıştır. Kadın karakterler için erkeği tavlamanın yolu para'nın gücünden geçmektedir.

7.4.2.2.Filmde Kadınların Fiziksel Analizleri

Müzeyyen; Orta boylu, siyah saçlı, kara gözlü ve beyaz tenlidir. Arif'in eski sevgilisi; Çakma sarışın, beyaz tenli, orta boyludur. Elif; Orta boylu, beyaz tenli, sarışındır.

Kader; Uzun boylu, kıvrık saçlı ve beyaz tenlidir.

A) Giyim Kuşamları Bulunduğu Toplumsal Statüye Uygun mudur? Toplumsal Statülerini Yansıtmaktadırlar mı?

Evet, giyim-kuşamları bulunduğu toplumsal statüye uygundur ve toplumsal statülerini yansıtmaktadırlar. Müzeyyen alımlılığını giydiği kıyafetleriyle göstermektedir. Çalışan bir kadın olduğundan kendi güzelliğine de önem vermektedir. Saçlarını kendisi kesmektedir ama kendi kestiği saçlarıyla güzelliğine hava katmaktadır. Arif'in eski sevgili de çalışan bir kadındır ve o da Müzeyyen gibi güzel ve temiz giyim içerisinde. Elif de, mesleğine uygun bir şekilde giyinmektedir. Kader'in çalışan birisi olduğu sahneye yansıtılmamış ama o da Müzeyyen'in arkadaşı olarak temiz ve bakımlı giyimler içerisinde.

Tablo 3.3.2.2.Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filminde Kadınların Fiziksel Analizleri

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim-Kuşam
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Müzeyyen	Orta boylu, siyah saçlı, kara gözlü ve beyaz tenli	Modern Giyim
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Eski Sevgili	Sarı saçlı, beyaz tenli, orta boylu	Modern Giyim
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Elif	Sarı saçlı, beyaz tenli, orta boylu	Modern Giyim
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Kader	Uzun boylu, kıvrık saçlı ve beyaz tenli	Modern Giyim

Çalışan kadınların giyim kuşamları modernliği çağrıştırmaktadır. Uzun boyluluk sadakati resmederken, orta boyluluk da şehvetli, alımlı, zeki olmanın fiziksel boyutunu sunmuştur.

7.4.2.3.Filmdeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkisi

A) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlere Karşı Tutumları Nasıldır?

Müzeyyen, sevdiği erkeklerden çok kolay bir şekilde hiçbir şey demeden uzaklaşabilmekte ya da ayrılabilir. Eski eşine karşı ve tüm erkeklere karşı olan ilişkisi olumlu olsa da, tutumları nötrdür. Arif'in eski sevgilisinin Arife karşı olan tutumu olumsuzdur. Arif'ten ayrılmak isteyerek tutumunun ona karşı olumsuz olduğunu gösterebilmektedir. Elif'in ise Arife karşı tutumu olumludur çünkü Arif'ten hoşlanmaktadır. Kader'in erkeklere karşı olan tutumu bilinmemektedir.

B) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterler Üzerinde Herhangi Bir Otoritesi Bulunmaktadır mı?

Evet, kadın karakterlerin erkek karakterler üzerinde herhangi bir otoritesi bulunmaktadır. Müzeyyen otorite sahibi bir kadındır. Erkeklerin deyimiyle kıskanılacak kadındır. İlişkilerine istediği gibi şekil ve yön vermesi onun otoritesini sergilemektedir. İlişkilerini tam bir erkekmişçesine yönetebilmektedir. Arif'in eski sevgilisinin de Arife karşı otoritesi vardır. Ayrılma isteği ve kolayca onu terk edebilmesi otoritesini gösterebilmektedir. Elif'in Arife karşı küçükte olsa bir otoritesi vardır. Elif, Arif'i istediği yere götürebilmektedir. Kader'in ise erkeklerle olan ilişkisi bilinmediğinden erkeklere karşı otoritesi olup olmadığı da bilinmemektedir.

C) Kadın Karakterler ile Erkek Karakterler Arasındaki İlişkilerde Eşitlik Söz Konusu mudur?

Kadın karakterler ile erkek karakterler arasındaki ilişkilerde eşitlik söz konusu değildir. Baskın karakter Müzeyyen'dir. Evlilik geçirdiği Burak Tanrısevdiği ünlü yazar olmasına rağmen bir çırpıda silip atabilmiştir. Arif ile de olan ilişkisinde baskın bir karakterdir. Arif'in eski sevgilisi de Müzeyyen gibidir ve o da Arif üzerinde baskın rol oynamaktadır. Elif de, Arif'i tavlatabilmiştir. Arif karakteri, duygusal olarak simgelenmiş, kadınlara atfedilen özellik Arife verilmiştir.

D) Filmdeki Erkek veya Erkeklerin Kadın Karakterlere Karşı Davranışı Kadınların Beklentileri Doğrultusunda mıdır?

Erkeklerin kadın karakterlere karşı davranışları kadınların beklentisi doğrultusundadır. Müzeyyen baskın karakter olarak, erkekleri elinde oynatabilmektedir. Onlara istediği şekilde yön vererek, onlardan istediği tepkiyi de alabilmektedir. Arif'in eski sevgilisi de Arif'ten ayrılırken, beklediği bir tepki ile karşılaşmıştır. Elif, ilk olarak Arif'ten beklemediği tepki ile karşılaşsa da, sonraları istediğini elde edebilmiştir.

E) Erkek Karakterler Kadınları Toplumsal Yapı İçinde Nasıl Konumlandırmaktadır?

Arif için Müzeyyen, tutkunun adıdır ve bu yüzden romanında kadına tutkulu olan erkeği yazmıştır. Kıskanılacak bir kadındır Müzeyyen ve bundan dolayı Müzeyyen gittiğinde Arif yıkık bir adama dönüşmüştür. Burak için de Müzeyyen, kıskanılacak bir kadındır. Müzeyyen büyülü bir kadındır. Poyraz ve Halil içinde Müzeyyen güzel, alımlı bir kadındır. Arif'in eski sevgilisi, sıradan bir kadını ifade etmektedir. Elif de sıradan kadını temsil etmektedir.

Tablo’da kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı olan tutumları olumlu- olumsuz ve nötr olarak kodlanmıştır. Kodlamalar duygusal ilişkilere dayandırılmıştır. Filmde kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı duygusal tutumu: seviyorsa(olumlu), sevmiyorsa(olumsuz), ne seviyor ne de sevmiyorsa(nötr) olarak kodlanmıştır.

Tablo 3.3.2.3.Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filmindeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkisi

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda Mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Müzeyyen	Nötr	Var	Yok	Evet	Tutku
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Eski Sevgili	Olumsuz	Var	Yok	Evet	Sıradan bir kadın
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Elif	Olumlu	Var	Yok	Evet	Sıradan bir kadın
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Kader	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir

Şehvetli ve güzel olan kadın erkek tarafından tutku olarak konumlandırılmaktadır. Kadın karakterler erkek üzerinde otorite sahibidirler. Kadın karakterler için erkeğin davranışları beklenti doğrultusunda olduğundan kadınlar erkekleri çok iyi tanımaktadırlar.

7.5.Ana Yurdu Filmi

Yönetmenliğini Senem Tüzen’in yaptığı, senaryosunu Senem Tüzen’in kaleme aldığı, yapımcılığını Olena Yershova’nın üstlendiği dram türü filmidir. Vizyona 13 Mayıs 2016 yılında girmiş ve oyuncular; Esra Bezen Bilgin, Nihal Koldaş, Semih Aydın, Fatma Kısa olmuştur.

7.5.1.Ana Yurdu Filmi Özeti

Nesrin, eşinden ve işinden ayrıldıktan sonra vefat eden anneannesinin evine gelir. Köylü misafirperver, sıcakkanlı ve biraz da meraklıdır. Nesrin vefat eden anneannesinin evinde kalarak, yazmak için uğraş verdiği romanına odaklanmak istemektedir. Ancak birtakım engellerle karşılaşır. Bu engellerden en büyüğü de annesidir. Nesrin’in annesi sürekli kızını arayıp, ne yapmakta olduğunu merak etmektedir. Nesrin ise, asi ruhludur ve annesine hesap vermekten hoşlanmayan bir kız evlattır.

Halise kızını merak ettiğinden, kızının yanına gelip, onun başında durmak ister. Nesrin, buna karşı çıkmaz ama annesi muhafazakar olduğundan dolayı, Nesrin’in her şeyine karışmakta ve Halise,

modern Nesrin yapısına karşı çıkmaktadır. Anne-kız, ikisi de farklı kafa yapısına sahiptirler. Bu yüzden anlaşılamayarak sürekli çatışma halindedirler. Nesrin, annesinin köye geldiği ilk günlerde annesini anlamaya çalışmakta ve ona karşı gelmemek için kendisini tutmaktadır. Bu anlarda, kendisini müzik ile özgür bırakmaktadır. Köy kadınlarının etkisi ile Halise, kızına daha fazla baskı yapmaya çalışarak onun psikolojisi ile de oynamaktadır. Halise'nin ve köy kadınların dini ritüelleri Nesrin'i korkutmaktadır. Çünkü Nesrin dini ritüellere inanan birisi değildir. Annesinin kendi özel hayatı hakkında köy kadınlarına dert yanması onu üzmemekte ve bu tavrından dolayı annesini kınamaktadır. Annesine karşı gelen Nesrin, annesinin üzülmeye dayanamadığı zamanlarda onu dinlemeye çalışmaktadır. Halise, kızının ruh sağlığının bozuk olduğunu düşünmekte, bu düşünceyle yetinmeyerek, kızının başına kötü bir şey gelmesinden korkmaktadır. Çünkü, 3 harfliler tarafından fısıldanan sözlerle kulak vermektedir. Bu yüzden, Nesrin annesinin anlattıklarına inanmak istemeyip, romanını yazmasına engel oluyor bahanesi ile annesini köyden göndermek istemektedir. Ama Halise, Nesrin'i köyde tek başına bırakma niyetinde değildir. Nesrin ise ruhi bunalım içerisine girmiştir. Romanını yazamamaktadır ve yazamamasının sebebi annesinin ettiği duadır. Nesrin delirir ve bir boşluk içerisinde koştuğu yerde köyün delisi ile karşılaşır, onunla sohbet eder. Bu sohbet, cinsel ilişkiyle sonlanır.

