



TÜRK MELODRAM FİMLERİNDE İDEAL/KÖTÜ KADIN İMGESİ: BİR DEMET MENEKŞE FİLM ÖRNEĞİ*

THE GOOD/WICKED WOMAN IMAGE IN THE TURKISH MELODRAMATIC MOVIES: THE SAMPLE OF BİR DEMET MENEKŞE

Elif BAŞ**

Öz

Kitle iletişim araçlarının toplumun değer yargılarının oluşmasında ve değişmesinde, izleyenleri etkilemesinde ve izleyicilerin etkilenmesinde önemli bir rolü vardır. Televizyon programlarında, dizilerde sunulan kadınlık halleri, kadınlara yönelik programlar, yarışmalar, filmler, hep olması gereken, makbul kadını yansıtmaya yöneliktir. İdeal olarak tanımlanan davranışları sergilemeyen kadınlar ise mutlak surette cezalandırılır, ötekileştirilir, dışlanır ya da yalnız bırakılır. Gücü elinde bulundurmak isteyen eril zihniyet vatanını koruduğu gibi kadını da kanatlarının altına alarak onu her türlü kötülükten, beladan korumak ister. Saktanber'in (2015) belirttiği gibi medyada kadınlar çeşitli yayın organlarında "fedakâr anne" ya da "sadık, iyi eş" kalıpları içerisinde sunulmaktadır ve pek çok kadında bu söylemin kurulmasına aracılık etmektedir. Medya içerisinde de sinema filmlerinin ayrı bir yeri vardır. Özellikle "Yeşilçam sineması" olarak adlandırılan dönem filmlerinin etkisi günümüzde de devam ederek izlenmektedir. Özellikle de melodram filmlerinde aileye ve kadınlara ilişkin söylemler alt metinler dahilinde izleyicilere aktarılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı *Bir Demet Menekşe* (1973) filminden hareketle eril zihniyetin etkisiyle toplumsal cinsiyetçi söylemlerin kadınların aleyhine yeniden üretildiğini ortaya koymaktır. Dede Korkut'un hikayelerinde yer aldığı gibi nankör, dırdırcı, pis, gezgin, dedikoducu ve erkek sözü dinlemeyen kadın tiplerini olumsuz kadına karşılık gelirken; erkeğine itaat eden, erkek olmasa da onun misafirlerini ağırlayan ise olumlu kadın nitelikleri kapsamındadır (İmançer, 2006, 145). Kadının ev işleri ve eşine karşı tutum/davranışlarıyla ikili ayrıma tabi tutulduğundan bahsederek filmler vasıtasıyla toplumsal cinsiyet rollerinin eril söylem tarafından yeniden inşa edildiği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Medya, Sinema, Kötü Kadın, Eril Zihniyet.

Abstract

There is a fundamental role in the formation and change of the mass media's value judgments, influencing the audience and influencing the audience. The feminine situations presented in television programs, serials, programs for women, competitions, films are aimed at reflecting the desirable woman who should always be. Women who do not exhibit ideally defined behaviors are punished, marginalized, excluded or left alone. The masculine mindset, who wants to hold the power, protects his homeland and takes his woman under his wing to protect him from all evil and trouble. As Saktanber (2015) points out, women are presented in the media as âr altruistic mother "or" loyal, good wife "patterns in various media, and in many women, they mediate the establishment of this discourse. Cinema films have a special place in the media. Especially the effect of the period films called "Yeşilçam cinema" continues to be watched today. Especially in melodrama films, discourses about the family and women are conveyed to the audience within the sub-texts. The aim of this study is to reveal that gender-based rhetoric is reproduced against women under the influence of masculine mentality from the film *Bir Demet Menekşe* (1973), directed by Zeki Ökten. As in the stories of Dede Korkut, ungrateful, nagging, nasty, wandering, gossiping and male types of women who do not listen to the word correspond to negative women; The man who obeys his man and welcomes his guests even though he is not a man is positive female qualities (İmançer, 2006: 145). It will be tried to show that gender roles are reconstructed by masculine discourse through the films by mentioning that women are subjected to dual distinctions with their housework and attitude towards their spouse.

Keywords: Media, Cinema, Wicked Woman, Masculine Mentality.

GİRİŞ

Kadın ile erkeğe eşitlikçi bir açıdan yaklaşarak özellikle kadınların konumunun değişmesinde medya önemli bir araç niteliğine bürünebilir. Ancak son yıllarda görüldüğü üzere medyada kadınlara yönelik tam anlamıyla niteliksel bağlamda bir dönüşümün yaşandığından bahsedilemez. Çünkü medyanın içeriğini oluşturan birçok uzantısında kadın, haberler, programlar, diziler, filmler, reklamlar vb. aracılığıyla geleneksel normlara dayalı kadın imgesinin yeniden üretilmesinde önemli bir yere sahiptir. "Kadınların kıyaslaştırılmaları sadece aile ve kültür yoluyla değil, bu kültürün taşıyıcısı olan dil yoluyla da sürmektedir. Dilin içine yerleşen anlatılar, bir süre sonra yerleşik algılara dönüşmekte ve böylelikle günlük yaşamlarımıza müdahale edebilmektedir" (Hekimoğlu, 2019, 548). Bu bağlamda medyada daha çok eril gücün egemenliğini pekiştiren, bir kadının nasıl olması gerektiği üzerinde duran, kadını özne boyutundan nesne boyutuna indirgeyen yaklaşımlar ön plana çıkmaktadır.

* Bu çalışma, 2011 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne sunulan yüksek lisans tezinin güncellenmiş halinin bir kısmıdır.

