

## TOPLUMSAL CİNSİYET ALGISI VE SİNEMANIN İÇİÇELİĞİ: YEŞİLÇAM FİMLERİNDEKİ KADIN KARAKTRLER ÜZERİNE BİR ANALİZ

Arş. Gör. Cansu KAYMAL

Kocaeli Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu  
Yönetimi Bölümü

kaymal.cansu@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9265-8779

### Öz

Bu makalede temel olarak toplumsal kültürün sinemaya yansımalarından biri olarak toplumsal cinsiyet rollerinin Yeşilçam sinemasında nasıl işlendiği üzerinde durulmuştur. Makalenin amaçlarından biri toplumsal cinsiyet algısının sinemaya net bir biçimde yansıdığı ortaya çıkarmaktır. Makalenin diğer amacı ise, Yeşilçam sinemasının çizdiği iyi kadın algısının toplumun kadına yüklediği “iffetli ve “itaatkar” olma rolünü nasıl yansıttığını tartışmaktır. Makalede, “iyi kadın” algısının Yeşilçam’da nasıl bir karşılık bulduğu, filmlere başvurarak gösterilmeye çalışılmıştır. Makalede nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Seçilen altı adet Yeşilçam dönemi Türk filmlerinin her birinde “iyi kadın”ın nasıl kategorileştirildiği, filmlerin içeriklerine göre tartışılmıştır. Buna göre Yeşilçam sinemasında iyi kadınlar; geleneklere bağlı, iffetli, itaatkar ve yumuşak huylu iken; kötü kadınlar Batılı hayat tarzına özenen, asi, cinselliğini ön plana çıkaran, sigara ve alkol kullanan tiplerdir. Filmlerde, kadınların, kurtarılmaya muhtaç, sahip çıkılması gereken ve en büyük hayali evlilik olan özelliklerinin, kültürel olarak ataerkinin yeniden üretiminin hem sebeplerinden biri hem de bir sonucu olduğu kanısına varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Toplumsal cinsiyet, Yeşilçam sineması, İyi kadın, Kötü kadın.*

**JEL Kodu:** R23, Z13.

## THE INTERTWINED OF THE GENDER PERCEPTION AND THE CINEMA: AN ANALYSIS ON WOMAN CHARACTERS IN YEŞİLÇAM CINEMA

### Abstract

In this article, basically, focuses on how gender roles are handled in Yeşilçam cinema as one of the social culture reflections on cinema. One of the hypothesis purpose of the article is to reveal that gender perception of society is clearly reflected in the cinema. Another purpose of the article is to discull how the percehction of good women drawn by Yeşilçam cinema reflects the role of being “clast” and “obedient” that society imposes on women. In the article, it has been tried to show how the perception of “good woman” finds a response in Yeşilçam by referring to films. Qualitative method is used in the article. In each of the selected six Yeşilçam period films, it was discussed how the “good women” is categorized according to the content of films.

According to this, good women in Yeşilçam cinema while good women are chaste, obedient and and sweet natured; bad women are the types who adhere to Western life style, rebellious, emphasize their sexuality, smoker and who drinks alcoholic beverages. It has been concluded that, in the films the characteristics of women who need to be rescued and be adopted and whose biggest dream is marriage are both one of the reasons and also a result of the cultural reproduction of patriarchy.

**Key Words:** Gender, Yeşilçam cinema, good woman, bad woman.

**JEL Code:** R23, Z13.

## GİRİŞ

Her toplum, varlığını devam ettirmek ve üstünde temellendiği sistemi yeniden üretmek için bireylere birtakım misyonlar yükler. Althusser ve Foucault gibi düşünürlerle göre sistemi devam ettiren koşulların yeniden üretimi için, iktidar ilişkilerinden etkilenen nesne yaratmak için, toplum birtakım davranış kalıpları, değerler bütünü ve farklı öznellikler yaratılarak bireyler özneleştirilir (Althusser, 2010: 192-193; Larrain, 1995: 131-134). Her toplumun kendi değer yargılarına göre kadınlara ve erkeklere doğumlarından ölümlerine kadar evde, işyerlerinde ve diğer kamusal alanlarda biçtiği rolleri bu kapsamda değerlendirmek mümkündür.

Devletler ve toplumlar, değişen ölçülerde ataerkil kurallar ve değerler bütünüyle yönetilir. Bu değerler doğrultusunda kadınlardan beklenen; sabırlı, itaatkar, uysal, sakin, anaç, alttan alan ve idare eden olmalarıdır. Elbette erkeklere de yüklenen birtakım sorumluluklar vardır. Erkeklerin de verili bir rolü vardır. Ancak erkekler bu rollerini hakkıyla oynayamazlar bile iyi bir kadın, ailesi için mücadele eder. Tam tersi bir durumda ise, erkekten aynı fedakarlık beklenmez.

Kadınlardan ve erkeklerden yerine getirmeleri beklenen rollerin farklılık derecesi toplumdan topluma değişir. Ancak rollerin farklı olmadığından bahsetmek zordur. Örneğin; kız çocuklarına oyuncak bebekler alınır, evcilik oyunu empoze edilir. Bu, bir tür “anne olma” ve “eş olma” provası gibi de düşünülebilir. Giyimlerinden, odalarının mobilyalarına kadar kullanılan renkler ve şekiller daha kız işidir. Genç kız olduğunda ise, nazik üsluplu, elinden iş gelen, akşam belli bir saatte evine gelen, evcimen, utangaç, itaatkar olması yönünde aile eğitimi verilir. Bir ağabeyi olduğu takdirde onun yemeğini hazırlaması, çay kahve yapması, kıyafetlerini ütölemesi normal karşılanır. Ancak ağabeyin veya erkek kardeşin evin bireyleri için aynı hizmeti görmesi beklenmez. Hatta bu tarz domestik işlere merak sarmış erkek çocuğu veya genç bekar erkekler sorunlu olarak görülme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Erkek çocuklarına araba, kamyon, silah gibi daha eril olduğu düşünülen oyuncaklar alınır. Giyimleri ve oda mobilyalarının renkleri sade ve renksizdir. Genç erkeklerden beklenen, tuttuğunu koparan, kararlı, sağlam ve güçlü duruşlu, eli ekmek tutan, koruyucu bireyler olmalarıdır.

Geleneksel toplumdan modern topluma geçişle birlikte, kadınların çalışma hayatında daha fazla aktif olması ve kamusal alanda görünürliğünün artması, katı toplumsal cinsiyet rollerini toplumdan topluma göre değişen oranlarda hafifletmiştir. Türk modernleşme tarihinin en köklü dönüşümlerini gerçekleştiren Türkiye Cumhuriyeti yasal bağlamda kadın-erkek eşitliğini

sağlayan birçok devrim gerçekleştirse de, toplumsal bağlamda tam ve gerçek bir özgürlük sağlanamamış, değişim daha çok üst sınıf kadınlarınca kabul görmüştür (Kandiyoti, 1997: 72). Aslında Türk modernleşmesi, kadınların kamusal alanda erkeklerle eşit kılınmasına ilişkin adımlarını modernleşme projesinin parçalarından biri olarak atmıştır. Oysa kamusal alanda erkekler gibi eğitim gören ve çalışan kadın, özel alan içinde klasik kadınlık rollerini devam ettirdi. Devlet eliyle gerçekleştirilen modernlik projesi üst sınıf kadınları tarafından olumlansa da, kadın, ataerkil bakışın etkisi altında kalmaya devam etti. Ayşe Kadioğlu'nun ifadesiyle kadın, "alaturkalık ile iffetsizlik" korkuları arasında sıkıştırılmıştır (Kadioğlu, 1993).