7.5.2. Ana Yurdu Filminin İncelenmesi

Bu çalışmada, filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı, kadın karakterlerin fiziksel analizi ve kadın karakterlerin erkek karakterlerle olan ilişkisi bağlamında analiz soruları aşağıda yer verilmiştir.

7.5.2.1. Filmde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

A) Kadın Karakterlerin Sahip Olduğu Toplumsal Rol nedir?

Nesrin yeni eşinden boşanmış, 30 yaşında ve hayatını yazmakta olduğu romanına adamıştır. Kendi evlilik hayatını sonlandırmıştır ama annesinin kızı olan rolünü toplumda sonlandıramamıştır. Halise ise anne olarak, kızının üstüne fazla titreyen ve onun iyiliğini düşünen bir yapıya sahiptir. Muhafazakar olduğundan dolayı da kızına çok fazla baskı uygulamaktadır. Bir yandan da onun iyiliğini düşünmektedir.

B) Kadın Karakterlerin Toplumsal Statüsü Nedir?

Nesrin modern bir kafaya sahiptir. Şehirde büyümüş ve şehir hayatını kendine benimsemiştir. Kitap okuyan ve roman yazmaya çalışarak kendini romanlarıyla ifade etmekle uğraşmaktadır ama annesinden dolayı bunu başaramamaktadır. Halise ise muhafazakar, hacca gidip gelmiş birisi olarak, köyde yetişmişliğinden onun hayata olan bakış açısı kızından farklıdır.

C) Filmde Kadın Karakterler Geçimini Nasıl Temin Etmektedir?

Nesrin işinden ayrılmadığı, İstanbul'da yaşadığı zamanlarda geçimini çalışarak kazanmış ve köye geldikten sonra kendisini yazacağı romana odaklamıştır. Halise ise emekli öğretmendir ve emekli maaşı ile geçimini sağlamaktadır.

D) Çevrenin Kadın Karakterler Üzerinden Herhangi Bir Baskıcı Gücü Bulunmaktadır mı?

Nesrin'in üzerinde anne faktörü vardır. Anne, köy kadınlarından etkilenecek baskıcı bir rol üstlenmektedir. Annenin baskıcı tavrı Nesrin'i delirtmektedir. Halise'nin çevresinde ise, köy kadınların baskıcı gücü vardır.

E) Kadın Karakterlerin Geçim Kaynağı Onlar İçin Neyi İfade Etmektedir? Para Onlar İçin Sınıfsal Bir Güç Göstergesi midir?

Hayır, kadın karakterler için para hiçbir şey ifade etmiyor ve para onlar için sınıfsal bir güç göstergesi değildir. Kadın karakterler, kendi iç ruhani duygularının peşinden koşmaktadırlar.

F) Kadın Karakterlerin Yapısının Analizi

Nesrin'in modern bir yapısı vardır. Kitap okuyan, roman yazan bir kişi olarak, modern şehrin yaşantısında büyümüştür. Annesi ise, kendisinin tam tersi bir karakterdir. Muhafazakardır ve dini ritüellerine bağlıdır. Kızının modern anlayışlı kafasını anlamamaktadır.

Tablo 3.4.2.1. Ana Yurdu Filminde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Ana Yurdu	Nesrin	Muhafazakar annenin kızı	Modern kafa yapısına sahip	Roman yazmakla sağlamaya çalışır	Var	Hayır	Özgür kafaya sahip
Ana Yurdu	Halise	Muhafazakar, dinine bağlı anne	Geleneklerine bağlı	Emekli	Var	Hayır	Muhafazakar

Nesrin, eğitilmiş biri olarak modern kafaya sahip olsa da Halise, eğitilmiş olmasına rağmen geleneklerine esir olmuş muhafazakar bir annedir. Annesinden gördüklerini kızına karşı uygulamaktadır.

7.5.2.2. Filmde Kadınların Fiziksel Analizleri

Nesrin kısa boyludur, siyah uzun saçlıdır ve saçlarını toplamayarak, hayata bakış açısını, asi ruh'un dinginliğini saç mesajıyla verebilmektedir. Halise de kısa boyludur. Türbanlıdır ve dini ritüellerini türbanı simgelemektedir.

A) Giyim Kuşamları Bulunduğu Toplumsal Statüye Uygun mudur? Toplumsal Statülerini Yansıtmaktadırlar mı?

Nesrin köye geldikten sonra, köylüler nasıl giyiniyorsa o da öyle giyiniyordur. Giyim-kuşamı bulunduğu toplumsal statüye uygundur ama kendi toplumsal statüsünü yansıtmamaktadır. Çünkü modern bir kadın, muhafazakar olan insanların giyindiği gibi giyinmeyi tercih etmez. Nesrin, bulunduğu yere uyum sağlamaya çalışmaktadır. Giyimiyle uyum sağlar ama kafa yapısıyla uyum sağlayamaz. Halise ise, giyim kuşamı ile toplumsal statüsünü yansıtmaktadır. Çünkü onun yetiştiği yer anne ocağıdır ve köyde yetişmiştir. Nesrinde anne ocağında yetişmiş olsaydı, annesi gibi olması beklenebilirdi.

Tablo 3.4.2.2.Ana Yurdu Filminde Kadınların Fiziksel Analizleri

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim-Kuşam
Ana Yurdu	Nesrin	Kısa boylu, siyah saçlı, beyaz tenli	Geleneksel köy giyimi
Ana Yurdu	Halise	Kısa boylu, türbanlı, beyaz tenli	Geleneksel köy giyimi

Nesrin ve Halise kısa boylu olaraktan geleneksel giyim kuşam içindedirler. Kıyafet'in Nesrin üzerinde baskın bir rolü yoktur. Geleneksel giyimle Nesrin moderliği simgeler. Halise için ise kendi kişiliğinde geleneksel giyim baskın bir rol oynar.

7.5.2.3.Filmdeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

A) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlere Karşı Tutumları Nasıldır?

Nesrin'in Hasan ustaya karşı tutumu olumsuzdur. Onu azarlayabilmektedir ve yaptığı işten memnun olmadığını ifade eden sözler yer vermektedir. Köyün delisi Halil'e tutumu nötrdür. Onunla sadece cinsel bir ilişkiye girmiştir. Bu olay da kendi haz'ını durdurmaya çalışmasından gelişmiştir. Halise'nin ise, eşine olan tutumu olumsuzdur.

B) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterler Üzerinde Herhangi Bir Otoritesi Bulunmaktadır mı?

Nesrin'in Hasan Ustaya karşı otoritesi söz konusudur ama Halil'e karşı bir otorite sahibi değildir. Halise'nin de erkek karakterler üzerinden herhangi bir otoritesi yoktur.

C) Kadın Karakterler ile Erkek Karakterler Arasındaki İlişkilerde Eşitlik Söz Konusu mudur?

Hayır, kadın karakterler ile erkek karakterler arasındaki ilişkilerde eşitlik söz konusu değildir. Yönetmen filmde kadın-erkek ilişkisine değil, anne-kız ilişkisine yoğunlaşmıştır.

D) Filmdeki Erkek veya Erkeklerin Kadın Karakterlere Karşı Davranışı Kadınların Beklentileri Doğrultusunda mıdır?

Halil'in Nesrin'e karşı davranışı, Nesrin'in beklentisi doğrultusunda gerçekleşmiştir ve Nesrin kaçmak yerine, Halil ile cinsel ilişkiye girmiştir.

E) Erkek Karakterler Kadınları Toplumsal Yapı İçinde Nasıl Konumlandırmaktadır?

Halil, Nesrin'in canının sıkın olduğunu fark etmiş ve onun beklentisine karşılık vermiştir.

Tablo'da kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı olan tutumları olumlu- olumsuz ve nötr olarak kodlanmıştır. Kodlamalar duygusal ilişkilere dayandırılmıştır. Filmde kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı duygusal tutumu: seviyorsa(olumlu), sevmiyorsa(olumsuz), ne seviyor ne de sevmiyorsa(nötr) olarak kodlanmıştır.