** Öğr. Gör. Dr., KTÜ, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ebas1987@gmail.com



Kadının meta olarak görülmesi anlayışı medya alanında tezahür etmektedir ve bu ataerkil zihniyetin tahakkümü altında kalanlar da yine kadınlardır. Gerek dizilerde gerek televizyon programlarında gerekse de gazetelerin üçüncü sayfalarında kadınların öldürülmesiyle, mağdur edilmesiyle ve onların sömürülmesiyle sıklıkla karşılaşmaktadır. Medya bu haberleri hazırlarken ve sunarken toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil temsil stratejilerini izlemektedir. Çünkü kadınlar, dizilerde, haberlerde, programlarda, reklamlarda vs. nesne, edilgen, güçsüz, erkeğe bağımlı, seyirlik malzeme vs. olarak temsil edilirler (Şener&Çavuşoğlu&İrklı, 2016, 172). Berger bunu *Görme Biçimleri* (2009) adlı eserinde güzel bir şekilde ifade etmektedir. Ona göre "Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyredeler. Kadınlarsa seyredişlerini seyredeler" (2009, 47). Bu bağlamda erkek gözleyen iken, kadın gözlenen bir obje niteliğini taşımaktadır. Bir nevi erkeğin gözü eril söylemin baskınlığını temsil etmekte; buna karşın kadın ise baskıya maruz kalan bir konumda yer almaktadır. Nitekim Yavuz'un belirttiği gibi (2016: 145) medyada kadın tanımının inşası ve yeniden inşasında erkek egemen söylem yapıları hakimdir. Siyaset, hukuk, din vb. alanların kurucuları ve oluşturucularının erkek olması dolayısıyla egemen söylemde erkekler söz sahibidir. Örneğin, Türkiye televizyonlarındaki tartışma programlarının incelendiği bir doktora çalışmada da benzer bir tablo karşımıza çıkar (Hekimoğlu, 2019). İncelenen programlar, cinsiyetler arasında fırsat eşitliği sunamamış, konuşmacılar arasında hiç kadın konuk yer almamıştır. Ortak yaşamımızla ilgili müşterek sorunların tartışıldığı tartışma programlarında kadın, kamusal tasarı ve tartışmalara girememiştir. Tartışma programlarının aynı zamanda sosyal medyadaki yansısının incelendiği çalışmada bu durumun bir başka boyutu da gözler önüne serilmiştir. Bazı Twitter kullanıcıları "Türkiye'de hiçbir kadın akademisyenin ilk beşe giremeyeceğini, bu tarz programlara genelde en 'başarılıların' katıldığını ve erkek akademisyenlerin kadın akademisyenlerden daha başarılı olduğunu varsaymıştır" (Hekimoğlu, 2019, 172-173). Dolayısıyla dışlayıcı, tarif ve kategorize edici bir söylemin üretilmesinde medya, en önemli taşıyıcılar arasındadır.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yönetim şekliyle başlamak üzere toplumsal yapıda çeşitli reformlar yapılmıştır. Ulus-devletleşme sürecinde kapitalizmle birlikte ülke gelişme sürecine girmiştir. Ülkede yaşayan bireylerin nasıl bir kalıba büründürülmesi gerektiği noktasında devletlerin benimsediği resmi ideolojilerin etkisi çok fazladır. Bu alanlardan birine karşılık gelen toplumsal cinsiyet rollerinde de devletin bekası için, düzeni ve refahı için kadınların ve erkeklerin nasıl davranması gerektiğine de devletin müdahil olduğu durumlar mevcuttur. Bu sebeple resmi ideolojinin kurmak istediği kadın imgesi üzerinde durulması gerekirse uluslaşma sürecinde özgün ve yerli bir ulusal kimlik yaratılmasına özen gösterilmiştir. Saigo' a (2000: 228) göre ulus-devletleşme sürecinde kadınları dahil etmeden bir milletin kendisini inşa edebileceğini düşünmek güçtür. Modern ulusal tahayyül şekilleri başta toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümü gerektirmektedir. 'Koruyucu' ve 'güçlü' erkeğin karşısına tam karşıtı bir kategori, yani 'korunmaya muhtaç, zayıf' kadınlar inşa edilmiştir. Aynı zamanda Kandiyoti'nin (1997, 149) üzerinde durduğu üzere kadınlar, etnik/ulusal gruplar arasındaki farkların ayrıcalıklı belirleyicileridir; ayrıca "ulusun anneleri" olma yükünü de taşırlar. "Ulus"un talepleri tıpkı soy, aşiret ya da akrabalarla ilgili temel sadakat bağları kadar zorlayıcı olabilir; bu tür taleplerin tek tek erkekler tarafından değil, devlet tarafından ve devletin yasal yönetim aygıtınca dayatılması konuyu sorunsallaştırmaktadır. Bu misyonun devlet tarafından kadınlara verilmesi ideal kadın kimliğinin yaratılmasında etkili olmuştur. Cumhuriyet döneminde inşa edilen yeni kadın tipi "kurtulmuş (ama iffetli) milliyetçi kadın kahraman" (Kandiyoti, 1997) dır. Namuslu ve vatanını koruyan/kollayan kadın, Cumhuriyet'in ideal kadını olarak resmedilmiştir.

Maktav'ın (2003) da vurguladığı gibi filmlerde sadece ideal kadın tipleri kurgulanmaz, bunun yanında bireyin içinde yer alacağı toplumunda nasıl özellikler taşıması gerektiğinin de üzerinde durulur. Bu özelliklerin başında, vatana ve millete bağlılık, vatan uğruna ölme, ülkeyi böldürmeme gibi ulusalcı fikirlere gönderme yapılır. Bu bağlamda medyada kadının temsiliyle ilgili yapılan çalışmalarda çeşitli kategoriler oluşturulmuş (Yavuz, 2016) ve bunlar arasında kadını eş, anne olarak temsil etmek ilk sıralarda yer almıştır. Filmlerde kadınların anne ya da eş olması temsil biçimlerini şekillendiren konularının başında bulunmaktadır. Benzer durum gazetecilik alanında da (Kabadayı, 2006), dizilerde de (İmançer, 2006), televizyon programlarında da (Saktanber, 2015; Altınoluk, 2018) ve reklamlarda da (Dumanlı, 2011; Pira&Elgün, 2004) belirgin bir şekilde bulunmaktadır. Özellikle 1950'li ve 1960'lı yılların Türk filmlerinde eğer toplumun size yüklediği rolün gereklerini yerine getirmez, evde sessizce oturmayıp, ailelerin onay verdiği kişiyle evlenmezseniz sorunlarla karşılaşabilirsiniz; farklı beklentilerin peşine düşüp şarkıcılara özenip evden kaçarsanız, mutlaka kötü yola düşersiniz mesajı filmler aracılığıyla izleyenlere aktarılmıştır (Bülbül, 2014, 241).



1. Sinemada Kadının Temsili

Yedinci sanat olarak da adlandırılan sinema, teknolojinin ürünleri arasında sıralanıp, kitle iletişim araçlarından birine karşılık gelmektedir. Esen'e göre (2000, 2) sinema, izleyenleri bir düş alemine sürüklemekte, yaşadığı gerçeklerden uzaklaştırmakta, bireylerin sorunlarını unutturarak onları uyuşturabildiği gibi; bireylerin, toplumsal sorunlara karşı daha duyarlı olabilmelerini sağlayabilecek bir güce sahiptir. Bu sebeple sinema ile toplum arasında yakın bir ilişki mevcuttur ve sinema toplumdan etkilendiği gibi toplumu da etkileyebilmektedir. Diken ve Laustsen'e (2010, 22) göre ise toplumsalla ilişkisi bağlamında sinema sanal, gelecek bir topluma işaret etmektedir; bu toplum mevcut değildir ama fiili toplumla el ele gitmektedir. Filmlerdeki kişiler ya da durumların var olan gerçek şeyler olduğu söylenemez; bunlar daha ziyade cisimsiz kendilikler olarak ayakta kalır veya bulunurlar.

Bireyi kurulu sisteme eklemleyebilen ve dönemin en etkili sanat dallarından birisi olan sinemada kadının temsili ataerki ideolojiyle uyumludur (Öztürk, 2000, 69). Sinemanın dışında diğer sanat dalında da toplumsal alanda da mevcut bulunan bu düzenle karşılaşılır. Toplum tarafından kabul gören ve resmi ideoloji ile toplumsal kurumlar vasıtasıyla beslenen bu yaklaşımın etkileri çeşitli biçimlerde görünür olmayı sürdürmektedir. Bu bağlamda Walby, ataerkini "erkeklerin kadınlar üzerinde egemenlik kurduğu, kadınları baskı altına aldığı ve sömürdüğü pratikleri ve toplumsal yapıları içeren bir sistem" (2016, 39) olarak tanımlar. Ayrıca ataerkini ücretli iş, ev içi emek, cinsellik, devlet, şiddet ve kültür olarak altı farklı yapıya ayırarak açıklar. Diğer bir açıklamada ise ataerki, "kabilede ya da ailede atanın (babanın) hem ev içinde hem de dini işlerde üstünlüğü, karının veya karıların ve çocukların ataya yasal bağımlılığı ve soyun erkek evlatlarla sürmesi ile ayırt edilen toplumsal örgütlenmedir" (Pelizzon, 2009, 11) şeklinde tanımlanır.