Toplumların sinemaları, kültürlerinin beyaz perdeye yansımış hâlini teşkil eder. Sinema, toplumun nesnel gerçekliklerini yansıttığı gibi toplumsal psikoloji için de iyi bir kaynaktır. Aile ilişkileri, birey-toplum ilişkileri, iktisadi gerçeklikler, siyasi değişimler, sisteme muhalefet, kuşak çatışması, kadın-erkek ilişkilerine bakış gibi pek çok mesele ve gündelik hayat pratikleri üzerine bir toplumu sinemasından analiz etmek mümkündür. Türk toplumunun; aile, kadın-erkek ilişkileri, kadınlık rolleri-erkeklik rolleri üzerine değer yargıları ve gündelik hayat pratikleri, Türk sinemasının 1950'lerde başlayan ve 1980'lere dek devam eden "Yeşilçam Sineması"na çarpıcı bir biçimde yansımıştır.

Türk toplumu, kendi sosyo-kültürel yapısına ve şartlarına uygun bir "iyi kadın" algısı yaratmıştır. Bu algı çerçevesinde iyi kadının kabaca, iffetli, itaatkar, anaç, yumuşak huylu vb. niteliklere sahip olduğu söylenebilir. Kötü bir kadın ise, elbette bunların tam tersi özelliklere sahiptir. Kötü bir kadın, toplumda cinselliğiyle ön plana çıkan, kadınlığını ön plana çıkaran, asi, sesi çok fazla çıkan, sert mizaçlı olmak gibi özelliklere sahiptir. Bu özelliklerin beyaz perdeye yansımaları karakterler üzerinden gözlemlemek, toplumumuzun kadınlardan beklentileri ve "iyi kadın"lık üzerine somut bir analizi mümkün kılacaktır. Bu makalede, Türkiye'nin kendine has kültüründen kaynaklanan "iyi kadın", "kötü kadın" algısı, 1960'lardan 1980'lere kadar yapılan Yeşilçam filmleri üzerinden incelenmektedir. Bu bağlamda ilk bölümde, toplumsal cinsiyet olgusunun kavramsal çerçevesi analiz edilmiştir. İkinci bölümde ise, Yeşilçam sineması hakkında genel bir bilgi verilmiş ve toplumsal cinsiyet olgusunun Yeşilçam'a yansımaları 1960-1970 arası dönemde yapılmış altı Yeşilçam filmi üzerinden incelenmiştir.

## 1. TOPUMSAL CİNSİYET KAVRAMI

Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki fark, cinsiyetin biyolojik ve fiziksel özelliklere, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal düzeyde oluşturulmuş cinsiyet rollerine tekabül etmesidir (Savran, 2004:234). Toplumsal cinsiyet kavramı, ilk olarak psikiyatrist Robert Stoller tarafından 1968 yılında *Sex and Gender* kitabıyla kullanılmış, sonrasında 1972 yılında Ann Oakley tarafından kavram sosyoloji alanına dâhil edilmiştir. Soyun sürdürülmesi için kadın ve erkek tarafından üstlenildiği düşünülen roller doğrultusunda şekillenen cinsiyet rolleri, biyolojik tabiatın bir gereği olarak değil toplumsal kültürün bir sonucu olarak düşünülen bir bağlamda ele alınmıştır (Marshall, 1999: 98).

Toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojiye kazandıran Ann Oakley'e göre İngilizce karşılığı "sex" olan biyolojik cinsiyet ile İngilizcesi "gender" olan toplumsal cinsiyet arasındaki fark, toplumsal cinsiyet kavramında, cinsiyetin biyolojik bağlamından koparılıp, toplum tarafından kültürel olarak verilen roller temelinde inşa edilmesidir (Marshall, 1998: 98; Kirman, 2004: 231).

Zamana, mekana, toplumlara göre farklılaşan toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin ve toplumun yeniden üretimine göre şekillenir. Yeniden üretim sürecinde inanç ve değerler devreye girer. Cinsiyet rolleri, yaratılışa olduğu varsayılı katkılarına göre düzenlenir. Örneğin, egemenlik simgesi olarak yaratılışa ilişkin "tohum ve toprak" metaforu İbrahimî dinlerden bile daha eskidir (Berktaş, 2000: 57).

Kadınların, günümüzde maruz kaldıkları pek çok sorunun toplumsal cinsiyet ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Toplumsal cinsiyet; biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği toplumdaki topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen "cinsiyet konumu" ya da "cins kimliği"dir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin işaret ettiği gerçeklik salt cinsiyet farklılığının ötesinde bir anlam taşımaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı, cinsler arası eşitsiz güç ilişkilerini de ihtiva etmektedir (Berktaş, 2000: 16; Kandiyoti, 1997: 169).

Cinsler arası eşitsizliği ifade eden toplumsal cinsiyet kavramına ilişkin teoriler Connell'e göre toplumsal düzenin korunması için üretilmiş dinamikleri içermektedir. Bu dinamikler, kadın ve erkeklerin rollerinin ayrıştırılarak, bu ayrışmaya uygun davranış kalıpları ile pekiştirilerek ve kadın ve erkeklerin bu rollere uygun davranışları yoluyla toplumsal ilişkilere yerleştirilmesini sağlar (Connell, 1998: 48-79). Bu rolleri, eşitsiz ve hiyerarşik ilişkilerin mağdur tarafı olan kadın tarafından da kanıksanmaktadır. Zira ataerkil sistem, eril iktidarı evrensel bir söylem olarak dayatmakta ve aileden başlayan eğitim, okul, iş hayatı, medya ve popüler kültürle kendini yeniden üretmektedir. Kısacası hem kamusal alanda hem de özel alanda etkinlik gösteren bütün ideolojik aygıtlar, ataerkinin kendini yeniden üretmesine ve eril iktidarın ezilen tarafı olan kadınların da söz konusu sisteme gönüllü olarak benimsemesine hizmet etmektedir.

Modernleşme süreci, toplumsal cinsiyet rollerinde kadınlar lehine biçimsel değişiklikleri beraberinde getirirse de ataerkil sistem başka araçlarla kendini yeniden üretmiştir. Sanayileşmesini erken tamamlayan toplumlarda erkeğin tam gün çalışması, aile reisliğini üstlenmesi; kadınların esas görev olarak ve çocukların bakımını üstlenmesi, iş hayatına girecekse bile basit ve rutin işlerde ucuz işgücü olarak kullanımı gibi sorunlar söz konusu olmuştur. Refah devleti anlayışının cinsiyete dayalı eleştirisini yapan Lewis, bu durumu "ekmeği kazanan erkek modeli" olarak adlandırmıştır (1992). Sainsbury, kadını çalışmasının yanında anne ve eş rolü üzerinden üçlü bir ayrıma tabi tutmuştur (1996). Orloff'a göre ise, devlet, evlilikte ev içi sorumluluk paylaşımına müdahalede bulunarak aile içi kadın-erkek eşitsizliklerinin giderilmesine katkıda bulunabilir (1993: 321). Ancak ailenin "özel alan" sayılarak mahremiyet alanı kapsamına girmesi, kamusal hayatta güçlü olan bir kadını bile, özel alanda erkeğin tahakkümü altında kalmaya mahkûm etmiştir (Sancar, 2017:20).