Tablo 3.4.2.3.Ana Yurdu Filmindeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırmıştır?
Ana Yurdu	Nesrin	Olumsuz/Nötr	Yok	Yok	Evet	Canı sıkın
Ana Yurdu	Halise	Olumsuz	Var	Yok	Evet	Geleneklerine bağlı

7.6.İşe Yarar Bir Şey Filmi

Yönetmenliğini Pelin Esmer'in yaptığı, senaryosunu Pelin Esmer'in ve Barış Bıçakçı'nın kaleme aldığı, yapımcılığını Pelin Esmer'in ve Marsel Kalvo'nun üstlendiği bir tür filmidir. Vizyona 12 Nisan 2017 yılında girmiş ve oyuncular; Başak Köklükaya, Öykü Karayel, Yiğit Özşener olmuştur.

7.6.1.İşe Yarar Bir Şey Filmi Özeti

Canan ile Leyla bir tren yolculuğunda karşılaşırlar. İkisi de birbirini tanımamaktadır ama kader onların yollarının kesişmesini sağlamıştır. İkisinin de farklı hikayesi vardır. Leyla, içine kapanık, sessiz, sakın, şair bir kadındır. Canan ise, hemşirelik yapmaktadır ve oyuncu olmak istemektedir. Tren vagonunda konuşmaya başlayan ikili, hayatlarına dair birtakım ipuçları yakalarlar.

Canan'ın bir doktor tanıdığı aracıyla felçli olan şair Yavuz Bey'in isteği üzerine onu öldürmesi gerekir. Leyla bunu öğrendikten sonra Canan'ın yanında olmaya karar verir.

Leyla, Canan'ın yanında olmaya çalışır ve onunla beraber gideceği yere eşlik etmek ister. Ancak Canan buna karşı çıkar. Tesadüf eseri de indikleri tren garından bindikleri takside de rast gelirler. Leyla, Canan'a yardımcı olmak amacıyla felçli, yatalak hasta olan Yavuz'un evine gidip Yavuzla tanışır. Yavuz, Leyla'nın kitaplarını okumuş ve onu tanıyan birisidir. Bu durum onu şaşırtır. Yavuz uzun soluklu Leyla ve Canan'la dertleşir.

Canan'a avukat olduğunu söyleyen Leyla'nın gerçek mesleğini öğrenen Canan, İşe yarar bir mesleğin ne anlama geldiğini öğrenir. Leyla gibi şair olan Yavuz, felçlik yüzünden ölmek istemektedir ve dileğini gerçekleştirmesi için Canan'ın ayağına gelmesini sağlamıştır. Canan bir işne ile Yavuz'un yaşamasını engellemek için Yavuz'un yanına gelmiştir.

Yavuz, Leyla'ya iyi gelmiş, Leyla, Yavuz'u ölümden döndürmek için elinden geleni yapıp, ölümü erteletirmeye çalışır ancak başarılı olamadığından bir şüpheyle sonlanır bütün hayatlar.

7.6.2. İşe Yarar Bir Şey Filminin İncelenmesi

Bu çalışmada, filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı, kadın karakterlerin fiziksel analizi ve kadın karakterlerin erkek karakterlerle olan ilişkisi bağlamında analiz soruları aşağıda yer verilmiştir.

7.6.2.1.Filmde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

A) Kadın Karakterlerin Sahip Olduğu Toplumsal Rol nedir?

Leyla, şairdir ve sanatı sevmektedir. Kelimeler ile oynayarak duygularını kaleme verebilmektedir. Toplumda şairlere karşı ön yargılar olduğundan Leyla kendisinin Avukat olduğunu söylemektedir. Bir dönem sırf bu yüzden Avukatlık yapmıştır.

Canan, hemşire olduğundan toplumda yeri önemli bir konumdadır. Ancak, Canan bulunduğu konumdan memnun değildir. Ölümle karşılaşmak, her defasında ölen birilerini görmesi mesleğini sevmemesinde etkili olmuştur. Canan, oyuncu olmak istemektedir ve toplumun oyuncu olan kişilere karşı olan yargısı da şairlere karşı olan yargıyla aynıdır.

B) Kadın Karakterlerin Toplumsal Statüsü Nedir?

Leyla entelektüel bir kadındır. Konuşması, duruşu, şair olduğunu belli edebilmektedir. İnsanlarla konuşması ve anlaşması da şair kimliğini açık etmektedir.

Canan da Leyla gibi okumuş birisi ve dilini güzelleştiren ise spikerlik kursu olmuştur. Leyla ile aynı statüye sahiptir ve kendini geliştirmiştir. Bu yüzden ki; babası kızıyla gurur duymaktadır.

C) Filmde Kadın Karakterler Geçimini Nasıl Temin Etmektedir?

Leyla şairdir ve yayınladığı kitapların satışından kazandığı parayla geçimini sağlamaktadır. Canan'da hemşirelik yapmaktadır. Yavuz'u öldürmesi karşılığında da Doktor Hüseyin'den avans almıştır.

D) Çevrenin Kadın Karakterler Üzerinden Herhangi Bir Baskıcı Gücü Bulunmaktadır mı?

Hayır, çevrenin kadın karakterler üzerinde herhangi bir baskıcı gücü bulunmamaktadır. Felçli olan Yavuz'un öldürülme talebi Canan'ı etkilemiştir.

E) Kadın Karakterlerin Geçim Kaynağı Onlar İçin Neyi İfade Etmektedir? Para Onlar İçin Sınıfsal Bir Güç Göstergesi midir?

Hayır, para onlar için sınıfsal bir güç göstergesi değildir.

F) Kadın Karakterlerin Yapısının Analizi

Leyla'nın güçlü bir yapısı vardır. Güçlü yapısının ardında ise nahif bir şair ruhludur. İnsanlara yardım edebilmek, onların yanında bulunabilmek, onların hikayelerine tanıklık etmek, onun şiir yazma duygusuna sarılmasına sebep vermektedir.

Canan ise, cesaretli bir kızdır. Hemşire olması cesaretli olmasını sağlamıştır. Bir yandan da korkak bir yapısı vardır. Ölümlere şahitlik etmektedir ama birisini öldürmek zorunda kalması onu korkutmaktadır.

Tablo 3.5.2.1.İşe Yarar Bir Şey Filminde Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
İşe Yarar Bir Şey	Leyla	Şair	Entelektüel	Çalışarak sağlar	Yok	Hayır	Güçlü
İşe Yarar Bir Şey	Canan	Hemşire	Okumuş, güzel d ile sahip	Çalışarak sağlar	Yok	Hayır	Cesaretli

Kadın karakterler belirli statülere sahiptirler. Güçlü ve cesaretli olarak yapılanmışlardır.

7.6.2.2.Filmde Kadınların Fiziksel Analizleri

Leyla, kıvrıkcık saçlı, orta yaşlı, giyimine kuşamına önem veren birisidir. Cananda, uzun saçlı, renkli gözlü ve genç bir kızdır.

A) Giyim Kuşamları Bulunduğu Toplumsal Statüye Uygun mudur? Toplumsal Statülerini Yansıtmaktadırlar mı?

Evet, giyim-kuşamları toplumsal statüye uygundur. Leyla giyimine özen göstermektedir. Giyimi ve duruşuyla şair olduğunu belli edebilmektedir. Canan'da üzerinde bir genç kızın giymesi gereken kıyafetleri taşımaktadır. Hemşirelik mesleğinde de gençtir. Yalnız, toplumsal bir algı da hemşirenin giymesi gereken kıyafetler şunlardır diyen bir yargı yoktur. Canan giydiği kıyafetlerle hemşirelik kimliğini açık etmemektedir.

Tablo 3.5.2.2.İşe Yarar Bir Şey Filminde Kadınların Fiziksel Analizleri

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim-Kuşam
İşe Yarar Bir Şey	Leyla	Kıvrık saçlı, orta yaşlı, beyaz tenli, uzun boylu	Modern Giyim
İşe Yarar Bir Şey	Canan	Uzun saçlı, renkli gözlü, beyaz tenli, uzun boylu	Modern Giyim

Kadın karakterler statü sahibi olduklarından modern giyim kuşam içerisindeyler.

7.6.2.3.Filmdeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

A) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlere Karşı Tutumları Nasıldır?

Leyla, Canan'ın hikayesine yolculuk ettiği için ortak noktaları Yavuz olmuştur. Yavuz'da Canan gibi şairdir ve kitap okumayı sevmektedir. Felçlidir ve felçli olması onun canını yaktığından ölmek istemekte ve kendisinin öldürülmesini talep etmektedir. İyi bir insandır. Canan ve Leyla'nın tutumu ona karşı olumludur. Leyla onu ölümden döndürmek için ona bir gün tanımıştır.

B) Kadın Karakterlerin Erkek Karakterler Üzerinde Herhangi Bir Otoritesi Bulunmaktadır mı?

Hayır, kadın karakterlerin erkek karakterler üzerinde herhangi bir otoritesi bulunmamaktadır.

C) Kadın Karakterler ile Erkek Karakterler Arasındaki İlişkilerde Eşitlik Söz Konusu mudur?

Evet, eşitlik söz konusudur. Leyla ve Canan'ın Yavuz'la ilişkileri olumludur. Onunla kısacık günde sohbet etmek ikisine de iyi gelmiştir. Yavuz'da onlarla konuşup anlaştığından bir gün ölümünü geciktirmiştir.

D) Filmdeki Erkek veya Erkeklerin Kadın Karakterlere Karşı Davranışı Kadınların Beklentileri Doğrultusunda mıdır?