Kadın, eril kültürün önem verdiği değerlerin taşıyıcısı olmakla beraber filmlerde eril iktidarın sürdürülmesi için erkek bakış açısıyla inşa edilmekte ve böylece kadınlık filmlerde kurgulanmaktadır (Akbulut, 2008: 88). Kadın, belli baskı unsurlarının söylemlerince bir kalıba konulmak istendiği için buna farklı yollar vasıtasıyla karşı koyabilir. Bu kanallar arasında en etkili olanlardan biri de kuşkusuz sinema filmleridir. Sinema filmlerinde, dile getiril(e)meyen konular, düşünceler, hayaller, gerçek hikayelerden veya çeşitli senaryolardan hareketle hazırlanarak birkaç saat içerisinde etkili sahnelerle ve sözlerle izleyicilere aktarılmaktadır. Bu ideolojik bir dizgedir. "İdeolojik öğreti kendini kitlesel üretim ve kitlesel dağıtım sisteminin içine boca ederek; fikirlerin ve bilincin üretimini doğrudan ya da dolaylı olarak etkiler. Bu yolla dünyayı nasıl görmemiz gerektiğini belirterek yaşam biçimimizin yorumlanmasını sağlar" (Kaymak & Öztürk Aykaç, 2015: 50). Beyaz perdenin büyüdüğü dünyasında kadında bu pastadan payını almakta ve tarihin belli dönemlerinde eril tahakkümün altına girmektedir. Ancak şu da bilinen bir gerçektir ki özellikle 1980 sonrasında Türkiye'de inşa edilen bu zihniyeti sarsmaya yönelik eleştirel bağlamında filmler de vizyonda yerini almıştır. Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982), *Aaahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Kadının Adı Yok* (1988) gibi filmleri Yeşilçam sinemasında sunulan susturulmuş ve ideal kadın tiplerinin yer aldığı bir kalıba sıkıştırılmış kadın karakterlerden farklı olarak özneliğini kendisinin inşa etmek istediği, daha feminen kadın tiplerinin bulunduğu filmlerdir. Cinselliğini özgür şekilde yaşamak isteyen, özgür ruhlu, toplum baskına karşı direnen kadınların feminist yaklaşımdan hareketle karşılaştıkları sorunlara değinilmeye çalışılmış, bu hayatlar filmlere konu olmuştur. Bu tarz filmlerin daha çok hem dünya hem de Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimler sonucunda 1980'lerden sonra çekildiğini, günümüzde de bu tür filmlerin gerek kadın yönetmenler tarafından gerekse de erkek yönetmenler tarafından çekilmesine devam edildiği söylenebilir.

Sadece ideoloji bakımından eril iktidarın kadın üzerinde söz sahibi olduğu söylenemez. Öztürk'e göre (2000: 133) kadın bedeni de yalnızca kadına ait değildir; toplumun üzerinde baskı kurduğu, "ahlâk" a ait değerlerle dizginlemeye çalıştığı ve sürekli denetlediği bir bedendir. Çünkü kadının her tür davranışı ve tutumu göz hapsine alınır; giyinmesinden, süslenmesine kadar birçok alan erkek tarafından denetlenir. Ancak erkeğin farklı giyinmesi ya da süslenmesi dikkat çekse bile, kadınınkı kadar ayıplanmamaktadır. Buna karşın kadının süslenmesi, bedenine kendi isteği doğrultusunda şekil vermesi yani farklı ya da kendine özgü giyinmesi toplumun bazı kesimlerince tepkiyle karşılanabilmektedir.

Melodram filmlerinde Akbulut'un (2008: 348) belirttiği gibi kadınların yalan, iftira, erkeğe itaatsizlik, erkeğin sözünü-uyarısını dinlememek gibi nedenler yüzünden pek çok acıya, ayrılığa katlanması; ancak bütün bu acılar karşısında yılmamayı, sabretmeyi, beklemeyi; çile çekmeyi bilmelidir. Erkeklerle özgü olarak görülen yarışmacılık, mücadele etmek, yenilmemek gibi "eril" niteliklerden vazgeçmelidir. Böylece kadının "edilgen" bir kimlik yaratması gerektiği mesajı verilmekte ve bunun aşamaları filmlere konu olmaktadır. Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdür. Kadın, eril olmayan "öteki"ni temsil etmekte; kadın, bakışın nesnesi konumunda yer almaktadır (Öztürk, 2000, 71). Bükür'e göre (1997) ise "kadın soru sormaz, o bilginin ya da bilimin konuşan 'öznesi' olamaz. Konuşan 'özne' olma kalkışırsa,



erkek bilmeceyi bilir". Böylece kadının bilginin oluşumunda pasif bir etkiye sahip olduğunu, fikirler üretilirken kadının suskun konumda bırakılmaya mahkum olduğunu belirtebiliriz. Böylece kadın bilgiden ve bilimden faydalansa da onların üretim aşamasında erkeklere kıyasla bir adım geride bulunmaktadır.

2. Kötü Kadın Kimliği

İlk örneklerini tiyatro alanında veren, insanları eğlendirmeyi ve duygularını harekete geçirmeyi amaçlayan melodram, 18.yüzyılda ortaya çıkan terimler arasındadır. Yunanca melos ve drama sözcüklerinin birleşiminden oluşan kavram, müzikli drama anlamına gelir ve ilk kez Jean Jacques Rousseau tarafından kullanılmıştır (Gledhill, 1987, 19). Daha sonraları, müzik melodramın içsel bir ögesi olmaktan çıkmış ve kavram, duygusal yoğunluk, görsel aşırılık, ahlâki kutuplaşmalar ve döngüsel anlatım içeren oyunları adlandırmak için de kullanılmaya başlanmıştır (Suner, 2006, 184).

Melodram filmleri genellikle zıtlıklar üzerine kuruludur. Zengin/fakir ayrımı, kadın/erkek, iyi/kötü olma gibi farklılıklardan yola çıkılarak filmler yapılmıştır. En çok üzerinde durulan ayrımların başında ise iyi/kötü ayrımı bulunmaktadır. Ahlâki değerler vurgulanarak toplumsal yapıda değişimlerin olmasını vurgulayan melodram filmlerinde çoğu zaman iyiler kötülerle savaşır ve filmin sonunda iyi olanlar kazanır. Kötü olanlarsa yenilmeye mahkûm olmaktadır. Melodramların önemli unsurlarından biri iyi-kötü karşıtlığına dayalı ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya sunmasıdır. Melodramda karakterlerin başına olumsuz durumlar kaderden gelmez, kötünün düşmanlığından gelmektedir. Dünya iyi ve kötü çift kutuplu bir sistemden oluşmuştur ve meydana gelen çatışmalar, bu iki ahlâki güç arasında geçmektedir ve mutlu sonla biten melodram filmlerinde kazanan, daima iyilerdir. Filmlerdeki kötü karakterlerin neden kötü olduğu üzerinde durulmayıp sadece "iyi"nin "erdemli" davranışlarını ortaya çıkarmak için anlatıya yerleştirilmiş bir figürler arasındadır (Akbulut, 2008, 66). Bir nevi "kötü"ler "iyi"lerin varlığını gerektiren etkisiz eleman vasfına sahip olanı temsil etmektedir.

