

Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi

* Zuhâl Çetin ÖZKAN

Özet

Toplumlar sanayileşme ve kentleşme sürecine girdiklerinde toplumsal yapıları da bütünüyle değişime uğramaktadır. Türkiye'de de geleneksel köy ailesinin birçok özellikleri değişmiş, kentsellik kazanmıştır. Ancak kısmen de olsa geleneksel özellikler de sürmektedir. Başlık parası, kan davaları, namus cinayetleri, akraba evlilikleri gibi feodal özelliklerin ise önemi azalmıştır. Günümüzün modern (post modern) toplumsal yapısı kişisel yaşamlardaki kendi kendine yeterlilik gücü, aile yapısının kişilere yüklediği sorumluluk ve davranış modellerini de değiştirmiştir. Bunun sonucunda da aile kurumunun yapısı, sınırları değişime uğramıştır. Geleneksel Türk sinemasında aile "korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum olarak işlenir." Aile içi düzen bozulmaz; baba, evin reisi, maddi gücü elinde bulunduran, tatlı sert kimliği ile ön plandadır. Anne, geleneksel kalıplar dahilinde evi ve çocukları için her türlü fedakarlığı yapabilecek güçte, ama eşinin boyunduruğu altında ikinci plandadır. Çocuklar da cinsiyetlerine göre aynı kimlikleri tekrarlarlar. Aile birliğinin, kurumsal yapısının korunması için dinsel ve geleneksel yaklaşımlar daima destekleyici ve etkin niteliktedirler. Bu genel çerçeve içinde Türk sinemasında aile, daima varlığını korumuştur. Ve kadın Türk Sineması'nda 1980'li yıllara gelene kadar namuslu anne-ahlaksız kötü kadın ikilemini bir türlü aşamamış, bir karton tip, bir prototip olarak varolma sorunu yaşamıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Aile, Kadın

Abstract

There are many different types from traditional extended to nuclear or single- parent families in Turkey. Through the industrilization process in Turkey; mechanization among with the dispersion and the excessive fragmentation of the agricultural estates have caused many changes such as immigration from the rural to urban. Urbanization in that period of time has made the Turkish family obtain modern characteristics. Family has been portrayed as an institution "to be protected and glorified" in traditional Turkish Film. The order in the family is solid and the father who has the economic dominance with an understanding but firm personality is the primary authority figure as the patriarch. The mother, within the traditional model, is always strong and dedicated enough to do anything, make all the sacrifices needed for her family despite the fact that she is oppressed by her husband. And the children display their gender identity accordingly. Woman in Turkish Cinema could'nt pass over the pure mother-immoral prostitute dilemma until 1980's and struggle with her existing problem.

Geliş tarihi:25.03.2012

Kabul tarihi: 06.04.2012

Erkeğin egemen olduğu sosyoekonomik yapılanma içinde üretimin ve paylaşımın niteliği eşitlikçi ve komünal olmaktan uzaktır. Nitekim yeni yapılanmada erkek, kadını alabildiğine ezerek aşağılamış, özgürlüğünü elinden alıp toplumsal konumunda büyük bir altüste yol açmıştır.

Yeni düzenin, insan onuru ile bağdaşmayan yeni düşünüş biçimlerinin bir kısmı kadınlarla ilgiliydi ve bu düşünüş biçimi içinde kadına biçilen değer, onun ikincil ve aşağı konumunun kendisi ve toplum tarafından kabulünü garantilemekteydi.

Kadının toplumsal konumu, kendisi dışında, toplumsal ilişkiler ve bu ilişkiler içindeki kurumlar aracılığıyla belirlenmektedir. Kültür endüstrisi durumuna gelen kitle iletişim araçları kitle kültürünün sürdürülmesine yönelik hizmet vermekte, popüler kültürü de kitle kültürü içine çökerterek yabancılaşma olgusunun örtülmesine neden olmaktadır. Örtülen olgulardan birisi de, kadının yakın çevresine olan yabancılığı bir yana, insan kimliğine erişmesine birincil olarak engel olan kendine bile yabancılaşmış olması gerçeğidir. Kitle iletişim araçlarının ürettiği mitolojiler, kadının temelde hiç değişmeyecek toplumsal konumunun sürdürülmesine yöneliktir.(Pieper, 1999)