Yavuz ölmek isteyen, bunalımda olan felçli bir hastadır. Canan ve Leyla onun talebiyle onu öldürmeye geldiklerinde yaşlı bir adamla karşılaşacaklarını zannetmişlerdi ama genç bir yazarla karşılaştılar. Yavuz'un konuşma düzgünlüğü, hoş sohbeti beklenen bir durum değildir.

E) Erkek Karakterler Kadınları Toplumsal Yapı İçinde Nasıl Konumlandırmaktadır?

Yavuz, Leyla'yı kendi gibi görmektedir. Çünkü onun kitaplarını okuduğundan onu analiz etmesi kolay olmuştur. Canan ise sıradan biri olarak gözüne gözükmüştür. Canan kendisini öldürmeye gelen bir hemşiredir.

Tablo'da kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı olan tutumları olumlu- olumsuz ve nötr olarak kodlanmıştır. Kodlamalar duygusal ilişkilere dayandırılmıştır. Filmde kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı duygusal tutumu: seviyorsa(olumlu), sevmiyorsa(olumsuz), ne seviyor ne de sevmiyorsa(nötr) olarak kodlanmıştır.

Tablo 3.5.2.3.İşe Yarar Bir Şey Filmindeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
İşe Yarar Bir Şey	Leyla	Olumlu	Hayır	Var	Hayır	Entelektüel, şair
İşe Yarar Bir Şey	Canan	Olumlu	Hayır	Var	Hayır	Sıradan

Kadın karakterler için erkek olumlu duygu yüklemesindedir. Bundan dolayı otorite sahibi değildirler.

GENEL DEĞERLENDİRME

Çalışmada incelenen filmlerde “kadın karakterlerin sosyal yapısı, kadınların fiziksel yapısı ve kadın karakterlerin erkek karakterlerle ilişkileri” inceleme başlıkları altında şu veriler elde edilmiştir ve elde edilen veriler tablo 3.6.2.1, tablo 3.6.2.2. ve tablo 3.6.2.3. kısımda gösterilmiştir.

Başka Dilde Aşk Filmi (2009): Kendi ayakları üzerinde duran, çevreden gelen baskılara rağmen çalışarak bir şeyler elde etmeye çabalayan cesaretli korkmayan kadın simgelenirken, bunun yanı sıra pısrık, erkeğin eline bakan kadının aciz bir durumda olması da imgelenmiştir. Çalışan kadın, modern giyinir, kendine bakar. Ev hanımı olan kadın ise geleneksel giyimiyle eskiyi çağırıştırır. Erkeğin kadını konumlandırması ise, kadının toplumsal statüsüne ve toplumsal yapısına göre şekillenir. Çalışan kadın, kendi ayakları üzerinde durur. Çalışmayan kadın ise, erkek gözünde küçük görülür.

Çınar Ağacı Filmi (2011): Anaerkil bir aile yapısının sunulduğu bu filmde, toplumsal statüsü ev hanımı olan kadınların kendi ayakları üzerinde durduğu gösterilmiş, kadının erkeğe bakan elinin düşkünlüğü değil cesaretli olduğunun mesajı verilmiştir. Kadının toplumsal statüsü bazında ev hanımı olması erkek gözünde iyi ve mükemmel bir eş olduğunu simgelemiştir. Kadın ev hanımı da olsa, otorite sahibi olabilir. Erkek nazarında otorite sahibi olması onu güçlü kılar ve mükemmel bir eş yapar. Çalışan kadında modern giyim-kuşamıyla kendini güzelleştirir, ev hanımı olan kadında modern giyimiyle kendini şık gösterebilir.

Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku (2014): Toplumsal statüsü entelektüelliği çağırştıran bir kadın şehvetlidir, kendine güvenir. İyi bir işe sahip olan kadın için para sınıfsal bir güçtür. Parayı sınıfsal güç olarak gören kadın, çevreden bir baskı görmez. Modern ve şık giyimiyle erkeği etkiler ve erkek karakteri kendisine hayran bırakır.

Ana Yurdu (2016): Muhafazakar ve dini ritüellere bağlı bir anne, modern bir kafa yapısına sahip kızını delirtir. Kız, bulunduğu ortamda giyimine özen gösterir. Köydedir ve köyde giyilmesi ön görülen geleneksel kıyafetleri giyer. Bu doğrultuda, annesinin geleneklerine esir olur. Bu filmde kadının erkek karakterlerle pek bir ilişkisi olmasa da, filmin sonunda kızın annesine karşı gelmesini sağlayan ve delirmesine yol açan annesinin tavırlarına karşılık, köyün delisiyle cinsel ilişkiye girerek annesine tepki gösterir. Erkek cinsel obje olarak resmedilir.

İşe Yarar Bir Şey(2017): Entelektüel, çalışan, başarılı bir mesleğe sahip olan kadın güçlüdür, cesaretlidir. Modern giyimi ile başarılı bir işe sahip olduğunu gösterir. Erkek karakterle ilişkisi, daha cesur olur. Filmdeki erkek iki kadına karşı pasif bir durumdadır. Erkek karakterin isteğinin gerçekleşmesi iki kadına bağlıdır.

Tablo 3.6.2.1. Beş Filmdeki Kadın Karakterlerin Sosyal Yapısı

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Başka Dilde Aşk	Zeynep	Kendi Ayakları Üzerinde Duran	Güçlü	Çalışarak	Var	Hayır	Cesaretli
Başka Dilde Aşk	Zeynep'in Annesi	Pısrık, suskun	Suskun	Eşinden	Var	Hayır	Pısrık

Başka Dilde Aşk	Onur'un Annesi	Kendi ayakları üzerinde duran	Güçlü	İşinden	Yok	Hayır	Cesaretli
------------------------	----------------	-------------------------------	-------	---------	-----	-------	-----------

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Çınar Ağacı	Adviye İpekçi	Anne	Ailenin Reisi	Emekli aylığı	Var	Hayır	Çocuk gibi anne
Çınar Ağacı	Feriha	Ev Hanımı	Eşinin sağladığı imkanlarla parasal anlamda zengin kişilik	Eşten	Yok	Evet	İyi bir eş
Çınar Ağacı	Sonay	İş Kadını	Lükse düşkün	İşten	Var	Evet	Öfkeli, inatçı
Çınar Ağacı	Nihal	Ev Hanımı	Kendi ayakları üzerinde durabilen	Eşinden	Var	Hayır	İyi bir eş
Çınar Ağacı	Berrin	Ev Hanımı	Lükse düşkün	Eşinden ve ailesinde	Yok	Evet	Kendini beğenmiş

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Müzeyyen	İlişkide baskın	Entelektüel	Çalışarak	Yok	Evet	Şehvetli

Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Eski Sevgili	Güçlü	Entelektüel	Çalışarak	Yok	Evet	Kendine güvenen
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Elif	Duygularına yenik	İstedığı erkeği de etmiş	Çalışarak	Yok	Evet	Alımlı
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Kader	Dosta Sadık	Sıradan bir arkadaş	Çalışarak	Yok	Hayır	Sadakatli

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
Ana Yurdu	Nesrin	Muhafazakar annenin kızı	Modern kafa yapısına sahip	Roman yazmakla sağlamaya çalışır	Var	Hayır	Özgür kafaya sahip
Ana Yurdu	Halise	Muhafazakar, dinine bağlı anne	Geleneklerine bağlı	Emekli	Var	Hayır	Muhafazakar

Film	Kadın Karakterler	Toplumsal Roller	Toplumsal Statüleri	Geçimleri	Çevreden Gelen Baskı Var mı?	Para Sınıfsal Güç mü?	Yapı Analizi
İşe Yarar Bir Şey	Leyla	Şair	Entelektüel	Çalışarak sağlar	Yok	Hayır	Güçlü
İşe Yarar Bir Şey	Canan	Hemşire	Okumuş, güzel dille sahip	Çalışarak sağlar	Yok	Hayır	Cesaretli

Genel olarak kendi ayakları üzerinde durabilen güçlü, entelektüel, zeki, şehvetli kadınların sosyal yapısı ortaya konulurken, güçsüz kadının susturulmuş olduğuna da vurgu yapılmıştır. Çalışan kadınlar güçlü kimliğe sahip olabilirken, ev hanımı olan kadının da güçlü kimliğe bürünebileceğinin

altı çizilmiştir. Modern kafa yapısına karşılık geleneklere esir olunan bir hayatın sonunun da mutsuz biteceğinin mesajı verilmiştir.