Gürbilek'e göre kötülük (2010, 76), çoğu zaman kültürün büsbütün dışından gelen, kültürü toptan yıkmaya azmetmiş, yabancı, ehlileştirilemez bir canavar figürüyle birlikte düşünülür. Ruha karşı beden haklarının, bastırılmış cinselliğin, istenmeyen hazzın, yıkıcı öfkenin, toplum tarafından lanetlenmişliğin göstergeleri arasındadır. Birçok televizyon dizisinde karşımıza çıkan "kötü"ler şeytani, hain, yılanı tipleri, ahlâki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmışları, delici kahaşmalar atanları, hınç dolu adamları, bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için kötülük yapanları kapsamaktadır. Kötülerin karşısında, mahalleyi temizlemeye ant içmiş bıçkın bir delikanlı yer alır, ama o da en az diğerleri kadar suçta, hınca, şiddete kilitlenmiştir. Amerikan dizilerinin kalıplarıyla da olsa Türkiye'de yerli kabadayı ve külhanbeyi karakterler, "acıların çocuğu"nun içinde uyuklayan öfke ve güç talebini de ayaklandırarak kendi kötü çocuğunu yaratmıştır (Gürbilek, 2010, 90-91). Gürbilek dizilerde yer alan değişimlerden bahsederek, kötülük fikrinin de zamanla şekil değiştirdiğinin üzerinde durur. Artık talep edilen kahramanlar arasında kötülükleriyle ünlü olanlar da bulunur. Ekranda gösterilen bazı dizilerde kötü olmak iyi olmanın bir adım ötesine geçmiştir ve izleyici tarafından da bu karakterler onay görmüştür. Zaman içerisinde talep edilen kötülük formlarına karşı bakış açılarının değiştiği görülür. Dolayısıyla konuya farklı bir boyuttan yaklaşılarak, kavramın zaman içerisinde geçirmiş olduğu değişimin boyutları analiz edilmeye çalışılmıştır.

1960'lar ve 70'lerin ilk yıllarında, iyi kötü karşıtlığı iki kadın stereotipi üretmiştir: "İyi" kadın fedakâr, müşfik, acı çekmeyi bilen, cefakâr, gururlu bir melek; "kötü" kadın ise içki ve sigara içen zengin ya da sınıf atlama arzusu içinde olan, cinsel arzularını açığa vuran ultra modern bir "şeytan"dır (Arslan, 2005, 47). Şeytan olarak adlandırılan kadın kabul edilen toplumsal değerlerle çelişen tutum ve davranışları sergileyenlerden oluşmaktadır. Toplumsal düzlemde de kötü ve istenmeyen kadın sıfatı yapılandırılanların filmler aracılığıyla ekrana yansıtılması onların istenmeme/beğenilmeme durumunu pekiştirmektedir. Bu bağlamda da sevilmeyen karakterler filmi izleyenler tarafından da onay görmeyip, beğenilmemektedir. İyi/kötü çatışması, Yeşilçam melodramlarında bir aşk anlatısı biçiminde görülür. İyi olan karakterler, saflıklarıyla, 'dürüst', 'temiz', 'namuslu' olmalarıyla daima aşkı hak ederler. Kötü olanlar ise çiftin bir araya gelmesini önlerler. Bunun için her türlü yola başvuran kötüler yalan söyler, iftira atıp, hile yapabilirler. Aşık çiftlerin nasıl ve ne zaman birbirlerine kavuşacakları, izleyici için önemli bir merak kaynağıdır. Çünkü türün uyuşmalarını bilen izleyici, anlatının romantik birleşmeyle sonuçlanacağını da bilir (Akbulut, 2008: 108).

Yeşilçam filmlerine bakıldığında bu roller genellikle belirli oyunculara verilmekteydi. Lale Belkıs (Bir Demet Menekşe 1973, Kalbimin Efendisi 1970, Feride 1971, Sezercik Yavrum Benim 1971), Sevda Ferdağ (Suçlular Aramızda 1964, Ölüm Perdesi 1960, Şehrazat 1964) , Suzan Avcı (Şehvet Uçurumları 1962, Yıldızların Altında 1965, Gecelerin Kadını 1964) Neriman Köksal (Katil 1953, Cingöz Recai: Beyaz Cehennem 1954, Hayatımı Mahveden Kadın 1955) gibi oyuncular genellikle kötü kadın, vamp kadın, meşum kadın



tiplerini oynamışlardır. Oyuncular, izleyenler tarafından o derece benimsenmiştir ki seyirciler bu oyuncuları görünce onların ne gibi kötülükler yapacağını tahmin eder hale gelmişlerdir.

Film afişlerinde de kötü kadının sunumu farklı bir şekilde gerçekleşir. Noyan'a (2001, 179) göre; Yeşilçam melodram afişlerinde, zıtlıklar karakterlerin imgelerine vamp ve masum, iyi ve kötü, vb. olarak ve tasarımının geneline sıklıkla yansır. "Kötü" kadınlar daima ikincil rolde ve afişlere de ikincil eleman olarak girerler ve afişlerde çoğunlukla küçük boyutlarda ya da köşelerde yer alırlar. Ancak yine de filmde öyle bir karakter olmasa da, afişte "kötü" bir kadın genellikle bulunur. Bu açıklamada yer aldığı gibi afişlerde dahi kötü kadına yüklenen anlam ile iyi olana yüklenen anlam birbirinden farklıdır ve bu farklılık film afişlerine dahi yansımakta kötünün yeri iynin arkasında, ikincil şekilde konumlandırılmaktadır.

Sonuç olarak, Yeşilçam Sineması'nda "kötü kadın" imgesi ideal olmayan özellikleri taşıyanlara yönelik kullanılmaktadır. Cinselliğini ön plana çıkaran, ev kadını olmanın niteliklerini taşımayan, anne olmayı reddeden, açık giyinen, alkol tüketen kadın genellikle ideal olmayan kadını resmetmektedir. Aynı zamanda filmlerle kötü kadın imgesi yaratılarak ideal davranışları sergileyecek bir kadın prototipinin oluşturulması amaçlanmaktadır. Yer alan zıtlıklar filmlerde vurgulanarak iyi kötü ayrımı yapılmakta ve her iki tipte sunulmaktadır. Eşdeyişle kadın erkeğin gözüyle inşa edilir ve erkeğin istekleri doğrultusunda biçimlendirilerek iyi ve kötü tipleri sergileyerek filmlerde yer alır.

3. Bir Demet Menekşe

1973 yapımı *Bir Demet Menekşe* filmi melodram türünün özelliklerini taşımaktadır. Nişanlı tarafından aldatılan Nesrin'in yaşadığı üzüntüden dolayı ülkeyi terk etmeyi düşündüğü sırada onun Kenan'la karşılaşarak hayatına yeniden yön vermeyi düşündüğü süreç filmde anlatılır. Nesrin, zamanla sevmeye başlayacağı Kenan'ın, Banu ile evli olduğunu bilmez. Bu ilişkiyi öğrenen Banu, Nesrin'den intikam almaya çalıştığı sırada olaylar ardı ardına yaşanır ve film Nesrin ile Kenan'ın aynı çatı altında olduğu bir sahne ile sonlanır.

Kadınlar filmlerde ev kadını, şarkıcı, öğretmen olsalar da, melodram filmleri, onlara kadın olmayı bir nevi öğretmektedir. Yapısal işlevselcilikte üzerinde durulduğu gibi kadının yaşam alanı içinde anlamlı (expressive) rol oynadığı bu filmde kendini göstermektedir. Böylece bu edilgenlik durumu bir nevi filmler aracılığıyla izleyenlere aktararak cinsiyet rollerine ilişkin keskin ayrımlar bir kez daha meşrulaştırılır. Çalışmada analiz edilecek olan *Bir Demet Menekşe* filminde yer alan özellikle kadın karakterlerin konumuna ilişkin çözümlenmelerde bulunulacaktır.