Çağımızda, medya tekeli altında bir kültür ortamı yaşanırken, kitle kültürü ve popüler kültür ürünlerinin, kadını düzen karşısında edilgen bir konumda tutmaya hizmet verdiği görülmektedir. Kadının kendi zihinsel etkinliğini gerçekleştirme ve iletişim ortamına kendisi adına katılabilmesi açısından Habermas'ın "ideal iletişim etiği" uygulaması önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Habermas, iletişimsel eylemi, evrensel normlara ulaşabilecek bir akılçılık olarak tanımlamaktadır. İdeal bir iletişim etiği uygulamasında, konuşan ve eylemde bulunan

herkesin iletişim ortamında yer alması, herkesin önermelerde bulunabilmesi ve sorgulayabilmesi, karşılıklı eleştiriye açık bir dayanımsa ortamının bulunması gerektiğini belirtmektedir. İletişim etiği açısından, evrensel normlara ulaşabilmenin akılçılığı, herkesin çıkarlarını gözetecek bir karşılıklı tatmin, tüm katılımcıların onayını alan ahlaki kuralların geçerliliği, özgür davranma ile oluşturulan ortak rıza' ilkelerinin benimsenmesine dayanmaktadır (Williams 1993: 65).

Mac Kenzie'ye göre, kadın ve erkek arasındaki farklılıklar doğumdan itibaren egemen ideoloji tarafından güçlendirilmekte ve bu yolla etkili bir toplumsal denetim sağlanmaktadır. (Yüksel, 200).

Ataerkil toplumsal düzenin egemen değerleri erkekliği sarmalayan niteliklerle örtülür. 'erkeklik bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl duyup düşünüp davranacağını belirleyen ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamıdır (Atay, 2004)

Kadınlar, kendilerine yeten birey olma özelliklerini taşıyan niteliklerde yetiştirilemezler. Bağımsız ve özgüvenden yoksun bırakılırlar. Yaşamları aile çocuk ve koca ekseninde kuruludur. Varoluşları 'bir-başkası' aracılığıyla belirlenirken erkeklerin varoluşları bağımsızlık güç ve başarı üzerinedir. Erkekler meslek sahibi olmalı, karar veren olmalı, ailesini korumalı, yaşamsal sorunlarla baş etmeli dolayısıyla da güçlü olmalıdır. Bu durumda değişik açılardan kadın da erkek de teslim alınmış durumdadır.

Türk geleneksel kültüründe aile kurmak esas amaçtır. Türkiye'de aile yapısına baktığımızda geleneksel büyük aileden, çağdaş küçük aile ve tek ebeveynli ailelere kadar çeşitlenen farklı aile tipleri görülmektedir. Türkiye'de Cumhuriyetle birlikte toplumsal sanayileşme ve şehirleşme gibi sosyal ve ekonomik yapıda köklü değişimler olmuştur. Tüm bu değişimlerin sonucu olarak toplumu oluşturan bireylerinin statülerinin ve rollerinin de değiştiği ve bu değişimin özellikle kadınların toplumsal konumlarında daha hızlı bir şekilde etkili olduğu görülmektedir.

*Yard. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı Bölümü

Türkiye'de aile alternatifsiz bir kurumdur. Ekonomik işlevini yitirse bile tüm sevgi ve üremeğe dayalı işlevler ve iliksiler halen aile içinde yürütülür. Bu durumda bir kişinin, özellikle de bir kadının aile dışında kendine bir kimlik araması olağanüstü zordur. Ailenin koruyucu kabuğundan yoksun bir kadın marjinal bir duruma itilir, toplum dışı kalır (Arat, 1992).

Kadınların çalımsa hayatına girmelerinde eğitim düzeylerinin yükselmesi büyük bir etken olarak görülmemekte, ancak ekonomik zorunlulukların temel neden olduğu düşünülmektedir. Kadınların ev ve aile sorumluluklarını her zaman öncelikli gördüğü ve toplumun da kadından bunu beklediği bir gerçektir. Kadınların, toplum onları nereye yerleştiriyorsa ancak o alanda çalışma ve belli bir noktaya kadar ilerleme şansları olduğu ortadadır. Erkek egemen toplumların temel örüntüleri olan bakirelik-sadakat- erkek çocuk tercihi gibi olgular Türk toplumunda da, ahlaki açıdan cinsiyetler arasındaki çifte standardı belirlemektedir. Cinsiyetler arası çeşitli ilişkilere yaklaşımı belirleyen başlıca ilkelerden birisi de 'namus' olgusudur. Bu olgu çerçevesinde cemaatin saflığının ve Kimliğinin temel garantisi kadının namusudur (Kurtarıcı, 2002). Ataerkil toplumsal düzende kadının namusu üzerinde denetimin yitirilmesi aynı zamanda kültürel dengelerin de altüst olması anlamına gelmektedir (Sirman, 1989).