Modernleşmenin önemli bir boyutu ise ulus-devlet olgusunun ortaya çıkışıdır. Uluslaşma sürecinde, “kadınlık” ve “erkeklik” kavramlarına yeni anlamlar ve roller yüklenmiştir. Kadınlar, ulusların ve uluslara sadık nesilleri üretmek ve yeniden üretmek görevinden sorumludur. Bu sorumluluk, neslin devam ettirilmesinin ötesinde, milli kültürün yeniden üretimi anlamına da gelmektedir (Yuval-Davis, 1997: 17-19).

Türk modernleşmesinin en temel parçası olan Cumhuriyet döneminde kadınların eğitim hayatına katılması, Medenî Kanun’un kabulü vb. devrimlerin hedeflerinden biri, dinî-geleneksel toplum yapısından kopup modern bir ulus-devlet inşa etme projesini gerçekleştirmek olmuştur. Batılılaşmanın en temel unsuru olarak nitelenen kadının özgürleşerek kamu yaşamına dâhil olması toplumsal gelişmenin en temel gereği olarak tanımlanmıştır. Medeniyetleşme sürecinde kadının toplumdaki konumu onun görünürlüğüne bağlıdır (Durakbaşı, 1998).

Kadın-erkek eşitliğini sağlamaya ilişkin uygulanan politikalarla kadın özel alana hapsedilmekten kurtarılmaya ve kamusal alanda varlık göstermeye başlamış, bu durum ise peçe ve çarşaf gibi kıyafetlerin kullanılmaması, zorunlu karma eğitim ve kadınlara oy hakkının tanınması gibi devrimleri beraberinde getirmiştir (Göle, 1998). Modernleşme projesine bağlı olarak, kadınların eğitimi, iyi yurttaşlar yetiştirmek için gerekli görülmüştür. Ülkenin kadınlar ve erkeklerin birlikte çabalarıyla topyekun ilerlemesi söylemleriyle kadınlar eğitim, iş ve sosyo-kültürel hayata dahil edilirken bu kamusal alanlar içinde “kabul edilebilir” kadın davranışları gündeme gelmiştir. Kadınların kamu yaşamına girişi, cinsiyetsizleştirilmesiyle, kadınlığını ön plana çıkarmamasıyla meşrulaştırılmıştır. Erkeklerle bir arada sosyalleşen kadınlardan iffetli olmaları ve basit olmamaları beklenmiştir (Göle, 2019: 109). Kadınların kendini erkeklere cinsel nesne olarak sunmama yönünde gösterdiği çaba koyu renk tayyör ve kısa topuklu ayakkabı ile sembolleşmiştir (Kandiyoti, 1996:179). Ülkesinin kalkındırmak ve çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırmak adına kamusal alanda erkeklerle birlikte çalışan modern kadın, özel alanda geleneksel “kadınlık” rolünü sürdürmüş ve en asli vazifesi “analık” olarak görülmüştür (Göle, 2019:109-110).

Kısacası birtakım devrimler yoluyla kadın-erkek eşitliğini sağlamaya yönelik yasal ve toplumsal düzenlemeler modern ulus-devlet projesinin bir parçası olmaktan daha fazla bir anlam taşımamış, anlayış değişikliği yaşanmamış ve yüzeysel kalmıştır. Bununla birlikte siyasi, yasal ve sosyo-ekonomik düzeyde gerçekleşen iyileştirmeleri göz ardı etmek de yanlıştır. Özellikle devrimleri uygulamak konusunda daha gönüllü olan kentli kesimlerin aile yapılarında kadınların sosyal hayatlarında önemli değişiklikler olduğu bilinmektedir. Ancak kadınlar açısından önceliklerin ev ve aile olması, esas görevin “analık” olması, kamusal hayatta kadın kimliğini gösterecek davranışlardan kaçınma ve “öğretmenlik”, “hemşirelik” gibi kadınlarla özdeşleştirilmiş meslek grupları aslında toplumsal cinsiyet rolleri açısından toplumun algısında çok da fazla bir değişiklik olmadığını göstermektedir.

## 2. YEŞİLÇAM SİNEMASI VE MELODRAM

Türk sinema tarihçileri 1950'ye kadar olan dönemi "Tiyatrocular Dönemi" ve "Geçiş Dönemi" olarak tanımlarlar (Onaran, 1999:51). 1950'lerle birlikte, Türk sinemasında "Yeşilçam Dönemi" başlar. Yeşilçam, 1950'lerde Türkiye'nin kendine has birtakım gelişmeleri sonucunda oluşmuş bir sinema akımıdır. Bu gelişmelerden biri kırdan kente göçün artması ve kentlerin kırsallaşmasıdır. Diğerisi ise, kentlerle sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır (Ayça, 1996:132-135).

27 Mayıs Darbesi ile değişen toplumsal ve siyasal yaşam ve 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası, Yeşilçam'ın toplumsal gerçeklerle ilgilenmesini sağlayarak "toplumcu gerçekçilik" akımının doğmasına yol açmıştır (Kaplan, 2003). Sinema biçimden ziyade içeriğe yönelmeye başlamıştır (Scognomillo, 1998:189). Köy romanlarından uyarlanan filmler, 60'lı yılların Türk sinemasına damgasını vurmuştur.

İlk örnekleri romanlarda görülen toplumcu gerçekçilik akımı filmlere de sosyo-ekonomik gerçeklikleri, yoksulluk, göç, eşitsizlik, kırsal alanlarda yaşanan mahrumiyetler, cehalet gibi konular ele alınarak yansıtılmıştır. Oysa Yeşilçam sinemasında önemli bir yer tutan melodram, dramatik sahnelemenin kendine özgü bir şekli olarak tanımlanabilecek olan, entelektüel ve edebi kategorilere karşı, mekansal ve müzikal kategorilerin özel bir şekilde kullanımıyla nitelendirilir (Elsaer, 1987: 51). "*Gerçek dünyada temellendirilmeye çalışılan mitsel bir imlem*" olarak melodram anlatım tarzının "*gerçek bir dünya*" kısmı politik boyuta, "*mitsel bir imlem*" kısmı ise psişik boyuta sahiptir. Bu iki boyut birlikte toplumsal düzeni meşrulaştırma işlevini yerine getirmektedir. Melodramda anlatılan kişi, kutsal bir konuma yükseltilir ve mit üretir. Melodram eserlerin mitsel kahramanları hem arzu ve güdülenmeyi hem de ahlak ve değerler sistemini temsil eder (Gledhill, 1991).