3.1. Sahip Çıkılmayı Bekleyen Nesrin

Filmin başrolünde bulunan Nesrin karakteri genç, sarışın, yirmili yaşlarında, sade giyinen, makyajla arası olmayan ihtişamdan uzak bir karakterdir. Babasını vefat eden Nesrin, küçük bir mahallede yatalak annesiyle ve evlenmemiş teyzesiyle birlikte yaşar. Yaşadığı mahallede bireyleri kontrol eden ortak ahlak veya değerler topluluğu mevcut olup kolektif bilinç hâkimdir, bu sistemde yer alan herkes birbirine benzer ve bireysellik yok denecek kadar azdır.

Filmin başlangıç sahnelerinde şehrin kalabalık görüntüsünün içinden çıkan Nesrin, filmde kalabalıklar içerisinde yalnız başınaymış izlenimi verilerek kent hayatının birey üzerindeki etkisine de göndermede bulunulur ve bir yandan kentte yaşanan yabancılaşmaya bu sahneyle vurgu yapılır. Nesrin'in bir mağazanın vitrinindeki gelinlikli cansız mankeni görünce asılan suratından olumsuz gelişmelerin olacağı izlenimi izleyicilere aktarılır. Çünkü gelinlik görüntüsüyle her kadının bir gün gelin olup evleneceği anlayışına sadık kalınmış, erkek egemen dünyanın kodları bu sahne ile yeniden üretilmeye devam etmiştir. Nitekim medya filmler aracılığıyla toplumsal cinsiyet modellerini aktaran değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üreten araçlardan da biridir (Şener&Çavuşoğlu&İrklı, 2016, 166).

Luhmann'ın (1995, 219) da belirttiği gibi evlilik 18. yüzyıla kadar toplumsal tabakalaşmayı pekiştiren bir kurum olmuştur. Kadını ve erkeği ait oldukları sınıf ve sahip oldukları unvanla birlikte ailelerinin de müdahil olduğu bir kuruma dönüşmüştür. Masumiyeti simgeleyen bir gösterge olarak adlandırılan beyaz gelinlik de bu kuruma adım atılırken kadınlar tarafından giyilen kıyafetlerin başında yer almaktadır. Gelinliğin kadınları dönüştürme gücünün olduğunu belirten Ünal Reşitoğlu'na (2018, 78) göre gelinlik ataerkilliğin, heteroseksüelliğin ve toplumsal cinsiyetin taşıyıcıları arasındadır. Gelinlik feminenliğin ifadesi olarak kadınların eş ve potansiyel anne olmaya dönüştüklerinin sembolleri arasındadır. Gelinliğe ilişkin vurgu filmin başka sahnelerinde de mevcuttur. Çalıştığı butikte bulunan gelinliğe bakan Nesrin'in evlenememesi hayatında büyük bir eksikliğe yol açtığı algısını oluşturur. Gelinliğin başına gelip ağlamaya başlaması, onun evliliğe ne derecede anlam yüklediğinin göstergeleri arasındadır. Nesrin için kişisel benliğinde gelinlik; evliliğin sembolü ve acılardan kurtulmanın bir çıkış yoludur. Nesrin'in bir mağazanın vitrininde bulunan gelinliğe uzun uzun bakması da kendisinin eş ve anne olamayacağının belirtilerini



oluşturmaktadır. Evinin kadını ve çocuklarının anası olamayan Nesrin, kadının geleneksel rolünü sürdürmesi gerektiğini izleyicilere bu sahnelerle hatırlatır. Toplumsal cinsiyet rollerinin biçimlendirdiği kadınlık hallerinde evlilik kurumu bir kadının hayatında kadınlığını ispatlayabileceği en önemli kurumlar arasındadır. Aynı zamanda ataerkil düzenin en büyük alametifarikalarından biridir evlilik. Çünkü geleneksel kodları benimsemiş bir kadın, bekar kalarak böyle bir düzende diğerleri için tehdit algısı yaratmayı tercih etmez.

Melodramatik anlatılarda, kadınların evlilikle mutlu olabilecekleri mesajı verilmektedir. Evlenememek, bir kadın için büyük bir mutsuzluk kaynağı olabilir ve evlilik en büyük ödülleri arasındadır. Evlenememiş kadınların kimsesiz, sahipsiz, korunmaya muhtaç olduğunu belirtir filmler (Akbulut, 2008, 349). *Bir Demet Menekşe* filminde bu durumu Nesrin karakteri üzerinden okuyabiliriz. Evlenememeyi bir yenilgi şeklinde algılayan Nesrin, teyzesinin tabiriyle "bir kız kurusu" olmamak için evlenememenin bedelini sosyal çevresinin yaşattığı baskı neticesinde ağır şekilde ödemekte ve tek kurtuluşun o ortamdan kaçmak olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla kadın karakter evliliği bir kaçış yolu olarak görür. Ancak ilerleyen sahnelerde şahit olacağımız gibi Nesrin mutluluğu yine başka bir erkekte ve onunla beraber bulabileceğini düşünür. Nesrin'in hayatına Kenan dahil olmaya başladığında kadınlığında da bir dönüşüm yaşanmaya başlanır, Nesrin kadın olmanın farkına varır. Bu da göstermektedir ki hayata küsmüş, yaşama isteği elinden alınmış bir kadın, bir erkeğin yardımıyla edilgen konumdan çıkabilmektedir. Ayrıca eski nişanlısı tarafından aldatılan Nesrin, yeni ilişkisinde Kenan'ın evli olduğunu bilmeden bir açıdan aldanmış kadın pozisyonuna bürünmüştür.

Melodram filmleri, kadınları, her koşulda evliliği isteyenler olarak sunar ve evlenemeyen kadınları huysuz, kötü, kıskanç, kayıtsız olarak betimlemektedir. Çünkü kadın için başka türlü bir mutluluk kaynağı olamaz (Akbulut, 2008: 350). Nesrin'in evlenememesi onun kendisini mutsuz etmesi için yeterli bir sebeptir. "Acım bana yetiyor" ifadesinde Nesrin, evlenememenin utancını başka bir ülkeye giderek hafifletebileceğini, sosyal çevresinin kendisine uyguladığı baskıyı ancak bu yolla atlatabileceğini düşünmektedir. Mahallede yaşayan komşular, alışveriş yaptığı esnaf, çalıştığı butikteki arkadaşları kendi üzerinde öyle bir kontrol mekanizması kurmuştur ki, bunu " Her gün ölüyorum buralarda" sözleriyle ifade edebilmektedir. Yeniden doğmak adına Almanya'ya gitmeyi, orada nefes alabileceği bir alan yaratabileceğini düşlemektedir. Dolayısıyla bir kadının nişan atması -ki aldatıldığını öğrendiği halde- filmlerde hayatının sona ermesine denk bir düzlemde, bir nevi ölümle eş değer tutulurcasına aktarılmaktadır. Böylece hayata karşı kendini daha savunmasız hissetmekte ve daha kayıtsız bir yol benimsemektedir. Her aktör kendi bakış açısından hareket ederek eylemlere anlam yükler ve bu şekilde kişisel benliğini oluşturur. Filmin büyük bir kısmında Nesrin'in biriyle evlenmeyi arzulaması kişisel benliğinde evliliğe yüklediği anlamlar yüzünden Nesrin'in hayata bakış açısının diğerlerinden farklı olduğu sonucuna ulaşılır. Hem bir butikte terzi olarak çalışması, hem gelinlik dikmesi hem de gelen müşterilerin gelinlik alması bir nevi evliliğe ilişkin göstergelerin onun hayatını sarıp sarmaladığını ifade eder. Onun hayatı evliliği her daim hatırlatacak imgelerle doludur ve onun için evliliğin anlamı hayatın ta kendisine karşılık gelmektedir.