Tablo 3.6.2.2. Beş Filmdeki Kadınların Fiziksel Yapısı

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim- Kuşam
Başka Dilde Aşk	Zeynep	Uzun boylu, zayıf, beyaz tenli, renkli gözlü	Modern giyim
Başka Dilde Aşk	Zeynep'in Annesi	Kısa boylu, esmer tenli	Geleneksel Giyim
Başka Dilde Aşk	Onur'un Annesi	Uzun boylu, beyaz tenli, bakımlı	Modern Giyim

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim- Kuşam
Çınar Ağacı	Adviye İpekçi	Yaşlı, kısa boylu, beyaz tenli, sarı saçlı ve açık bir kadın	Modern Giyim
Çınar Ağacı	Feriha	Orta yaşlı, kısa boylu, esmer tenli ve açık bir kadın	Modern Giyim
Çınar Ağacı	Sonay	Genç, uzun boylu, beyaz tenli, renkli gözlü	Modern Giyim
Çınar Ağacı	Nihal	Uzun boylu, esmer tenli, açık bir kadın	Orta sınıfa mensup olan giyim kuşama sahip
Çınar Ağacı	Berrin	Uzun boylu, sarı saçlı, beyaz tenli	Modern Giyim

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim- Kuşam
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Müzeyyen	Orta boylu, siyah saçlı, kara gözlü ve beyaz tenli	Modern Giyim
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Eski Sevgili	Sarı saçlı, beyaz tenli, orta boylu	Modern Giyim
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Elif	Sarı saçlı, beyaz tenli, orta boylu	Modern Giyim
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Kader	Uzun boylu, kıvrık saçlı ve beyaz tenli	Modern Giyim

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim- Kuşam
Ana Yurdu	Nesrin	Kısa boylu, siyah saçlı, beyaz tenli	Geleneksel köy giyimi
Ana Yurdu	Halise	Kısa boylu, türbanlı, beyaz tenli	Geleneksel köy giyimi

Film	Kadın Karakterler	Fiziksel Analiz	Giyim- Kuşam
İşe Yarar Bir Şey	Leyla	Kıvrık saçlı, orta yaşlı, beyaz tenli, uzun boylu	Modern Giyim
İşe Yarar Bir Şey	Canan	Uzun saçlı, renkli gözlü, beyaz tenli, uzun boylu	Modern Giyim

Uzun boylu ve orta boylu kadın karakterler modern giyimiyle modernizm taraftarı olurken kısa boylu kadın karakterler geleneksel giyime kuşanmıştır.

Tablo’da kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı olan tutumları olumlu- olumsuz ve nötr olarak kodlanmıştır. Kodlamalar duygusal ilişkilere dayandırılmıştır. Filmde kadın karakterlerin erkek karakterlere karşı duygusal tutumu: seviyorsa(olumlu), sevmiyorsa(olumsuz), ne seviyor ne de sevmiyorsa(nötr) olarak kodlanmıştır.

Tablo 3.6.2.3. Beş Filmdeki Kadın Karakterlerin Erkek Karakterlerle İlişkileri

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
Başka Dilde Aşk	Zeynep	Olumlu	Var	Yok	Hayır	Güzel ve zorlu bir kız
Başka Dilde Aşk	Zeynep’in Annesi	Nötr	Yok	Yok	Evet	Küçük görülen
Başka Dilde Aşk	Onur’un Annesi	Olumlu	Var	Yok	Hayır	El üstünde tutulan

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
Çınar Ağacı	Adviye Hanım	Olumlu/olumsuz	Var	Yok	Hayır	Anne
Çınar Ağacı	Feriha	Nötr	Yok	Yok	Hayır	Suskun
Çınar Ağacı	Sonay	Olumsuz/Nötr	Var	Yok	Hayır	Güçlü bir kadın
Çınar Ağacı	Nihal	Olumlu/Nötr	Yok	Yok	Hayır	Güçlü bir kadın
Çınar Ağacı	Berrin	Olumlu/Nötr	Var	Yok	Hayır	Evin reisi

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda Mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Müzeyyen	Nötr	Var	Yok	Evet	Tutku
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Eski Sevgili	Olumsuz	Var	Yok	Evet	Sıradan bir kadın
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Elif	Olumlu	Var	Yok	Evet	Sıradan bir kadın
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Kader	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda Mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
Ana Yurdu	Nesrin	Olumsuz/Nötr	Yok	Yok	Evet	Canı sıkkın
Ana Yurdu	Halise	Olumsuz	Var	Yok	Evet	Geleneklerine bağlı

Film	Kadın Karakterler	Erkek Karakterlere Karşı Tutumu	Otoritesi	Eşitlik	Erkeğin Davranışları Beklentiler Doğrultusunda Mı?	Erkek Kadını Nasıl Konumlandırır?
İşe Yarar Bir Şey	Leyla	Olumlu	Hayır	Var	Hayır	Entelektüel, şair

İşe Yarar Bir Şey	Canan	Olumlu	Hayır	Var	Hayır	Sıradan
----------------------	-------	--------	-------	-----	-------	---------

Kadın karakterler erkek karakterlere karşı yakınlık derecesine göre olumlu duygu yüklemesi içerisindedir. Kendilerine yakın olmayan erkek nötr duygudur ya da olumsuz duygu yüklüdür. Filmlerde kadınların çoğunluğu otorite sahibidir. Bu da kadını güçlü olarak konumlandırır. Çoğu filmlerde kadın-erkek eşitliğinden bahsetmek söz konusu olmamaktadır. Erkeklerin davranışları beklenilmeyen düzeyde olduğunda kadın, erkeği tanımlayamamaktadır. Güçlü olan kadın erkek gözünde değer görmektedir.

SONUÇ

Lumiere kardeşlerin sinemayı icat etmesi ile George Melies'in sinemaya öykü-olay kavramını getirmesiyle, sanatsal olarak sinema büyük gelişmeler kaydetmiştir. Sinema zaman içerisinde kaydettiği gelişmelerle toplum olmuştur. Toplumsal yapıyı beyaz perdeye taşımış ve seyircilere yeni bakış açıları sunmuştur. Fransa'da icat edilen sinematografi makinesi, sunduğu hareketli resimlerle toplumda yeni bir eğlence aracı olmuştur. Bu eğlence aracı tüm ülkelere yayılmış ve tüm ülkeler sinemanın mucizeli gücünü fark etmiştir. Türkiye'de sinema Osmanlı zamanında tanınmış ve 1914 yılında ilk film çekilmiştir. Zamanla film sayıları artmış ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk kadın oyuncular da filmlerde rol almaya başlamışlardır. Kadın-erkek oyuncuların filmlerde bir olay ya da anlatı üzerinden rol almasıyla karakter kavramı ortaya çıkmıştır. Karakter cinsiyet rolleriyle şekillenmiş bir terim olmuştur. Sinemada karakter oluşumu, bakış ve anlatı üzerinden gösterilmiştir. Sinemadaki bakış teknikleri ile anlatı teknikleri kadın-erkek rolleri değiştirmiş, kadın-erkek rollere yeni imgeler kazandırmıştır.

Türk sineması üzerine yapılan bilimsel çalışmalar, Türk sinemasının ataerkil toplum yapısını simgelemiş ve ataerkil toplum kadını ikinci plana koyduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Yeni sinema dönemine kadar(1990'lı yıllara kadar) filmlerin konusu çerçevesinde erkek egemen dili konuşturulmuş, kadın yok sayılıp susturulmuştur. Kadın, fetişizm simgesi olarak sunulmuştur. Yeşilçam dönemindeki seks furyalı filmlerle kadının cinselliği ön plana konulmuştur. Filmlerde kadına şiddet olgusu zamanla daha da çok artmıştır. Yeni sinema döneminden sonra kadın yönetmenlerin sayılarının Yeşilçam dönemine göre artış göstermesiyle kadın sorunsalı Türk sinemasında konuşuluyor olmuştur. 1980'li yıllarda Feminist hareketlenmenin yaşanmasıyla kadın, ataerkil sistemden eşitlik talep etmiştir. 80'li yıllardaki filmlerde kadın bireyselleştirilmiş, kadın özne olarak konunun merkezinde yer almaya başlamıştır. Bu dönemdeki Atıf Yılmaz filmlerinde kadın özne olarak sunulsa da, kadının cinsel bedeni kameraya yansıtılmaya devam edilmiştir. 2000'li yıllardan sonraki kadın yönetmenlerin kadını nasıl konumlandığına bakılan bu çalışmada, beş(5) kadın yönetmenin beş(5) filmi sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmada, kadın yönetmenlerin filmlerinde kadının toplumdaki konumu ele alınmıştır.

Bu çalışmada, Başka Dilde Aşk (2009), Çınar Ağacı (2011), Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku (2014), Ana Yurdu (2016) ve İşe Yarar Bir Şey (2017) filmlerinde, kadın yönetmenlerin kadını nasıl konumlandığı ortaya konulmuştur.

Yapılan sosyolojik film eleştirisinde Başka Dilde Aşk (2009) filminde, çalışan kadının güçlü bir şekilde kendi ayakları üzerinde durduğu gözlenmiştir. Çınar Ağacı (2011) filminde, ev hanımı olan kadınların güçlü otorite sahibi olacağının mesajı sunulmuştur. Erkek, çalışan kadını güçlü olarak konumlandırır ve çalışan kadını cesaretli olarak görür. Çınar Ağacı (2011) filminde, ev hanımı olan kadının kendi ayakları üzerinde durabilmesi, erkek gözünde değerli olarak görünmüştür. Ana Yurdu (2016) filminde, erkek cinsel bir araç olarak konumlandırılmış ve kızın annesinden gördüğü baskının sonucu cinsellikle bitmiştir. İşe Yarar Bir Şey (2017) filminde, erkek pasif olarak gösterilmiş, erkeğin kaderinin ise iki kadına bağlı olduğu sunulmuştur. Bu neticede, çalışan kadın güçlü kadındır, ev hanımı olan kadın da kendi ayakları üzerinde durabilir veya otorite sahibi olabilir sonucuna ulaşılabilir. Kadın yönetmenler filmlerinde çalışan ve ev hanımı olan kadına önem vermiş, çalışan kadını, ayakları üzerinde duran, cesaretli, güçlü olarak konumlandırmıştır. Kadın yönetmenler kadınların erkekler ile olan ilişkisinde, güçlü olan kadının ve otorite sahibi olan kadının erkeğe muhtaç olmayıp erkeği kendine muhtaç ettiğinin görüntüsünü sunmuştur. Kadın yönetmenlerin sinemasında erkek, güçlü olan kadına değer vermiştir. Çalışmada kadın karakterlerin fiziksel yapısına bakıldığında, fiziksel yapının kadın karakter kimliğini etkilediği sonucuna da

varılmıştır. Literatür taramasından elde edilen erkek yönetmenlerin çektiği filmlerde güçsüz olan kadın erkek karakter üzerinden değer görürken bu çalışmada elde edilen sonuç ise kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde güçlü olan kadın, erkek karakter tarafından değer gördüğü saptanmıştır.

KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün. "Sessiz Sinema" (2.Baskı). İstanbul: Om Yayınevi, 2003
- Actual Medicine, ACME dergisi. "Hale Soygazi ile Kahve Molası". temmuz 2010
- Akari, Nihan. "Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali". "Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2016, s.14
- Akça ve Ergül, Emel ve Seda. "Televizyon Dizilerinde Erkeklik Temsili: Kuzey-GüneyDizisinde Hegemonik Erkeklik ve Farklı Erkekliklerin Mücadelesi". "Global Media Journal". TR Edition 4 (8). 2014, s.17
- Akçora, Elçin. "Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması". "Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Ordu, 2015
- Akyurt, Kübra. "Feminist Eleştiri Bağlamında Atıf Yılmaz Filmlerinin İncelenmesi". "Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Ordu, 2018, s.52
- Alkan, Hülya. "Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul". "Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İzmir, 2007
- Alkuş, Mücahit. "Handan İpekçi Sinemasında Temsil". "Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2016
- Altundağ, Sinan. "Türk Sinemasında Anlatı-Kurgu İlişkisi: 9 ve Yazı Tura Filmlerinin Anlatı Kurgu İlişkisi Açısından İncelenmesi". "Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Elazığ, 2006
- Amen, ABDUL AZEEZ MOHAMMED. "Şevket Emin Korku Filmlerinde Yeni Gerçekçilik". "Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2018
- Aslan, Mustafa. "Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik". "Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi". Cilt: 5. Sayı: 2 (Sf. 65 - 76), t.y
- Aslan, Pınar. "90 Sonrası Türk Sinemasında Tıp Karakter İkilemi". "Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İzmir, 2007
- Aydın, Mukadder. "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar". "Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi". 1997
- Aydoğan, Doğan. "Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri". "Erciyes İletişim Dergisi". e-ISSN: 2667-5811 | ISSN: 1308-3198. 2020
- Aytekin, Pelin Erdal. "Köy Gerçekliği Bağlamında Türk Sinemasında Edebiyat Etkisi: Lütfi Ömer Akad Sineması". "İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi". Sayı 41 Güz 2015
- Bakır, Burak.(2008) 'Sinema ve Psikanaliz'. (1.Baskı). İstanbul: Hayalet Kitap Yayınları, s.50
- Barış, Janet. "Bakışın Gücü ve Sinemasal Etkileri". "Yeni Düşünceler Dergisi". (2017); 8: 33-40
- Barkot, Zeynep. "İzleyici-Özne Sorunu Bağlamında Lacan Sonrası Psikanalitik Film Kuramı". "Doğu-Batı Dergisi Psikanaliz Dersleri Özel Sayısı". Sayı:56. İstanbul, 2011, s.2
- Barthes, Roland. (1993). Göstergebilimsel Serüven, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi.
- Bayrak, Tamer. "Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık". "The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication". TOJDAC April (2014) Volume 4 Issue 2

- Bazin, Andre(2011). “Sinema Nedir?”. Çev: İbrahim Şener. İstanbul:Doruk Yayıncılık
- Beauvoir, Simone de. “Kadın İkinci Cins Genç Kızlık Çağı”. Çev: Bertan Onaran İstanbul: Payel Yayıncılık. 1993 s.83
- Berger, John. (1995). “Görme Biçimleri” (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Berger B (1986) “Görme Biçimleri”, Y Salman- Gürsoy (çev), İstanbul: Metis Yayınları, s.54-55
- Betton, Gerard. (t.y) “Sinema Tarihi Başlangıcından 1986’ya Kadar”. Çev:Şirin Tekeli. “Cep Üniversitesi”, Yeni Yüzyıl Kitaplığı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Biryıldız, Esra. “Dışavurumcu Alman Sineması”. “Marmara İletişim Dergisi”. Sayı:1. Aralık 1992
- Biryıldız, Esra. “Şoför Nebahat Mı Olalım, Küçük Hanımefendi Mi?”. “Marmara İletişim Dergisi”. sayı:4. Ekim, 1993, s.15
- Boyraz ve Cantürk, Burak ve Ali. “Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman’ın Boşluk ve Doluluk Sergileri”. “İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi”. cilt:2. sayı:3. 2013, s.126
- Boz ve Becerikli, Mikail ve Rifat. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok Filminde Fetişizm ve Erkeklik”. “SineFilozofi Dergisi”. Erişim Adresi: www.sinefilozofi.org. Vol/Cilt: 5. No/Sayı: 9. (2020) ISSN: 2547-9458
- Bozal, Beyma Cansu. “1960’lardan Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına Yansıması”. “Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. Konya, 2018
- Bozdağ, Abidin. “Majid Majidi Filmlerinde Çocuk Algısı ve Sunumunun Sosyo Kültürel Bağlamda İncelenmesi”. “Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. Ordu, (2019), s.21
- Büker, Seçil. “Neriman Köksal’ın Maskeleri”. t.y
- Ceylanlı, Barış. “2010 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Anlatısıyla Kadın Temsilleri”. “Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. Lefkoşa, 2019
- Cıvaş, Gökçen. “Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme”. “Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. İstanbul, 2010
- Cinetele, “Sinema Televizyon ve Gösteri Dergisi”. Ocak, 2020. kış sayısı:10
- Clarke, James(2012). “Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler”. Çev: Çağdaş Eylem Babaoğlu”. İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Connell, R.W. “The History of Masculinity”. Rachel Adams, David Savran, The Masculinity Studies Reader, Oxford, UK. 2002, s.246-248
- Cook, Pam. “İtalya ve Yeni Gerçeklik”. Çev. Hasan Ramazan Yılmaz. “İlem Yıllık”. sayı:4, 2009
- Coşkun, Esen.(t.y) “Dünya Sinemasında Akımlar”. (3.baskı)
- Çavuş, Ufuk. “Anayurt Oteli ve Yeni Türkiye Sineması Yönetmenlerinin Taşraya Yönelimi”. “Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. İstanbul, 2019, s.9
- Çıraklı ve Yemez, Mustafa Zeki ve Öznur. “Yeşilçam Melodramlarında Verimli Kadın İmgesi ve Son Beste(1955) Filmi”. “International Periodical for the Languages, Literature and

History of Turkish or Turkic". Volume 12/34. p. 131-142 DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12624> ISSN: 1308-2140, ANKARA- TURKEY. t.y

Çilingir, Ayşegül. "Türkiye'de Ulusal Bir Sinema Hareketi Oluşturma Çabaları ve Halit Refiğ". "Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi". ASEAD cilt 4. sayı 12. yıl 2017. S 232-240

Dinçsoy, Asiye. "Türkiye Sinemasında Kadın Olmak". "BİANET". İstanbul:2012 Dorsay, Atilla (2000). "Sinema ve Kadın". (1.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 15-16

Dorsay, Atilla (2003) "Sümbül Sokağın Tutsak Kadını". İstanbul: Remzi Kitabevi, s.85,121,139,140

Dupin,Christophe."FreeCinema",BFI
Screenonline,2014:link:<http://www.screenonline.org.uk/film/id/444789>

Bayraktar, Nurten. "İngiliz Yeni Dalga Akımı". "Sekans Sinema Kültürü Dergisi". Aralık 2018/Sayı: e9: 94-101

Dura, Cihan.(t.y) "Bilimsel Araştırmaların Değerlendirilmesi İçin Bir Model ve Puanlama Formu Önerisi", <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/476/5508.pdf>

Duranoğlu, Mehmet. "1895'ten 1950'lere Dünyada ve Türkiye'de Sinema Politikaları ve Yansımaları". "Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Konya, 2018, s.56-57

Dursun, Tarık. "Yeşilçam Değişirken". "Milliyet Gazetesi". Dizi Yazılar. 1987, s.10

Dündar, Can. "Aynalar Belgeseli". "Türkan Şoray". Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/1995/BelgeselFilm>

Düşteğör, Pelin. "Sinema ve Sinema Mekanlarının Tarihsel Gelişimi ve İstanbul İlinde Yer Alan Sinema Mekanlarının İncelenmesi: Alışveriş Merkezleri Üzerine Değerlendirme Çalışması". "Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2011

Düztepe, Şerafettin. "Araştırmalarda Bilimsel Yöntemin Kullanılması ve Araştırmanın Temel Aşamaları", Havacılık ve Uzay Teknolojileri Dergisi, ocak 2004, cilt 1, sayı; 3 (49-53)1

Ekici, Aslı. "1980-1990 arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu". "Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Ankara, 2007

Elmacı, Tuğba. "Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi". "İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi". sayı:33. Güz (2011), s.194-195

Ergün, Ezgi. "1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Anlatı Yapılarına Karşılaştırmalı Bir Bakış". "İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2019, 39

Erkul, Eyüphan.(2020) 'Cahide Melekler Yeryüzünde Yaşayamaz'. İstanbul: Artemis Yayınları, s.421-426