Gerek kırsalda yasayan ve hem evlerinde hem de tarlalarda çalışan kadınların, gerekse büyük şehirlerde evleri dışında fabrika işçiliği, temizlik gibi işlerde çalışan kadınların ekonomik ve sosyal yönden bağımsız olmadıkları görülmektedir. Üst ya da orta sınıftan toplumda önemli statülerde bulunan kentli kadınlar ise mesleki ya da ekonomik açıdan esleriyle eşit olmalarına karşılık erkeğe bağımlı bir yapı sergilemektedir.

Türk aile yapısında kadına verilen rolün değişmesinin ancak kadının bilinçlenmesi, güçlenmesi, örgütlenmesi ve konumunu değiştirme yönünde destek alarak çaba göstermesiyle uzun bir süreç içinde gerçekleşebileceğini söylemek mümkündür.

Yeni bir kültür yapılanırken, bu kültürü besleyen ve yansıtan güçler ise; filmler, romanlar, dergi ve gazeteler, yeni müzik türleri vb. gibi kısaca tüm kitle iletişim araçları ve sanat ürünleridir. Kitle kültürüne hizmet eden yazın ve iletişim araçları, kadını düzenin uyumlu bir üyesi olarak yaşamayı seçmeye zorlamaktadır.

Bu genel çerçeve içinde Türk sinemasında aile, daima varlığını korumuştur. Türk sinemasında aile "korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum olarak işlenir." Aile içi düzen bozulmaz; baba, evin reisi, maddi gücü elinde bulunduran, tatlı sert kimliği ile ön plandadır. Kadınların toplumda ve aile içinde ikincil rolü kabul ettikleri görülmektedir.

Anne, geleneksel kalıplar dahilinde evi ve çocukları için her türlü fedakarlığı yapabilecek güçte, ama eşinin boyunduruğu altında ikinci plandadır. Çocuklar da cinsiyetlerine göre aynı kimlikleri tekrarlarlar. Aile birliğinin, kurumsal yapısının korunması için dinsel ve geleneksel yaklaşımlar daima destekleyici ve etkin niteliktedirler. Türk sinemasında ise, kadının temsil biçimi melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer almaktadır.

1960'lı yıllarda toplumu ve toplumsal yapının temel birimlerinden olan aileyi, özellikle de kadınları ve çocukları yönlendirmede sinemanın önemli bir yeri olmuştur. Gerçekte olduğu gibi evli kadının toplumda daha saygın bir yeri vardır. Herhangi bir nedenle yalnız yasayan

kadına hep bir kuşkuyla yaklaşılmaktadır. Çünkü güçsüzdür, basında onu koruyacak bir erkek yoktur. Gurbet Kuşları (Halit Refiğ-1964) filminde evlenme vaadiyle kandırılan taşra kökenli saf genç kız sevdiği erkek tarafından terk edildiği için intihar eder. Çünkü onun askı, ancak evlenmesi ve iyi bir ev kadını olmasıyla toplum tarafından onaylanacaktır. Kırk Metrekare Almanya (Tevfik Baser-1986) evlenen kadın kocasının denetimi ve koruması altındadır, kadının yasama alanı bile kocası tarafından belirlenmektedir. Bu durum, Türk toplum yapısının erkek ve kadın için belirlediği rollerin ve ahlak anlayışının sonucudur. (Kınikoğlu, 2000)

Altmışlı yıllarda filmlerde Kadınlar melodram kalıpları içinde 'faziletli anne' ve 'dokunulmamış sevgili' olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın v.s. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötüdür. (Kalkan, 1988).

Evdeki hiyerarşik düzeni, esler arasındaki sevgi bağı bile değiştirmemekte; aynı durum, Türk filmlerinde uğruna her şeyden vazgeçtikleri yüce asklarına rağmen kadın ve erkek kahramanların iliksilerinde de görülmektedir (Esen, 1996) Kadınlar cinsiyete dayalı bir toplumsal düzenlemenin sonucu olarak üretim alanına fazla katılmazken, çalışma hayatında yer alsalar bile yine toplumun onlara uygun bulunduğu alanlarda ve çoğunlukla erkeklerden daha düşük statüdeki işlerde yer almaktadır. Toplumun ahlak kuralları kadın ve erkek için farklıdır. Kadınlara daha katı, baskıcı ve aşağılayıcı kurallar yüklenilmektedir.