Kadının ataerkil bir toplumda geleneksel rollerini oynamaya hazır olması, şefkatli, hassas, hoşgörülü, duygusal ve anlayışlı kadının makbul olması, kocasının ve çocuklarının mutluluğuna hayatını adanmış bir resim çizer. İmançer'in (2006, 146) belirttiği gibi Türk sinemasında melodram anlatısı içinde kadının temsili erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle oluşturulur. Filmlerde kadınlar sahip çıkılmayı bekleyen, korunmasız güçsüz olarak betimlenir. Nesrin'de ataerkil bir toplumda yetişmesiyle birlikte babasının ailesini koruması, kollaması, onun aynı davranışları nişanlısından ya da evleneceği kişiden de beklemesine yol açmaktadır. Böylece babadan kocaya geçen bir nevi "nöbetleşe hakimiyet" in altında bulunan kadınlar hayatlarının her dönemlerinde bu duruma maruz kalabilirler. Kadının uysal ve söz dinlemesi beklentisi erkeklerce istenmekte ve filmde de böylece Nesrin'in kişisel dünyasında babasının işlevinin önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü bu rolleri yerine getirecek bir erkeğe ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin akşam yemeğine gelen Kenan'a odasını gösteren Nesrin, kendi odasını "sığınak" olarak tanımlar. Nedeni ise evi sığınacak bir yer olarak görmesidir. O sıcak yuvada da bir erkekle birlikte yaşamayı tahayyül etmektedir. Kişisel benliğinde babaya karşı yüklenen anlam Nesrin'in tüm hayatını etkileyecek şekilde kurgulanmış, kendi odasını dahi sığınak haline getirecek bir durum yaratmıştır.

Filmin bir diğer sahnesinde Nesrin evine giderken, mahallenin kadınları bir evin önünde oturarak onun hakkında konuşmaya başlarlar. Kadınlardan biri, "Bildığın gibi değil çalışan kızlar, on parmağında on marifet var!" diyerek Nesrin'e laf atar. Marifetli olmaya mecazi bir anlam yükleyerek Nesrin'in ahlâki konularda olumsuz davranışlar sergilediğini belirtmeye çalışır. Kadının çalışmasına karşı bir tepki geliştiren mahalleli bir nevi çalışan kadına karşı olumsuz bir tutum takınmaktadır. Geleneksel normların benimsendiği



toplumlarda kadının çalışmasına ilişkin birtakım kodlar bulunmaktadır. Bu filmde de mahalleli kadınlar geleneksel değerlerin savunucuları olarak okunabilir. Nesrin'e çalıştığı için iyi gözle bakılmaz ancak onu aldatan nişanlısına karşı da olumsuz bir bakış açısı geliştirilmez. Çünkü eril gücün tahakkümü altında gölgelenen kadına göre, erkek yaptığı davranışlardan sorumlu tutulmaz. Çünkü ataerkil ilişkiler içerisinde erkeğin iktidarını koruması ve erkekliğini ispatlaması için kadınlara bunu benimsetmesi gerekmektedir. Demren'in (2008: 88) belirttiği gibi de erkeğin "erkeklik"inin daima tamamlayıcısı olan meşru bir kadına ihtiyacı vardır. Bu nedenle bir erkeğin kadınsız yaşayamayacağı düşünülmektedir.

Başından geçen nişanlılık döneminden dolayı mahalleli Nesrin'in "oynak" bir kız olduğunu düşünür ve ona "kötü kadın" kodları arasında bulunan imgeleri yüklerler. O "lekelendiği" için, başkalarıyla oynaştığı için sözle tacizi de hak etmektedir. Kapı komşusu olan Fatma Hanım anlatının bir bölümünde "Dik yürü kızım, damgalı insan mısın sen?" diyerek Nesrin'e laf çarptırır. Başından geçen bir nişanlılık bile onun kötü olarak görülmesine yol açar. Aynı zamanda damgalı olarak tabir edilen kesiminin de filmde ötekileştirildiği görülmektedir. Ancak filmin başında Nesrin'in nişanlısından ayrılması sonrasında ilişkilerinin "normal" bir arkadaşlık olduğundan bahsetmesi cinsel birlikteliğin olmadığına işaret eder ve Nesrin'in bekaretini koruduğu anlaşılır. İyi kadın olmanın belki de en belirgin özelliği bakire olmak ve sadece evleneceği kişiyle cinsel birliktelik yaşamaktır. Evliliklerde en çok önem verilen hususlardan biri de kadının evlenmeden önce başkalarıyla cinsel ilişkiye girmemesidir. Kadınların evlilik öncesi cinsel beraberlik yaşaması çoğu zaman kabul edilemez konulardan biridir. Türkiye'de bir kadının bekaretini koruması, kendisinin ve ailesinin "namusunu koruması" ile eş değerdir, bir nevi evlilik öncesi bekarate verilen önem, erkek egemen namus anlayışının temelini oluşturmaktadır (İlkkaracan, 2015, 26). Kadın üzerinde kurulmaya çalışılan baskı ve denetim mekanizması namus aracılığıyla günümüzde ataerkilliğinin yeniden üretilmesinde etki eden diğer bir normdur. Kadınları gözetleme ve denetleme namusa dayalı olarak kadınların dış görünüşlerinden başlayarak, davranışlarına/tutumlarına kadar sirayet edebilmektedir. Erkekler toplumda kendilerini "rahat" hissedip sosyal çevresi tarafından denetime tabi tutulmazken; patriyarkal düzende bu baskıyı hissettiren öznelerle de mücadele etmek durumunda kalmaz. Dolayısıyla evleneceği kadının namuslu olmasına yapılan vurgu filmde de kendisini açığa çıkarmaktadır.

Türk filmlerinde kadın kimliği kamusal alandan dışlanmamakla beraber, ataerkil toplumun kültürel kodlarına uygun olarak inşa edilmekte ve kadın kimliğini esasen aile birliği içerisinde özel alandaki başarısıyla oluşturulmaktadır (İmançer, 2006, 73). Nesrin bir butikte çalışıyor olsa da o daha çok ev ortamında görülmekte ve ailevi konularla meşgul olmaktadır. İş hayatına ilişkin yaşadığı döneme ya da geleceğe ait herhangi bir kariyer planının olmadığı söylenebilir. Hem yaşlı annesine hem de teyzesine bakması evin geçimini sağlamak durumunda olması onun bir yerde çalışmasını zorunlu kılmaktadır. Kamusal alanda görünür olup kendisini bu alandan soyutlamaması Nesrin'in kimliğini inşa ederken çalışma hayatının belirli derecede önemli bir yere sahip olduğu hatırlatılmaktadır. Ancak benliğinin kurulmasında esasen en fazla odaklandığı nokta eve, aileye ve evliliğe ilişkin konulardır. Böylece ev ve aile ile olan bağlar melodram anlatılarında sürekli bahsedilen konular arasındadır ve bu konular sıklıkla ekrana yansıkça var olan bağların pekiştirilmektedir.