1960'lı yılların başlarından beri Yeşilçam sinemasında doğrudan toplumsal konuları ele alan çok sayıda film çekilmiştir. Melodramlarda ise toplumsal sorunlar doğrudan ele alınmamıştır. Ancak yine de melodramların toplumsal sorunlardan çok da uzak olduğu söylenemez. Melodramlarda, sosyo-ekonomik eşitsizlikler, birbirini sevdiği hâlde kavuşamayan aşıklar vasıtasıyla yansıtılmıştır. Bu yüzden "gözyaşı sineması" olarak da nitelendirilen Yeşilçam melodramlarının toplumsal sorunlardan tamamen azade bir bağlamda düşünülmesi doğru değildir. Pek çok Yeşilçam melodramında geri kalmış köyler, göç sorunları, gecekondular, mahalleleri, cehalet ve sosyo-ekonomik eşitsizlikler ikincil meseleler de olsa görülmektedir. Ancak Yeşilçam melodramları büyük ölçüde mantıktan çok duygulara seslenmektedir. İyilerin çok iyi, kötülerin çok kötü olduğu bu tür filmlerde kadın ve erkek esas kahramanlar ve olayların akışını etkileyen yan kahramanlar vardır. Çeşitli sürprizlerle her zaman iyilerin mutlak zafere ulaştığı bu filmlerin sonunda birtakım mucizelerle kötüler kaybeden, iyiler kazanan taraf olur (Kaplan, 2003).

Bu makalenin örneklemini oluşturan 1960-1970 arası seçilen altı adet Yeşilçam melodramı yukarıda açıklanan özellikleri yansıtmaktadır. Örnekleme olarak seçilen bu filmlerin bu makale açısından en önemli ortak özelliği belli bir "iyi kadın" ve "kötü kadın" algısına sahip

olmalarıdır. Söz konusu algıyı şekillendiren etken toplumsal kültürdür. Sinemanın işlevi ise, bu toplumsal kültürü yeniden üretmektir.

### 3. YEŞİLÇAM MELODRAMLARI VE KADIN ALGISI

Sinema yazarlarına göre sinemada gerçek anlamdaki kadın tipleri 1950'lerden itibaren başlamaktadır. Bu dönemde genellikle, terk edilmiş, masum yüzlü kenar mahalle kızı tipi ön plana çıkmış ve seyircinin bu tiplere acıması sağlanmıştır. Bir de iyi olmasına rağmen “düşmüş” kadın tipi vardır. Bu tiplerin yer aldığı filmlerde ise, kadınların nasıl düştüğü, ders verilerek anlatılır ve seyircilerin kıssadan hisse çıkarması sağlanırdı. 1950'lerde sinemada iki zıt kadın tipinin olduğundan bahsedilebilir. İyi olan; erkeğine bağlı, hamarat, itaatkar, saygılı; kötü olan ise, fattan, erkekleri baştan çıkararak, yoldan çıkmış kadınlardır (Kaplan, 2003).

1960'larda ise 1950'lerin “mahalle kızı” üzerinden melodramı değişmiş olsa da, kadınların, ataerkil sistemi güçlendirici rolünde bir değişiklik olmamıştır. “Başı örtülü kadın”ın yerini, “şapkalı kentli kız” almıştır. Ayrıca bu dönemde, cinselliğe kapalı, otomobilli, kürklü, hizmetçileri olan kentli küçük hanımefendi tipleri oluşturulmuştur. Bunlar, temiz yüzlü, masum, erotizme kapalı sevilmesi ve evlenilmesi gereken ve bir erkeğin şefkatine ve korumasına ihtiyacı olan kızlardır (Kaplan, 2003).

1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında melodram filmlerinde kadın temsiliyi inceleyen Hasan Akbulut, yerli melodramlarda kadınların nasıl konumlandırıldıklarını, sunulduklarını incelemiştir. Akbulut, çalışmalarında melodram filmlerinin cinsiyet kategorilerini kültürel olarak kurduğunu ve ürettiğini iddia etmektedir (2008). Yazar, çalışmasında melodramların belli toplumsal cinsiyet kalıplarını ürettiklerini ve bu süreçte kadını ve kadınlık rollerini erkekler ve erkeğin gereksinimlerine göre kodlamaktadır. Filmlerde kadınların, ataerkil düzen için tehdit oluşturmayan, edilgen, çaresiz, güçsüz olarak tanımlanmasının, bu filmlerde kadınlara, gerçek kadınların göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge işlevi yüklemektedir (Akbulut, 2008:356).

1980'lere kadar Türkiye sinemasında temel kadın modelleri “iyi” kadın ve “kötü” kadındır. İyi kadın modeli masum, isteklerini ortaya koymayan, cinselliğini özgürce yaşamayan kadındır. İyi kadın sigara içmez, alkol kullanmaz. Kötü kadın ise, fattan, ne istediğini bilen, özgüveni yüksek, cinselliğini çekinmeden kullanan kadın tipidir. Sigara ve alkol kullanır, yüksek sesle güler. Alafranga müziklerden ve danstan hoşlanırlar. Genellikle Neriman Köksal, Suzan Avcı, Lale Belkıs gibi sarışın kadınlar bu tip rolleri oynamaktadır. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Hale Soygazi gibi aktrisler tipik iyi rol oyuncularındır. Bunlar, bazen fedakar ana, bazen sadık ve namuslu ama iftiraya uğramış eş, bazen de beyaz gelinliğe mahzun mahzun bakan genç kız olurlar (Gedik ve Kadayıfçı, 2016). Genellikle kötü rakibelerinin tuzaklarının kurbanı olur ama sevdikleri adama dertlerini bir türlü anlatamazlar. Filmin sonunda ise, kazanan taraf olur, istedikleri mutlu yuvaya kavuşurlar. Kötü, fattan kadın ise, kaybeden olur.

Ayrıca, masum esas kızın biricik hayali iyi bir koca ve mutlu bir yuvaya sahip olmaktır. Oysa kötü karaktere sahip olan ve kötü yola düşmeye meyilli olan kızlar, meşhur olma ve zengin olma gibi isteklere sahiptir. Genellikle az bulunan, ender olan tip mutlu yuva hayali kurandır. Bu tip, Yeşilçam sinemasında saygısı, geleneklere bağlılığı, hamaratlığı ve iffetliliği ile mitleştirilir.

1980 sonrası değişen sosyo-ekonomik ve kültürel koşullar, sinemada kadına karşı bakış açısını değiştirmiştir. Bu dönemde, kadınların çalışma hayatına daha fazla dahil olması, kadınları filmlerde de kamusal alanda daha görünür tasvir edilen karakterler hâline getirmiştir. Ancak böyle filmlerde bile, mutlu son yine bir erkek ve mutlu bir yuva üzerinden çizilmeye devam etmiştir. Bu dönemde, toplumdaki kadın algısı, kadına yönelik şiddete karşı hareketler yaygınlaşmış ve bu sorunlar sinemaya yansıtılmış olsa da mevcut toplumsal cinsiyet anlatısından kaçılmamıştır (Gedik ve Kadayıfçı, 2016).

Cinsellik, (1980’ler haricinde düşünüldüğünde), klasik Yeşilçam sineması için son derece kötü bir algı yaratır. Genellikle esas kızların sevdikleri erkeklerle olan yakınlaşmaları sadece el ele tutuşma, en fazla sarılma boyutunda gösterilir. Kötü kadınların cinsel yakınlaşmaları ise yatak ve öpüşme boyutlarını kapsayacak biçimde daha açık olarak gösterilir. Zaten cinsellik, kadınlar için aşağılayıcı bir anlam taşır ve evlilik dışı cinsel ilişkiye girilen kadın, aşağılanmış, kendisine kötü muamele edilmiştir.