Türk sinemasında birçok filmde, kadının bu toplumsal yapıyı yansıtacak şekilde toplumda ve aile içinde ikincil rolü kabul ettikleri görülmektedir (Altındal, 1985).

Bin dokuz yüz Seksen'li yıllara kadar Türk filmlerinde oluşturulan kadın tiplmeleri, iyi kadın ve kötü kadın olmak üzere iki sınıftan oluşmaktadır. "Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan (kendi cinsel tercihleri olmayan), sevgi dolu. sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden baksa bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlardır (Esen,1996).

Ancak bu dönemde toplumsal gerçekçi yönelimin ürünü olarak ortaya çıkan bazı filmlerde kadının bu kalıpların dışında ele alındığı görülmektedir. 70'li yılların ortalarından başlayarak kalıpların dışına çıkıldığı ve iyi kadın tipini temsil eden masum kızların soyunduğu görülmektedir. Kadının kişiliğinin yok edildiği ve vücudunun bir nesne olarak erkeklere sunulduğu bu filmlerde, erkekler egemenliklerini ve güçlerini kadını kişiliği ve bedeniyle yöneterek, hatta örseleyerek ortaya koymaktadır. Şiddete dayalı bir cinsel yaklaşım sergilenmektedir. Erkeğin kadın üzerindeki egemenliği ve güç gösterisi, bu duruma kadının tepkisizliği ile kadın ve erkeğin toplumdaki konumu sürdürülmemekte, hatta kadınlara uygulanan baskı ve şiddet olağan gösterilmektedir.

1980'lerden sonra televizyonun da etkisiyle toplumsal değişmelere paralel olarak Türk sinemasında star kadın oyuncuların soyunmaya başlamaları ile iyi ve kötü kadınların ayrı ayrı temsil edildiği filmlerin yerini her ikisinin özelliklerini belirli ölçülerde üstünde toplayan tek kadımlı filmler almıştır. Bu filmlerde kadının da toplumsal konumu ve ona yüklenen rol nedeniyle yaşadığı sorunlar, kendine ve çevresine yabancılaşması ancak sistemin uyumlu ve çaresiz bir üyesi olarak konumunu sürdürmeye

çalışması bakımından sergilendiği görülmektedir. (Kalkan, 1988).

Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981) Ömer Kavur, Kaşık Düşmanı(Bilge Olgaç-1984), Kurbağalar(Şerif Gören-1985), Teyze'mde (Hafit Refiğ-1986). Bu filmler kadının, çaresizliğini, yaşadığı hayatın boğuculuğunu izleyicisine hissettirebilmekte ancak çözüm üretmemektedir.

90'larda marjinalite ve nostalji ön plandadır. 90'larda çekilen filmlerde, pop sarkıcısı ya da manken olarak medyatik olan kadınların oyuncu olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu yıllarda özel olarak kadın filmlerinden söz etmek mümkün değildir. Ancak popüler filmlerde kadının toplumsal konumu olumlanmakta veya olduğu gibi yansıtılmaktadır. Bu filmlerde kadının sorunları ve mutsuzlukları yalnızca maddi olanaksızlıklardan kaynaklanmaktadır. Her Sey Çok Güzel Olacak (Ömer Vargı- 19-98)

90'larda Popüler filmlerde kadının toplumsal konumu olumlanırken bağımsız yönetmenlerin yapıtlarında sistemin eleştirisi içinde kadının konumunun da sorgulandığı görülmektedir. Bu yeni sinemacıların filmleri, yalın anlatımları ile dikkat çekmiştir. Küçük bütçeli tanıtımları ile fazla ses çıkarmadan ilerleyen yönetmenler oldukça sınırlı olanaklarla festivallerde ses getiren filmler üretmişlerdir. Klasikleşmiş sinema anlayışından ve popüler olma kaygısından uzak durmuşlardır. Seyircilerin beklentilerinden çok kendi kaygılarına öncelik vermişlerdir. Ortaya çıkan ürünler sıradan insanın günlük yaşamındaki ayrıntılara değinen, fantastik öğelerden uzak durarak gerçekçilik etrafından örgütlenen olay örgülerine yer veren yapıtlara sahiptir. Yönetmenlerin diğer bir ortak yönleri de minimalist yaklaşımlarıdır Filmlerde geleneksel karakterler değil, anti kahramanlar belirleyicidir. Ağırlıklı olarak karakterlerin iç dünyalarını ön plana çıkaran öykülere odaklanılmıştır.