Cumhuriyet rejimiyle Kemalist modernleşme projesiyle toplumsal hayatta yapılan yeniliklerle kadın kimliği de yeniden şekillenmiştir. Bir butikte çalışması, mahalle içerisinde kısa etekle dolaşması, Kenan'la görüşmesi onun gelenekselin dışında hareketler sergilediğini gösterir ancak sevdiği erkek için birçok şeyden vazgeçmesi onu geleneksel değerleri dışladığı anlamına gelmemektedir. Nesrin'in dünyasını anlamlandırmasında ve aidiyetini inşa etmesinde geleneksel değerlerin halen daha önemli bir yeri bulunmaktadır. Ancak bu değerlerin etkisinde kalsa da giyim tarzı olarak modern değerleri benimsemeye çalışmakta ve ekonomik zorunluluklar nedeniyle kamusal alanda yer almaktadır. Nesrin'in kırsal alandan kente göç edenlerin barındığı gecekondu bölgelerinde yaşadığını düşünürsek onun hem modern hem de geleneksel değerleri benimseyen arada kalmış bir kadınlık kimliğine sahip olduğunu da belirtebiliriz. Geleneksel toplumun ataerkil ideolojisini içselleştirmesi onun bu konuyu sorgulamasına yol açmamaktadır.

3.2. Sade Bir Eş ve İhtişamdan Uzak Bir Yaşamı Düşleyen Kenan

Filmin esas oğlanı, otuzlu yaşlarında, evli bir erkek olan Kenan, babasından devraldığı boya fabrikasının başında bulunmaktadır. Filmde "Başka meslek seçme hakkını bile tanımıyorlar sana. Boğulup kaldım" şeklinde durumunu ifade ederken Kenan, Atay'ın (2004) belirttiği gibi "erkekliğin en çok erkekleri ezdiği" baba otoritesinin baskın yapısına gönderme yapmaktadır. Farklı bir meslek dalına yönelemeyen Kenan, ailesinin onayıyla fabrikayı yönetmeye başlamış, film boyunca da devam etmiştir. Kendisine yüklenen toplumsal roller gereği hane içerisinde babasına karşı gelememiş, söz dinleyen akıllı evlat pozisyonunu yerine getirmiştir.



Kenan ilk olarak Nesrin ile kuyumcуда karşılaşır ve onu beğenir. Kenan'a göre ideal kadın tanımı Nesrin'in kendisine karşılık gelmektedir. Çünkü ideal kadın tanımlamasında yer aldığı üzere Nesrin, el değmemiş, masum, saf ve iyi aile kızı, sessiz, söz dinleyen, ihtişamdı uzak, temiz biridir. Kuyumcуда karşılaşan ikilinin arasında geçen diyaloglarda Nesrin'in "Bekleyeniniz vardır belki" lafına karşılık, Kenan, "Kimsenin beni beklediği yok" cevabını vermiş ve Nesrin'e yalan söylemiştir. Aslında Banu ile evli olan Kenan, Nesrin'i hemen kaybetmemek adına yalana başvurmuştur. Ancak filmin sonunda dolaylı olarak ima edilse de Nesrin, Kenan'ı affedecektir. Kadının sevdiği adama yalan söylemesi birçok filmde kabul edilemeyecek iken; erkeğin kadına yalan söylemesi kısa sürede affedilir. Çünkü kadının yalan söylemesi onun kötülükle yaftalanmasına yol açıp, onun "kötü kadın" ilan edilmesiyle sonuçlanabilir.

Kentte de kırdada insan ilişkileri hiyerarşik ataerki bir düzen içinde örgütlenerek iktidar şu ya da bu nedenle güçlü olanın elinde toplanmaktadır. Yani kararları alıp planları yapanlar, başkalarının yaşamlarını belirleyenler, etkin olanlar onlardır ve büyük çoğunlukla erkeklerdir (Abisel, 2005, 238). Kenan'ın mesleğini seçmesinde ailesinin baskın olması, Kenan'ın hem Nesrin'e ideal kadın imgesini yüklemesi hem de Banu'yu çocuk doğurmadığı için ideal olmayan kadın olarak görmesi filmde eril gücün ne kadar etkili olduğunu göstermekte ve kararları alanlar ile uygulayanların Abisel'in belirttiği gibi erkekler olduğunu hatırlatmaktadır.

Nesrin'in ailesiyle tanışmaya gelen Kenan yapılan yemekleri çok beğenir ve kimin yaptığını sorar. Nesrin'in teyzesi cevap olarak "Nesrin pişirdi hepsini" der. Eril yaklaşımca belirlenen kadının görevinin yemek yapmak olduğu bir kez daha bu sahnede tescillenir. Eril güç kendi varlığını meşrulaştıracak ve devamlılığını sağlayacak cinsiyet rollerinin var olmasını sağlar (Sankır, 2010, 15). Geleneksel düşüncede, cinsiyete dayalı işbölümünde kadın ev işlerinden sorumlu tutulurken, erkek de ev dışındaki işlerle ilgilenmektedir. Çünkü ideal kadın tanımlamasında geleneksel düşünce de eşin öncelikle ev içi sorumlulukları yerine getirmesi beklenmektedir. Ev işlerini yerine getirmesi, eşine saygılı davranması, fedakar, paylaşımcı olması, bir eşte olması gerekenler arasındadır. "Kadınlardan istenen, yaşam alanının sınırlarını ev, eş ve çocuklarla belirlemeleridir. Ev işleri, çocuk bakımı ve eşin yeniden üretime hazırlanması kadınların varoluş nedeni olarak görülür" (Helvacıoğlu, 1996, 41). Kadını ev işinden ve çocuk bakımından sorumlu tutan cinsiyetçi ideoloji, kadınların erkeklere karşı hizmet etmesi anlayışına sahiptir.

Anlatının ilerleyen bölümünde yemek yedikten sonra Kenan'ın masanın üzerinde duran gelinlikli bebeğe baktığı görülür. Nesrin, Kenan'a kahve ikram ettiği sırada kahve bebeğin gelinliğine dökülür. Ne yapacağını şaşırarak Kenan'a cevap veren Nesrin gelinlikteki lekenin yakanınca çıkacağını söyler. Benzer durum Nesrin'in yaşamı içinde geçerlidir. Kişisel benliğinde yaşadıklarından kendisini sorumlu tutan Nesrin, kendisinin, eksik, noksan ve üzerine kahve dökülen bebek gibi lekeli olduğunu düşünmektedir. Bu leke ancak ve ancak hayatına dahil edeceği yeni bir erkekle silinebilir.