Yeşilçam sineması “kötü kadın” tipini farklı filmlerde hemen hemen tek bir kalıba sokmuşken, “iyi kadın” tipinin farklı kalıpları vardır. Bunlardan biri, “kırsal iyi kadın”dır. Bu kadınlar, köylü, kent adabını bilmeyen, makyaj yapmayan, masum, hamarat tipleridir. Kentli, zengin adamlara aşık olurlar ve bütün film, bu zavallı kadınların, sevdikleri erkeğin beğenisini kazanma çabalarıyla geçer. Bunun yanında “kentli iyi kadın” tipi vardır. Bunların bir kısmı, filmin başlarında zengin ve şımarık kızlardır. Bakımlı, makyajlı, şık ve alafranga olurlar. Sonra durumu çok da iyi olmayan, kırsal kültüre sahip bir adam, bu kadınlara “insanlık” öğretir, “hakikati” gösterir. Zengin ve şımarık kızlar, jönün aşkıyla, kalender, itaatkar, olgun kadınlar oluverirler. “Kentli iyi kadınlar”ın bir kısmı da şımarık değil, sade, mütevazı, iyi bir kocadan başka hayali olmayan kızlardır ve bunlar hayallerini gerçekleştirip jön ile yuva kuracakken başlarına bir terslik gelir ya da iftiraya uğrarlar. Ama başlarına geleni bir türlü anlatamazlar. Onların masumiyetleri ve iyilikleri filmin sonunda ortaya çıkar. Bir de “erkek Fatma iyi kadınlar” vardır. Bu kızlar, varoş kültürlerden çıkmış, hayat şartları onları evlerinden çıkmaya ve mücadele etmeye, tek başına ayakta kalmaya zorlamıştır. Onlar da kadın gibi bir kadının toplumda tutunmasının ve saygı görmesinin ne kadar zor olduğunu anlayınca çareyi “erkek gibi kadın” olmakta bulmuştur. Zaten, toplumdan ancak bu şartla saygı görebilmişlerdir.

Yeşilçam melodramlarının “iyi kadın” ve “kötü kadın” algıları genel bir çerçeveye içersinde analiz edildikten sonra makalenin devamında bu algılar, örneklem olarak seçilen “Kımalı Yapıncak”, “Kezban Pariste”, “Satın Alınan Koca”, “Sezercik Yavrum Benim”, “Arım Balım Peteğim” ve “Şoför Nebahat” filmleri üzerinden somutlaştırılacaktır.



### 3.1. Kırsal İyi Kadın

Kırsal iyi kadınlar, köylerden ve kırsal mekanlardan gelmiş, kent adabına uyum sağlayabilecek eğitim düzeyine sahip olmayan, saf, cinsel kimliklerine ait bir iz taşımayan, iffetli, saygılı, itaatkar kızlardır. Kendilerine hakaret edilse de, görünüşleriyle dalga geçilse de başlarını eğip ve ağlarlar. Bu kadınlar, bazı sebeplerden dolayı köylerinden çıkar, kentte akrabalarının çalıştığı ya da sahibi olduğu köşklere giderler. Köşkün “küçük bey”ine aşık olurlar. Küçük bey, etrafında birçok güzel, bakımlı, kentli ve alafrağa kadının dans ettiği, herkesin gözünün üzerinde olduğu zengin, yakışıklı jöndür. Jön, ilk görüşte kırsal iyi kızın güzelliğine kayıtsız kalamaz ama ne de olsa “basit bir köylü kızı” olduğu için pek de umursamaz. Hatta bazen zengin, snop arkadaşlarıyla bir araya gelip kızla dalgasını bile geçer. Kırsal iyi kızın artık bu duruma canı sıkılır. Köşkteki hizmetlilerin veya etrafındaki diğer iyi insanların desteğiyle, jönü tuzağa düşürüp kendine aşık edecek bir plan yaparak hem intikamını almaya hem de hayalini kurduğu yakışıklı koca ve saadet dolu yuvaya sahip olmaya çalışır. Bu plan doğrultusunda, jönün etrafındaki zengin, şımarık, kötü kızlar gibi makyaj yapar, giyinir, yüksek sesle güler, dans eder ve içki içer. Basit bir köylü kızı, zengin ve yakışıklı bir jöne layık olamayacağı için, kırsal iyi kadının, jönün aklını başından alabilmek için yapabileceği şey sadece budur.

Bu senaryonun örneklerinden biri 1968 yılında yapılan, Orhan Aksoy tarafından yönetilen ve senaryosunu Bülent Oran’ın yazdığı, başrollerini Hülya Koçyiğit ile Engin Çağlar’ın oynadığı “Kınalı Yapıncak” filmidir. Kınalı Yapıncak (Hülya Koçyiğit), annesiyle babasını bir yangın sonucu kaybedince, köyünden çıkıp teyzesinin İstanbul’daki köşküne gitmek durumunda kalır. Teyzesi (Aliye Rona), kibirli ve asabi bir kadındır ve Kınalı Yapıncak’ı her fırsatta aşağılar, ezer ve hatta döver. Yangın felaketinin korkusundan Kınalı Yapıncak sağır ve dilsiz kalmıştır. Saçları kısacık kesilen Kınalı Yapıncak, köşkte yaşadığı mağduriyet ve derdini kimseye anlatamayışıyla tam bir cehennem hayatı yaşar. Ona merhamet eden tek kişi de evin iyi yürekli, emektar hizmetlilerinden biri (Avni Dilligil) dir. Bir de Kınalı Yapıncak, onca derdinin arasında evin yakışıklı, zengin, çapkın ve alkole düşkün küçük beyine, teyzesinin oğluna (Engin Çağlar) gönlünü kaptırır. Ama o, eve sarhoş geldiği bir gece, Kınalı Yapıncak’a tecavüz eder. Kınalı Yapıncak, teyzesi tarafından evden atılır ve evin iyi yürekli emektar hizmetçisi ona aksi bir adama (Hulusi Kentmen) bakıcılık işi bulur. Kızın böylece hem işi, hem başını sokacak bir evi olmuştur. Üstelik zengin ve aksi adamın gönlünü kazanır ve bu kimsesiz adam vefat ettiğinde servetini kızı yerine koyduğu Kınalı Yapıncak’a bırakır. Kınalı Yapıncak’ın dil tutukluğu sorunu geçtiği gibi giyimine, saçına, başına özen gösteren, görüntüsü ve tarzıyla zengin, alafrağa, güzel bir kadın olmuştur. Yeni hâliyle Kınalı Yapıncak olduğu bile anlaşılmayan bu güzel kadın, sevdiği adamı kendisine aşık etmeyi başarır. Üstelik durumları kötü olduğu için köşkünü satmak durumunda kalan teyzesinin köşkünü de satın alır. Teyzesini ve kendisine tecavüz etmesine rağmen sevdiği teyzesinin oğlunu köşkten atarak onlardan intikam alabilecekken, Kınalı Yapıncak, kendisine kötülük eden bu insanların köşkte kalmalarına izin verir. Onun intikamcılıktan, kincilikten uzak bu saf ve iyi yüreği, hem servet sahibi olmasıyla hem de sevdiği adamı elde etmesiyle sonuçlanmıştır. Ayrıca çok kötü kalpli olan teyzesinin bile saygısını kazanmayı başarmıştır.