2000'li yıllarda niceliksel artışın içinde oldukça geniş bir türsel dağılım dikkat çekicidir. Türk sineması son üretimleriyle yaşadığımız toplum hakkında görmezlikten gelemeyeceğimiz ipuçlarını barındırmaktadır. Göreceli de olsa kadınlardan yola çıkan veya onların konumunu sorgulayan filmlerin son dört, beş yılda artmış olması dikkat çekicidir. Yaşadığımız toplumda kadın olmak bulunduğunuz sınıfa, ait olduğumuz coğrafyaya göre birçok anlama geliyor. Kadın Türk Sineması'nda hep ikincil konumda geleneksel rollerle kuşatılmış bir şekilde resmedilmiştir. Kadına, filmin anlatısı içinde hep ekonomik olarak erkeğine (baba-koca) bağlı-bağımlı, isteklerini ortaya koyamayan, cinselliğini özgürce yaşayamayan bir profil çizilmiştir. Son dönem Türk filmlerinde ise kadın, 'postmodern kimliği' ile karşımıza çıkmaktadır. Gelenekselden moderne, modernden geleneksele doğru akışkan bir özellik gösteren kadın temsili bu anlamda bir değişimi de gündeme taşımaktadır. Ancak yine de kadınlar kendi istekleri için her ne kadar çabalasalar da, sonuçta nihai kararı sistemin kendisi ve güçlü aktörü olarak da erkekler söylemektedir (Yılmazkol, 2011; Akbıyık:<http://www.cinedergi.com/savi/18/18/69.htm>).

SONUÇ

Sanat tarihin tanıklığını yapar, içinden çıktığı toplumsal iliksileri ve bu ilişkiler içindeki insanı anlatır. Sanat gerçekliğin ortaya konulmasının bir aracı, bir dilidir.

Her sanat gerçekliği kendi sınırları içerisinde kendi sembollerıyla ortaya koymaya çalışır. Sanatın tarihe

tanıklık edebilmesi, dünyayı tasvir ederken, belli bir zaman ve uzam dilimi içindeki insanı anlatırken insanın mahrum bırakıldığı, yoksunlaştırıldığı konuları da sergileyebilmesiyle gerçekleşebilecektir. Sinema toplumsal yapıyı, bu yapı içindeki aileyi ve aile üyelerinin toplumsal konularını kimi kez onaylayarak, konuların düzenin ve anlamlandırma biçimlerinin sürdürülmesi yönünde oluşturarak, kimi kez de değişmesi gereken unsurları göstererek kitleler üzerinde etkinliğini sürdürmektedir.

Toplumsal yapıda önemli değişimlerin yaşandığı her dönemde, sinemada, yeni toplumsal sınıfları ve farklı kadın kimliklerini temsil eden tipler yaratılarak toplumsal yapı içinde kadının durumu ortaya konulmaktadır. Toplumsal yaşamın tüm alanlarından beslenen ve insan sorunundan soyutlanamayan sinema da bir sanat olarak, toplumsal gelişme ve değişmelerin içindeki insanı anlatmaya, onun hayal ve düşünce dünyasını açmaya ve onu çözümlenmeye çalışmalıdır.

KAYNAKÇA

- Arat N. (1992). Türkiye'de Kadın Olgusu. Say Yayınları, İstanbul, s.63
- Altındal A. (1985). Türkiye'de Kadın, Süreç Yayınları, s.152
- Akbıyık S. (2011). Yeni türk sinemasında kadın filmleri. <http://www.cinedergi.com/savi/18/18/69.htm>
- BirYıldız E. (1993). Soför Nebahat mı Olalım Küçük Hanımefendi mi?. Marmara İletişim Dergisi, 4, 14
- Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi, Cilt:5, İletişim Yayınları, 1983, s.1191
- Esen Ş. 81996). 80'ler Türkiye'sinde Sinema, Mayıs, s.6-12
- Kayalı K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Ayyıldız Yayınları, Ankara s.26
- Kınıkoglu C. (2000). Memleketiyle Aynı Dilden Konusmak. Yeni İnsan Yeni Sinema, 7, 17-22
- Pieper A. (1999). Etige Giriş, Ç:Veysel Atayman-Gönül Sezer, Ayrıntı Yayınları, st. s.19-21
- Sağlık M (1996). Küçük Hanım'ın Toplumsal Varoluşu. 25. Kare, 15,45
- Türkoğlu N. (2000). İletişimde Aktöre. 1.İletişim Kongresi,ss.151
- Williams R. (1993). Kültür, Ç:Suavi Aydın, İmge Kitabevi, s.64-65
- Yılmazkol Ö(Ed.) (2000). Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış, Okur Kitaplığı, Okur Kitaplığı, 286