Evenen, Gökhan. "2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Belleğine Yolculuk: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri". "SineFilozofi Dergisi". Özel Sayı 2020

Ferreira,Pedro Daniel da Costa. "Avant-garde and experimental cinema: From film to digital Workshop for painting students". "Multimedia Arts and Culture Faculty of Engineer, University of Porto In collaboration with The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Wroclaw"(June 2013), s.25-26

Gedik ve Kadayıfçı, Esra ve Ezgi. "Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı". "Almıla Fikir ve Kültür Dergi". (2016). 24. Sayı. ss.126-135Gelgeç Bakacak, Ayça. "Cumhuriyet

Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme". "Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi". S 44. Güz 2009. s. 627-638

Göktepe, Erdem. "Geçmişten Günümüze Hareketli Görüntü ve Türkiye’de Animasyonun Gelişimi". "İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2015, s.35

Günaydın, Rıza. "1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Adamı Temsili". "Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Ordu, 2019

Gürbüz, Özge Nilay. "Korkuyorum Anne’de Hegemonik Erkekliğin Yapısökümü". "İlef Dergisi". 2016. 3(2). 125-142

Gürbüz, Özge Nilay. "Yeni Bağımsız Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili". "Selçuk İletişim Dergisi". (2015). 8 (4): 266-280

Gürkan ve Ozan, Hasan ve Rengin. "Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’da Dönüşümü". "Global Media Journal". TR Edition 4 (8). 2014

Gürmen, Pınar. "Türk Sinemasında Bir Senarist Yapımcı Yönetmen: Osman Fahir Seden". "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2003

Hayır, Celal. "İmparatorluğun Dağılıp Döneminde Sinemanın Bugünkü Türkiye Topraklarında Varoluş Serüveni". "Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi". Cilt: 8 Sayı: 40 Volume: 8 Issue: 40. Ekim 2015

Hıdıroğlu ve Kotan, İrfan ve Semra. "Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu". "Atatürk İletişim Dergisi". Sayı 9 / Temmuz 2015

İlbuğa, Emine. "Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları". "Selçuk İletişim Dergisi". (2018). 11 (2): 292-320

İmançer, Dilek. "Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi". "Sosyal Bilimler Dergisi". 2004, s.210

İmançer, Gürses ve Güreş, Dilek, İlknur ve Emel. "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve Pandoranın Kutusu". "Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü". Haziran 2010. Sayı: 13

İnceoğlu, İrem. "Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga filminin Feminist İncelemesi". "Fe Dergi: Feminist Eleştiri". Cilt 7. Sayı 2. (2015), s.88

İspir ve Kaya, Naci ve Zekeriya. "Sinemada Postmodern Arayışlar". "Atatürk İletişim Dergisi". Sayı 2/ Temmuz 2011

Kaya, İlyas. "Sinemada Minimalizm ve 2000 sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar". "Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Konya, 2011, s.37

Kaya ve Pamukçu, Mert ve Zeynep. "Yeşilçam’da Seks Filmleri Dönemi". "Middle East Technical University Department of Sociology". 2012

Kayserili, Serap. "1.Dünya Savaşı ve Türk Kurtuluş Savaşının Beyaz Perdeye Yansımaları". "Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Erzurum, 2011

Kazancı, Dilara.(2019) "Türk Sinemasında Kadın ve Şiddet". (1. Baskı). İst-anbul: Cenevre Yayınları

Kılınç, Uğur. "1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni". "Middle Black Sea Journal of Communication Studies". 2019. 4(1): 40-53

Küçükkurt, Fatma. “Kanlarıyla Ödediler Filminin Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesi Açısından Değerlendirilmesi”. t.y

Mencütekin, Mustafa. “Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma”. “İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi,Radyo TV Sinema Bölümü”. Temmuz (2010).259-266

Metin, Özgür Velioglu. “Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim”: Foucault’nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması”. “Sinefilozi Dergisi”. 2019, Cilt Sayı , 474 - 492, 10.05.2019

Midilli, Seher. “Fransız Yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnes Varda ve Sineması”. “Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi”. cilt:1. sayı:2, 2016

Mithat Alam Film Merkezi, “Yeni Türkiye Sineması: Belma Baş, Tolga Karaçelik, Sedat Yılmaz, Seren Yüce”. Söyleşi. 2011, s.362

Odabaş, Battal. “Fransız Sinemasında Yeni Dalga”. “Marmara İletişim Dergisi”. sayı:5, 1994

Oktan, Ahmet. “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”. “Selçuk İletişim Dergisi”. cilt: 5. sayı: 2. 2008, s.188

Onaran, Alim Şerif. (1994) “Türk Sineması”. (1.basım). İstanbul: Kitle Yayınları

Ormanlı, Okan. “Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal AltYapısı(1939- 1950)”. “Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. İstanbul, 2006,s.45

Orta, Nermin.(2016) “Tecavüzü Seyretmek Türk Sineması Üzerine Eleştirel Bir Analiz”. (1.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı

Oskay, Okan. “Bakış ve İnsan: Blade Runner 2049”. “Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. İstanbul, 2019, 18

Oylum, Rıza.(2019) “Kadın Sinema Defterim”. İstanbul: Seyyah Kitap

Öz, Gülden Gevher . “Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test”. “Erciyes İletişim Dergisi”. ISSN: 1308-3198. 2019, 472

Öz, Hilal. “Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Kadın Temsili”. “Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi”. Sayı: 62. Bahar 2018. s. 143-180

Öz, Sibel. (2020) “Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti Yıldız: Adile Naşit”. (3.baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Özdemir, Vahit. “Sinemada Görüntü Düzenlemesi: Günümüz Türkiye Sineması Çerçevesinde Bir Değerlendirme”. “İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. İstanbul, 2014

Özdemir, Çiğdem. “Uğur Yücel’in Yazı Tura Filminin Postmodern Anlatı Özellikleri Açısından İncelenmesi”. “Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü” “Yüksek Lisans Tezi”. İstanbul, 2014, 23

Özdemir, Berceste Gülçin. “İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış”. “Sinefilozi Dergisi”. 2019, ISSN: 2547-9458

Özden, Zafer. “Film Eleştirisi”, 2.Baskı, Ocak 2004, Ankara: İmge Kitabevi, s.153-154

Özerkmen, Necmettin. “Toplumsal Bir Olgu Olarak Şiddet”. “Akademik Bakış Dergisi sayı:28. (2012)

Özgüç, Agah. (1994) “100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması”. (1.baskı). İstanbul: Bilgi yayınevi, s.48

Özgür, Özlem. "Türk Sinemasında Baba Temsili". "Palet Yayınları". Konya. (2018). 193 s. ISBN: 978-605-2338-52-0, s.193

Özkaracalar, Kaya. "Naki Yurter(1934-2013)". Gündem dergisi. t.y Özön, Nijat.(1985) "Sinema Sanatına Giriş". İstanbul: Agora Kitaplığı

Özön, Nijat.(2000) "Sinema Sanatına Giriş". İstanbul: Agora Kitaplığı, 537-538

Öztürk, Serdar. "Mağara Alegorisindeki Mağaradan Kurtuluştaki Sinemanın Yeri". "Düşünbil Dergisi". yıl:13. Şubat (2019)

Öztürk ve Bütev, Serdar ve Sarper. "Sinemanın Genel Sorunları - II Yönetmen Ercan Kesal, Tayfun Pirseli moğlu, Ceylan Özgün Özçelik". "SineFilozofi Dergisi Erişim Adresi: www.sinefilozofi.org". Söyleşiler. Vol/Cilt: 4. No/Sayı: 7. (2019) ISSN: 2547-9458

Öztürk, Demet. "Türk Sinemasında Kara Komedi Filmlerde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlemesi". "Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi" Konya, 2016

Öztürk, Serkan. "Sinema ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Filmlerine Yansıması "Sürü" Filmi". "Yalova Sosyal Bilimler Dergisi". 2017, s.185-198

Refiğ, Halit.(2009) "Ulusal Sinema Kavgası". İstanbul: Dergah Yayın, s.93

Sharma, Manoj. "İtalyan Sinemasında Neorealizm(1942-1950)". "Source: Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 69 (2008), pp. 952-964 Published by: Indian History Congress Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44147257> Accessed: 26-03- 2019 08:44 UTC", s.954

Saatçi, Didem.(2010) "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili". "Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi", Konya, s.76

Savaş, Hakan. "Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması". "Selçuk İletişim". 4, 2, 2006, 216

Saygılıgil, Feryal. "Bilge Olgaç'ın Gülüşan Filmi için Bir Okuma Denemesi". "Sinecine Dergisi". (2010). 1 (2) Güz, s.125

Sayıcı, Fırat. "1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik". "Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Konya, 2011, s.16-17

Sevgin, Erdoğan. "Nuran Şener ve Suçlu Çocuklar (1965) Bu nasıl çocuk filmi?". "Ses Dergisi". sayı:49. (1965). Erişim Adresi: <https://sinematikyesilcam.com/>

Sevinç, Zeynep. "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme". "Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi". sayı:40. Nisan 2014

Sevim, Seçkin. "Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?". "İnsan&İnsan Dergisi". sayı:10. 2016, s.64-83

Soysüren ve Yıldız, Ali Haydar ve Necip. "Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sinemasının Ulus-Devlet Politikalarıyla İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme". "Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi". 2017; (35)