Kırsal iyi kadın tipinin hikayenin başlangıcındaki mağduriyeti ve sonunda iyi kalpliliği ve sabrı sayesinde elde ettiği zaferi konu alan bir diğer film ise, “Kezban Pariste”. Başrollerini Hülya Koçyiğit ile İzzet Günay’ın oynadığı film, 1971 yapımıdır. Yönetmeni Orhan Aksoy ve senaristi Ahmet Üstel’dir. Hikaye, köyünde dedesiyle (Osman Alyanak) mutlu bir kırsal hayat süren, ev işleriyle, bahçesiyle, hayvanlarıyla uğraşan Kezban, bir gün bir sürprizle karşılaşır. Arkadaşlarıyla yaptığı gezi sırasında bir köyün orman yolunda bir kaza geçiren Ayhan (İzzet Günay), Kezban’ın dedesi tarafından bulunur ve eve getirilir. Kaza nedeniyle kötü hisseden ve kendinde olmayan Ayhan’a, Kezban bakar, ona şefkatle hizmet eder. Kezban, iyileştiğinde gideceğini bildiği bu yakışıklı, zengin ve kentli delikanlıya aşık olur. Ayhan’ın, kendi hayat tarzına ve kültürüne uygun nişanlısı da vardır. İyileşip yoluna giden Ayhan’ın ardından Kezban aşk acısı çekmeye başlar. Çektiği aşk acısı yetmezmiş gibi, hayattaki tek yoldaşı biricik dedesini kaybeden Kezban, artık köyde kalmak istemez ve İstanbul’da yaşayan amcasının yanına gitmeye karar verir. Amcasını İstanbul’da bir köşk sahibi olarak bilen Kezban, gittiğinde acı bir deneyimle amcasının köşkte çalışan olduğunu öğrenir. Ne tesadüf ki köşkün küçük beyi de Ayhan’dır. Ayhan, Kezban’ı da köşkte hizmetçi olarak istihdam eder. Ayhan’ın zengin, şımarık nişanlısı da Kezban’ın güzelliğinin ve Ayhan’ı kendine aşık etme potansiyelinin farkında olduğu için Kezban’ı kıskanır ve onu ezmek, ona kötü davranmak yönünde tutum gösterir. Ayhan’ın, hasta, aksi, huysuz bir amcası vardır ve sahip oldukları servetin gerçek sahibi amca (Hulusi Kentmen) dir. Amcanın tek dileği yeğeni Ayhan’ın mürüvvetini görmektir. Ancak Ayhan’ın nişanlısı yurt dışında olduğu için ve amca ölüm döşeğinde olduğundan son kez onu mutlu etmek için Ayhan, Kezban’ı kolundan tutar ve amcasıyla müstakbel eşi olarak tanıştır. Kezban’ı çok seven ve yeğenine son derece uygun bulan amca ölmediği gibi sağlık durumu da hep iyiye gider. Amcanın ısrarı üzerine Ayhan yalanını devam ettirmek durumunda kalır ve Kezban ile evlenir. Ancak bu basit köylü kızını kendine asla yakıştıramaz, layık göremez. Kezban ile göstermelik evlilik yapan Ayhan, nişanlısıyla Paris’e gider. Durumun farkında olan amcanın aklına güzel bir plan gelir. Kezban’ı kentli kızlar gibi giydirip, süsleyip Paris’e Ayhan’ın peşine gönderir. Kezban öylesine güzelleşmiştir ki, kocası onu tanıyamaz ve sanki başka bir kadımmışçasına evde aşağıladığı Kezban’a Paris’te hayran kalır. Ancak bir şekilde hatasını anlayan Ayhan, evine, o beğenmediği karısına geri dönmek ister ve mucizevi bir şekilde aslında Kezban’a aşık olduğunu fark eder.

Bu iki filmin de repliklerinde geçen ortak ifadeler kırsal iyi kadınların her fırsatta vurguladığı “ben size layık değilim”, “benim gibi basit bir kadını beğenir mi ki?” tarzında kadınların kendilerini küçük gören tutumlarıdır. Aslında kırsal iyi kadın, erkeğin kendisi karşısındaki üstünlüğünü kanıksamış, durumu içselleştirmiştir. Kırsal iyi kadının yapması gereken, kentli, zengin jönün estetik algısına uygun bir görünüş sahibi olmak ve yaşam tarzını o erkeğe göre uyarlayıp onun beğenisini kazanmaktır. Kırsal iyi kadın, başına gelen onca şeye rağmen sabreder, sessiz kalır, sevdiği erkeğin istediği kadın olarak mücadele eder ve filmin sonunda kazanan taraf olup saadeti yakalar.

### 3.2. Kentli İyi Kadın

Yeşilçam sinemasında çizilen kentli iyi kadın imajı sosyo-ekonomik duruma göre farklılık gösterir. Kentli iyi kadınların bir kısmı zengin kızlardan oluşur. Bunların babaları iş adamıdır. Kendilerine her türlü olanak sağlanır. Eğitimli, şık giyimli, eğlenceye ve dansa düşkün tiplerdir. Özünde iyi olmalarına rağmen, para ve her istediğine sahip olabilme ayrıcalığı onları yoldan çıkarmış ve farklı bir kimliğe büründürmüştür. Bu kimlik, şımarık, snop, halden anlamayan özellikler gösterir. Ancak ekonomik durumu iyi olmayan fakat güçlü duruşlu, kişilik sahibi bir erkeğin aşkı, bu tip kentli iyi kadınları kalender, olgun, halden anlayan kişiler hâline getirir.

Başrollerini Fatma Girik ve Cüneyt Arkın'ın paylaştığı, 1970 yapımı ve Duygu Sağıroğlu tarafından yönetilen “Satın Alınan Koca” adlı film, böyle bir kadın tipine güzel bir örnek teşkil etmektedir. Murat (Cüneyt Arkın), rahmetli babasının kadim bir dostu olan amcası sayılan bir avukatın (Hulusi Kentmen) yanında çalışır. Murat, aynı zamanda edebiyatla ilgilenen, para kazanamayan bir roman yazarıdır. Son derece dürüst, onurlu ve namuslu olan Murat'ın parada pulda pek gözü yoktur. Ancak mahallesindeki çok sevdiği bir kız çocuğunun hastalığını tedavi ettirmek ve onu yaşatmak için paraya ihtiyaç duymaktadır. Murat'ın yanında çalıştığı avukat, ona bir teklifle gelir. Bu teklife göre ünlü iş adamının kızı bir kaza geçirdiği ve bu kazanın zararının sadece iyi biriyle evlilik yaparsa giderilebileceği gerekçesiyle yüklü bir miktar para karşılığında bu kızla bir yıllığına evlenmesini ve bir yıl bitince boşanmasını teklif eder. Bu evliliğin göstermelik bir evlilik olduğunu söyler. İlk başta teklifi reddeden Murat, sonra küçük kızın tedavi masraflarını karşılamak için iş adamının kızı Zeynep (Fatma Girik) ile evlenir. Zeynep'in babasının gerçek derdi ise, kızının biriyle adının çıkması üzerine, adını temizlemek için evli bir kadın olarak görülmesidir. Filmin başında Zeynep, Murat'ı “babasının satın aldığı oyuncak” olarak sürekli aşağılar. Ancak sonra zamanla birbirlerine aşık olmaya başlarlar. İlk başlarda kocasını hiç umursamayan, eski hayatına tüm hızıyla devam eden ve arkadaşlarıyla eğlenen Zeynep, kocasının kıskanç ve biraz maço tepkilerinden etkilenir. Murat'ın isteği görünüşte de olsa soyadını taşıdığı gerekçesiyle karısının iffetli bir kadın gibi davranması ve itaatkar olmasıdır. Sonunda kocasının iyi kalpli, dürüst ve onurlu bir adam olduğunu öğrenen Zeynep, kocasına neredeyse kul köle olacak kadar aşık olur. İlk başlarda zengin, şımarık ve kibirli bir kız olan Zeynep, iyilik ve aşk ile hakikate ulaşmış, mutlu bir kadın olur.

Bir diğer kentli iyi kadın tipi ise, ekonomik durumu iyi olmayandır. Böyle bir kentli iyi genç kızın tek beklentisi, iyi huylu, yakışıklı ve mümkünse zengin bir koca, mutlu yuva sahibi olmaktır. Bu tip kızlar için iffetlerini korumak ve hayalini kurdukları koca için uygun, masum eş olmak en önemli şeydir. İş hayatına aktif olarak katılabilen bu kızlar ve genellikle güzellikleriyle patronların oğullarının ilgisini çekerler.

1972 yapımı Sefa Önal tarafından yönetilen Hülya Koçyiğit ve Ayhan Işık'ın başrolleri paylaştığı “Sezercik Yavrum Benim” filminde Tarık (Ayhan Işık) genç yaşta başarılı olmuş zengin bir fabrikatördür. Aynur (Hülya Koçyiğit) ise, Tarık'ın fabrikasında çalışan muhasebecidir. Aynur ve Tarık birbirine aşık olur ve masum bir birliktelikleri vardır. Tarık, Aynur ile evlenme isteğini ailesine söyler. Ailesi karşıdır, zira ailelerinin asaletine yaraşan bir

gelin adayı (Lale Belkıs) vardır akıllarında. Ancak oğullarının ısrarı üzerine kabul etmiş gibi yaparlar. Avrupa'ya bir iş seyahatine giden Tarık, Türkiye'de dönerken uçak düşer. Seyahat dönüşü evlenme planı yaptığı nişanlısı Aynur ise, Tarık'ın ailesinin evinde kalmaktadır. Ancak işin kötü tarafı, Aynur hamiledir. Ailesi, miras meselesinden dolayı ve hem de kızı başlarından def etmek için hırsızlıkla itham eder ve bir entrika çevirip hapse attırır. Tarık, uçak kazasından sağ kurtulur. Aynur hapiste Sezercik'i doğurur. Hapiste tanıştığı bir kadın genel ev işletmecisidir. Aynur'un kimsesiz ve zavallılığından faydalanarak ona abla gibi görünür ve onu evine almak ister. Sonra Aynur'u bir adama satma girişiminde bulunur. Tam olay esnasında ahlak polisleri evi bastığında ise, Aynur tam fuhuş yaparken yakalanmış durumuna düşer. Gazetelerde resimleri de çıkar, Tarık'ın her şeyden haberi olur ve nezaretten çıktığında Aynur'un yüzüne tükürmeye, ona hakaret etmeye, hem hırsızlığını hem de fahişeliğini yüzüne vurmaya gider ve sonra ailesinin münasip gördüğü kızla evlenir. Aynur, kucağında bir çocuğuyla ortada kalmıştır. Sokakta kalan Aynur tam intihar edecekken, onu bir (Erol Taş) adam kurtarır. Kadını ve çocuğu evine alan adam, onlara bakacağını, ancak evden dışarı adımını atmamak, kısa kollu giymemek, makyaj yapmamak gibi şartları olduğunu söyler. Aynur ve Sezercik için acı, dayak ve işkence dolu günler böyle başlar. Sezercik ve Aynur her gün dayak yer, aç bırakılır ve Aynur verem olur. Zalim adam, Sezercik'i de çalışmaya zorlar. Bir bayram günü babasının dayağından kaçarken Sezercik'e sokakta araba çarpar ve arabayı kullanan kişi Sezercik'in gerçek babası olan Tarık'tır. Böylece tanışır ve Tarık çocuğa oğlu gibi sahip çıkar. Tarık'ın karısı da bu yakınlığa asla anlam veremez ve kendi çocuğu olmadığı gerekçesiyle kocasının böyle davrandığını düşünerek Sezercik'e kötü davranır. Zaten kötü bir kadın olarak anaç değildir, çocukları da pek sevmez. Aynur'a Sezercik vasıtasıyla ulaşan Tarık, karısının aslında masum, mağdur ve melekler kadar temiz, iffetli bir kadın olduğunu öğrenir. Sonunda mutlu olurlar ve başına gelen onca şeye rağmen, hiç kinci olmayan Aynur, Tarık'ı tereddüt etmeden affeder. Filmin sonunda mutlu mesut bir şekilde evlenirler.

Bu tip filmlerde anahtar kavram iffettir. Bunun önemini en çarpıcı bir biçimde ortaya koyan film 1970 yapımı, Muzaffer Arslan tarafından yönetilen başrolünde Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın'ın oynadığı "Arım, Balım, Peteğim" filminde Türkan Şoray'ın babası rolünde oynayan Münir Özkul'un sözleri göstermektedir. Filmde, başroldeki kentli iyi kız, sevdiği adamla evlilik dışı birliktelik yaşamış ve adam bir iş seyahatine giderek kızı terk etmiştir. Kız, babasının tepkisini ölçmek için kendi yaşadıklarını bir arkadaşı yaşamış gibi anlatmıştır. Babası kızına şu sözlerle cevap vermiştir:

*"Allah anaları babaları böyle kızlardan korusun. Alnına vurulacak kara damgayı düşünmeden, gelinliğini giymeden, bütün mukaddes hisleri ayaklar altına alan bir kız sence suçsuz mudur? Bu kıza masum diyebilir misin? Ona umudunu bağlayan ana babasına acımaz, onu affedebilir misin? Bu çeşit kızlar insanlığın yüz karasıdır. Yarının kötü kadınları bunlardan çıkar. Toplum bu gibiler leke sürerler. Böyle kızların yaşaması bile zararlıdır bence. Ölsünler daha iyi. Sen değil, Allah bile affetmez onları."*

Bu sözleri söyleyen Münir Özkul, son derece iyi ve fedakar bir baba rolündedir. Zaten son aşamada kızına sahip de çıkar. Ancak iyi bir babanın söylediği bu sözde eğitici sözler, aslında o dönemin senaristlerinin de zihniyetini ve kadın algısını yansıtmaktadır.

### 3.3. Erkek Fatma İyi Kadın

Erkek Fatma iyi kadın tipi, hayatın zorluklarıyla tek başına mücadele etmek zorunda kalmış ve bu yüzden güçlü durması gereken kadınları anlatmaktadır. Türk toplumunu çarpıcı bir biçimde yansıttığı öne sürülen Yeşilçam sinemasında güçlü duruş, sadece erkeklere has bir özellik olabilir. Zorluklar karşısında güçlü durması gereken babasız ve kocasız, iffetli bir kadına düşen şey erkek gibi olmaktır. Babasız ve kocasız bir kadın zorunlu olarak kamusal alanda bulunuyorsa ve bunu bir kadın gibi yapıyorsa, her erkeğin üzerinde hak ve yetki sahibi olmasını göze almak ve her türlü tacizi kabul etmek durumundadır. Bunu kabul etmeyen iffetli bir kız, sadece erkek gibi bir kız olarak saygı görür. Erkek gibi olmasıyla övülür ve mitleştirilir.