Sözen, Mustafa. "Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler". "Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi". t.y, 584

Suci, Melih. "2000-2012 Yerli Dizilerin 1960-1990 Türk Sinemasındaki Örnekleriyle Karşılaştırılması". "Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2014

Sultana, "Ataerkillik ve Kadının İkincilliği; Kuramsal Bir Analiz". Çev: Saadet Altay. "Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi". 2019, s.417-427

Şahin, Feyza. "Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye’de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı(1910-1923)". "Afyon Kocatepe Üniversitesi Dergisi" sayı:88. Mart 2014, s.5

Şahova, Anastasiya. "Modern İnternet Eleştirisinin Yansımasında: Türk Sinematografisi". "Belarus Devlet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". (t.y). s.121- 125

Şatıroğlu, Aslı Gürbüz. "Memduh Ün ve Türk Sinemasındaki Yeri". "Mimar Sanat Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2009

Şeker, Hatice. "Popüler Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklik ve Eşcinsellik". "Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Isparta, 2015

Şenel, Burak. "Fransız Şiirsel Gerçekçilik Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği Sineması Karşılaştırması". "Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İzmir, 2017

Şener, Erman. "Türk Halk Sineması ile Ulusal Sinemadan Milli Sinemaya". "Milliyet Sanat". sayı:64. (1974) Erişim Adresi: <https://www.tsa.org.tr/> 26 Mayıs 2016

Şimşek, Betül. "Bağımsız Türk Sineması ve Bağımsız Sinemacı Olarak Onur Ünlü". "Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Lefkoşa, 2017

Taş, Gün. "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri". "Akademik Hassasiyetler Dergisi". 2016

Teksoy, Rekin. (2009). "Sinema Tarihi 1 Cilt" (3.Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Toffoletti, Kim. (2014). "Yeni Bir Bakışla Baudrillard". Çev: Yetkin Başkavak. (2.Baskı) İstanbul: Kolektif Yayın

Tunalı, Berk. "27 Mayıs 1960 ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik". "İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2009

Uğur, Ufuk. "Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması". "Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi". cilt:6. sayı:3, (2017), s.232

Uğur, Ufuk. "Gurbet Kuşları" Filmi Örneğinde İç Göç Olgusunun Sosyolojik Açıdan İncelenmesi". "Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi", 63,917-926, Aralık 2016

Ulusoy, Mustafa Furkan. "Türk Sinemasında Osmanlı Algısı(1923-1960)". "Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2018, s.27

Uslu, Günevi, Evren. "Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması". "Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". Konya, 2007

Vardar, Bülent. "Türkiye’de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları". "Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi". Ocak 2005. s.305-316

Walliman, N. (2006). Social research methods. London: SAGE publications.

Yalamaç, Emel. "2000 sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri". "Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İzmir, 2011, s.115

Yaşar, Esra. "Pina Pausch ve Dışavurumculuk". "Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü". "Yüksek Lisans Tezi". İstanbul, 2017

Yaşartürk, Gül. "Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: "Başka Dilde Aşk" (İlksen Başarır) Ve "Peri Tozu" (Ela Alyamaç) Örnekleri". "Yedi, DEÜ GSF Dergisi". Sayı 4. (2010). 110-115

Yaşartürk, Gül. “2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: Mavi Dalga Filminde Özne Olarak Kadın ve İkimizin Yerine Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın”. “The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication”. TOJDAC ISSN: 2146-5193. July (2018) Volume 8 Issue 3. p. 518-525, 111-115

Yenen, İbrahim. “Türk Sinemasında İslamcılık Pratiği: Milli Sinema Örneği”. “İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi”. (2012) | Cilt.1, Sayı:3, s.243

Yılmaz, Hasan Ramazan. “Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik”. “Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. İstanbul, 2011

Yılmaz, Sevgin. (Ocak 2018). “Nuran Şener ve Suçlu Çocuklar(1965) Bu Nasıl Çocuk Filmi?”. <https://sinematikyesilcam.com/> (10.01.2018)

Yurdigül, Yusuf. “Türk Sinemasında Dönemler”. “Ders Bilgi Notu”. 2020

Yüce, Tuncay. “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”. “Sosyal Bilimler Dergisi”. cilt:1. sayı: 2. (2005), s.67-74

Zizek, Slavoj.(2005) “Yamuk Bakmak”. Çev: Tuncay Birkan. (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, s.26

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://filmekspres.wordpress.com/Filmekspres> blog sitesi
<https://film.iksv.org/tr/İstanbul Film Festivali web sitesi> azizm sanat.org.tr/Azizm Sanat Örgütü Blog Sitesi [https://10layn.com/\(10 Maddede Sinema Akımları\)](https://10layn.com/(10 Maddede Sinema Akımları)) [https://umutium.com/\(Deneyisel Sinema Akımı\)](https://umutium.com/(Deneyisel Sinema Akımı))

www.bfi.org.uk (İngiliz Sinema Enstitüsünün web sitesi) www.kameraarkasi.org(Sinema Blog Sitesi) www.biyografi.info(Biyografi Sitesi) www.wikipedia.org(Bilgi Sitesi) www.wikiwand.org(Bilgi Sitesi)

www.beyazperde.com/(Film Sitesi)

Örgütsüz mücadele: Fransız Yeni Dalga Sineması - Kampüs Haberleri (hurriyet.com.tr)
Haber Giriş: 23.04.2018 - 10:42 | Son Güncelleme: 23.04.2018 - 10:42

<https://www.melisinema.net/Senem Tuzen röportaj, 2016/>(Sinema Blog Sitesi)

Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Gözünde Kadın

Sinema bir sanat formu olarak çok yakından ilişkili gerçeklik, kitlesel ruh ve doğrudan insanlar arasında bir dil, ortak kültür ve ilgili zihniyettir. Sinema 19.yüzyılda icat edilmiş, 20.yüzyılda son derece popüler hale gelmiş, sanatsal ve ekonomik kimliğini kazanıp



eğlence aracı olmuştur. Sinema keşfinden sonra perdenin arkasındaki görüntünün egemenliği erkek üzerine kurulmuştur. Dünya sinemasının gerçeği Türk sinemasına yansımış, Türk sineması ataerkil sistem üzerine inşa edilmiştir. Erkek yönetmenlerin hakim geldiği Türk sinemasında toplum tarafından irdelenen erkek imgeleri beyaz perdeye yansıtılmıştır. Bu doğrultuda, Türk sinemasında kadın yönetmenlerin kadına olan bakış açısı önem taşımaktadır. Buna karşılık kadın yönetmenlerin 1990'lı yıllardan sonra bağımsız sinema akımını ön görmesiyle beraber toplum tarafından irdelenen erkek imgelerine olan bakış açıları değişmiş, 2000'li yıllardan sonra sinemaya hakim gelen erkek yapısı yapıbozuma uğratılmıştır. 2000 yılı ve sonrası dönemde, kadın yönetmen sayısında artış yaşanmış ve geleneksel anlatıdan uzak duran kadın yönetmenler, sinemadaki erkek egemen yapılanmaya karşı gelmişlerdir. Kadın yönetmenlerin gözünde kadın, feminist ideolojiyi yansıtmıştır. Kadın sorunlarına yoğunlaşan kadın yönetmenler, kadını sınıfsal, farklı meslek gruplarında ve gündelik hayatlarını temsil etmiştir. Kadınların gündelik sorunları ön plana konulmuştur. Sinema toplumdur ve bu toplumun bir üyesi de kadındır. Kadının konumunu anlamak adına kadın yönetmenlerin bakış açısı önem arz etmektedir. Erkek yönetmenlerin kadına olan bakış açısı farklı olduğundan kadını ancak bir kadın anlayabilir sözüyle kadının sinemadaki temsili kadının gözünden değerlendirilebilir. Bu çalışmada, Türk sinemasında erkek yönetmenlerin kadını güçsüz ve pasif olarak değerlendirmesi üzerine 2000 yılı sonrası dönemde kadın yönetmenler tarafından kadının nasıl değerlendirildiğini araştırmak araştırmanın amacını oluşturmuştur. Çalışmanın yöntem kısmında, Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerden beş tanesi seçilerek, her yönetmenin birer filmi sosyolojik film eleştirisi temel alınarak incelenmiştir. Araştırma sosyolojik film eleştirisi temel alınarak oluşturulan analiz sorularına bağlı olarak yapılmıştır. Analiz sorularını, filmde kadın karakterlerin sosyal yapısı, filmde kadınların fiziksel analizleri ve filmdeki kadın karakterlerin erkek karakterlerle ilişkileri oluştururken, çalışmanın evreni Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın karakterlerinin sunumları olmuştur. Fakat zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik bakımından bütün kadın yönetmenlerin bütün filmlerinin incelenmesi mümkün değildir. Bu yüzden araştırmada örneklem olarak beş kadın yönetmenin beş filmi alınmıştır. Bu beş film, toplumsal olarak kadın konusunu işlediği için seçilmiştir. 2000 yılı sonrası dönemde kadın yönetmenlerin kadını nasıl konumlandığı incelenen çalışmada, sosyolojik film eleştirisi yapılarak, Başka Dilde Aşk (2009), Çınar Ağacı(2011), Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku(2014), Ana Yurdu(2016) ve İşe Yarar Bir Şey(2017) adlı filmlerde, kadın yönetmenlerin kadını nasıl konumlandığı ortaya konulmuştur.