1959 yapımı, Metin Erksan'ın yönettiği ve başrolünü Sezer Sezin ve Kenan Pars'ın paylaştığı “Şoför Nebahat” filmi, bu hikayenin en meşhur örneğidir. Babasının ölümü üzerine, ailesini geçindirmek için taksi şoförlüğü yapmak durumunda kalan Nebahat (Sezer Sezin), birçok dalga geçmeyle, küçümsemeyle, taciz ve iftirayla muhatap olur. Nişanlısı bile onu terk eder. Bütün bunları aşmak, kendini kanıtlamak ve saygı görmek için kendine argo konuşan, erkek gibi giyinen, vurdu-kırdı işlerine müsait bir tip yaratır. Böylece mahallede herkesin takdir ettiği kız, “bacı” konumuna yükselir. Taksiye çıktığı bir gün arabasına binen müşterisi avukat Bülent Bey ile (Kenan Pars) aralarında yakınlık başlar. Önlerinde çeşitli engeller olmasına rağmen el ele bunları aşan Nebahat-Bülent çifti filmin mutlu sonunda kavuşur ve evlenirler. Şoför Nebahat, aslında toplum içinde bir kadının ya “erkek gibi” olarak ya da bir erkeğin eşi olarak var olabileceğinin en popüler kanıtıdır.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Yeşilçam sinemasının kendine özgü kadın algısı, Türkiye'nin kendine özgü sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik koşullarının bir sonucu ve toplumsal gerçekliğin sanatsal yansımasıdır. Bu algıda kadınlara düşen rol, ataerkil sistemi içselleştirmek ve bunu devam ettirmektir. Kadınların sistemi devam ettirmesinin yolu bekarsa iyi ve iffetli bir aile kızı olmak ve kendini eş ve anne olacağı günler için hazırlamaktır. Evliyse iyi bir eş, iyi bir ev hanımı ve iyi bir anne olmaktır. Evli değilse ve babası yoksa ve çalışmak durumunda kalan bir kadını “kurtaracak” bir erkek kahraman da yoksa ona düşen sadece erkek gibi kız olmaktır.

Kırsal, kentli veya erkek Fatma iyi kadınların ortak özelliği, onları mutlu edebilecek tek şeyin bir koca ve mutlu bir aile olmasıdır. Bir genç kızın başına gelebilecek en kötü şey “evde kalmak” olduğu için ve iffet, evlenebilmenin en sağlam referansı olduğu için, iffetli olmak Yeşilçam sineması genç kızlarının en belirgin özelliğidir.

Toplumsal kültürün beyaz perdeye yansıması olan sinema, aslında toplumsal kültürü (ideolojik bir aygıt olarak) yeniden üretici bir özelliği de taşımaktadır. Yeşilçam sinemasının iyi kadın

modelleri, sinema seyircisi için ahlak ve iffet örneğidir. Yani sinema kültür tarafından biçimlendiği gibi kültürü de biçimlendirir. Sistem, kadınlara veya erkeklere biçtiği rolleri bir yandan sinemaya yansıtırken, diğer taraftan sinema vasıtasıyla topluma empoze etmektedir.

Türk sinemasında kadına bakış açısı genel olarak sorunludur. Bu sorun, kadının kamusal alandaki yokluğu, sinemadaki görünürlüğünün azlığı açısından değil, kadının varlığının ataerkil sistemi devam ettirmekten başka hiçbir işe yaramaması açısındandır. Kıskanç, koruyucu, sahiplenici erkeklerin makbul olduğu bir toplumda elbette ki kadınlara itaatkar ve yumuşak huylu olmak düşecektir. “Satın Alınan Koca” filmindeki Zeynep’in, kocası tarafından kısıkanıldıktan ve biraz hırpalandıktan sonra aşık olması bu durumla açıklanabilir.

Günümüzde yaşanan birtakım toplumsal, iktisadi ve kültürel dönüşümler “iyi kadın”, “kötü kadın” algısını kadınlar lehine biraz daha değiştirmiş olsa bile, toplumun çok büyük bir kesiminde geleneksel iş bölümüne, rol dağılımına dayanan ataerkil sistemin izleri silinebilmiş değildir. Maalesef kadınların büyük bir kısmı, “kurtarılan”, “sahip çıkılan”, “mutlu bir yuva hayali kuran” gönüllü kullar olarak, ataerkil sisteme hizmet etmeye devam etmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. 4. Basım. Çev. A. Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam’a Bakış. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S.M. Dinçer (Der). Ankara: Doruk Yayınları.
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev. C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Durakbaşı, A. (1998). Cumhuriyet Döneminde Kadın Kimliğinin Oluşumu. *Tarih ve Toplum*, 9, 167-171.
- Elsaesser, T. (1987). *Tales of Sound and Fury. Home Is Where The Heart*. C. Gledhill (Der.). Londra: British Institute.
- Gedik, E. ve Kadayıfçı, E. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. *Almıla Fikir ve Kültür Dergi*, 24. Sayı. 126-135.
- Gledhill, C. (1991). Signs of Melodrama. *Stardom: Industry of Desire*. C. Gledhill (Der.). Londra: Routledge.

- Göle, N. (2019). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. 14. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (1998). Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. S. Bozdağ ve R. Kasaba (Ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 70-81.
- Kadıoğlu, A. (1993). Alaturkalık ile İffetsizlik Arasında Birey Olarak Kadın. *Görüş*. Sayı 9. 58-62.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler Yurttaşlar Bacılar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Çev. A. Bora vd. İstanbul: Metis Kadın Araştırmaları.
- Kaplan, G. (2003), Yeşilçam Melodramları ve Kadın, <http://bianet.org/kadin/kultur/21103-yesilcam-melodramlari-vekadin> (Erişim: 14.06.2020).
- Kaplan, G. (2003). *Yeşilçam Melodramları ve Kadın*. <http://bianet.org/kadin/kultur/21103-yesilcam-melodramlari-vekadin> (Erişim: 04.01.2020).
- Kirman, M., A. (2004). *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. Çev. N. N. Domaniç. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Lewis, J. (1992). Gender and Development of Welfare Regimes. *Journal of European Social Policy*, 2(3), 159-173.
- Marshall, G. (1998). *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Onaran, O. (1994). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Orloff, A. S. (1993). Gender and Social Rights of Citizenship: State Policies and Gender Relations in Comparative Perspective. *American Sociological Review*, 58(3), 303-328, <https://www.jstor.org/stable/pdf/2095903.pdf> (Erişim: 18.11.2020).
- Sainsbury, D. (1996). *Gender Equality and Welfare States*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile Kurar*. 4. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Savran, G., A. (2004). *Beden Emek Tarihi: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi (1886-1997)*. İstanbul. Kabalcı Yayıncılık.
- Yuval-Davis, N. (1997). *Cinsiyet ve Millet*. İstanbul: İletişim.