Yerli filmlerin büyük kısmında, çatışmanın neden olduğu baskıya karşı duruş biçimlerini, etkin bireysel, edilgin bireysel ve etkin katılımcı olarak gruplandırarak olası görünmektedir. Bireysel edilgin direniş kendini dış çevreden yalıtma yoluyla *Bir Demet Menekşe* filminde görülür (Abisel, 2005: 252). Kadınların yumuşak, sevecen, yapıcı ve uzlaşıcı olmak gibi edilgin özellikleri (Bora&Üstün, 2008: 39) hayatlarına dahil ettikleri erkeklerle etkin duruma dönüşebilmektedir. Kadınların erkeğe bağımlı, pasif, kamusal alanda sadece görünür olma, edilgin bir yaşamı benimsemesi neticesinde geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir hayat sürmesi ancak erkeğin denetimi ve kontrolü altında olmasıyla mümkündür. Böylece Nesrin'de, Kenan'la tanışmadan önce edilgin bir yapıdayken, Kenan'la beraber iken daha etkin bir duruşa sahip olmuştur ve bunu var eden de yine bir erkeğin, Kenan'ın varlığıdır. Erkeklerin sözünün geçtiği bir diğer sahnede de sorun çözmede akıldan çok geleneksel bilgi birikimine ağırlık verildiği görülür. Bu durumda bir bilginin otoritesiyle, cemaatin ortak eylemi sorunun çözülmesini sağlar (Abisel, 2005: 258). Filmde sorunları çözme konusunda Kenan'ın babasının arkadaşı olan kuyumcunun da etkin olduğu görülür. Sorunların hal olacağını, Nesrin gibi bir kızı kaçırmaması gerektiğini söyleyen gene odur. Söyleyen gene etkin nüfuza sahip, varsıl bir erkektir.

3.3. Kendi Hayatını Yaşayan Banu

Frapan giysiler giyen, saçlarını yaptıran, güzelleşmek için güzellik salonlarına giden, cilt bakımı yaptıran, tırnaklarını boyatan Banu karakteri filmde ideal olmayan kadını temsil etmektedir. Partilerde görünen, sürekli eğlenen ve kamusal alanda görünür olmayan, herhangi bir işte çalışmayan modern kadın tipine uygun kent yaşamına özgü davranışlar sergiler. Eğitimli, üst sınıfa mensup, batı giyim tarzını benimseyen, tutucu değerlerden sıyrılmış, birçok etkinliğe katılan özel alanın dışına çıkan dışarıda daha görünür olan bir karakterdir. Banu üst-orta sınıfa mensup, ekonomik kaygısı bulunmayan, kentli, modern bir kadındır. Saktanber'e göre (2015, 191) Türkiye'de kadınlar cinselliklerinden tümüyle arındırılmış



olanlarla, cinselliklerinin dışında herhangi bir kimliği bulunmayanlar olarak ikiye ayrılmaktadırlar. Banu karakterinin sunulmuş biçimi de cinselliğinin ön plana çıkartıldığı 2. gruba girmektedir. Çünkü melodram kalıpları içinde “fedakar anne” veya “iyi eş” şartları taşınmadığı takdirde kadınlar “kötü kadın” sıfatını kapsamaktadır.

Eğlenmek, dans etmek, özgür aşk, motosiklete binmek, farklı giyinmek, hızlı müzik sevmek, Türk filmlerinde onaylanmamaktadır. Bunlar ya kapitalist yaşam tarzının, gençlerin enerji ve ilgisini yanlış yönlere kanalize eden tuzaklardır ya da geleneksel toplumsal ve ahlâki ilişkilere yönelik birer tehditi oluşturmaktadır (Abisel, 2005, 256). Filmde de Banu’nun eğlenmeyi sevdiğini, çeşit çeşit kıyafet giyinmeyi sevdiğini görmekteyiz, bu nedenle geleneksel toplumlarda bir tehdit unsuru olarak kodlanabilecek bir kadın portresi çizmektedir.

Varsıl bir aileden gelen Banu, Nesrin gibi alt sınıfta yer almayı ekonomik güçlükler nedeniyle çalışmak zorunda kalmayan bir kadındır. Banu’nun ekonomik anlamdaki bu rahatlığı bir yandan kendisine daha fazla zaman ayırmasına neden olmuştur. Kendisine düşkün, bakımlı, bireysel davranan bu kadın, filmde Nesrin’e kıyasla daha aktif bir yaşama sahiptir. Her ne kadar kocası tarafından aldatılsa da pasif bir tutum sergilemez. Bu durumu kabullenmeyen Banu, sevdiği erkeği iyi kadına kaptırmamak için her türlü kötülüğü yapacak, entrikalara başvuracak bu uğurda zafere ulaşmak için her şey mubah olacaktır. Dik duruş sergileyerek her türlü zalimliğe ve acımasızlığa kocasını elde etmek adına başvuracaktır.

Filmde Banu ilk olarak bir kumar masasında arkadaşlarıyla kağıt oynarken görülür. Dışarıdan gelen kocasına “Sen dinlen hayatım, kazandıklarını nasıl olsa ben tüketiyorum” der. Bu sahnede görüldüğü gibi aileyi geçindirme sorumluluğunun hanenin reisi olarak kabul edilen erkeğe yüklenilmektedir. Sancar’ın (2013: 63) belirttiği gibi, Türkiye’de çalışmak ve erkek olmak arasında sıkı bir ilişki bulunur. Çünkü erkekliği inşa eden en önemli stratejilerin başında gelir getiren bir işte çalışmak gelir. Erkek hanede otorite sahibi olduğunda ailenin geçimini sağlama sorumluluğunda aktif rol aldığı anda aynı zamanda ailenin “reis”i olma sıfatını da kazanır. Geleneksel cinsiyetçi işbölümünde erkek evin geçiminden sorumlu tutulmakta ve kamusal alanda yer alabilmektedir. Çünkü ücretli bir işte çalışmak maddi kazancı da beraberinde getirecektir. Erkeğin para kazanan bir rol sergilediği, kadının da bunu harcadığı bu sahnede Banu üst orta sınıftan gelse de harcamayı ve tüketmeyi seven bir kadındır.

Melodram filmlerin geleneği olarak, iyi-kötü zıtlığını belirginleştiren Banu karakteri, eşinin parasını harcayan, kuaförden çıktıktan sonra satıcı küçük kızdan bir şey almadığı için merhametsiz olarak gösterilmeye çalışılan, Nesrin’in yanına giderek sevdiği adamın Kenan olduğunu vurgulamak için çeşitli yollara başvuran kötü bir kadın olarak lanse edilmektedir. Zaten Banu’nun hemen hemen her sahnede sigara içmesi, boyalı tırnakları olması onun ilk görüşte itici hale getiren detaylardır. Geleneksel rollerin dışında olmakla beraber, Batı tipi yaşama özenen, Batılı olmayı taklit eden davranışlar da sergiler.

Kendi hayatını ve mutluluğunu ön planda tutan ve yaşadığı hayat tarzından ödün verme gereği duymayan Banu, kabul gören, “makbul” kadın imajı çizmemektedir, bu nedenle “kötü” sıfatını hak etmektedir(!). Çocuk sahibi olmak istemeyen, çocuğu “dokuz ay onu sömürecek bir et yığını” olarak gören Banu, anne olmayı istememesi nedeniyle de eşi Kenan tarafından eksik kadın olarak kodlanmaktadır. Çünkü evli bir kadının çocuk sahibi olmak istememesi erkek tarafından onaylanmayan bir meseledir ve bu durumda kadın “yarım bir kadınlık”, “eksik/noksan kadınlık” unsuru olarak görülmektedir. Kadının kendisini böyle hissetmesine yol açan toplumsallaşma süreci bunun oluşmasında ve inşa edilmesinde büyük bir role sahiptir. Kadının statüsüyle doğurganlığı arasında bir ilişki bulunduğunu belirten Özbay’a (1995, 160) göre “erkek egemen normların geçerli olduğu toplumlarda, kadınların toplumda var olma nedenleri doğurma kapasitelerine indirgenmiştir”. Bu vesileyle Banu filmde çocuk yerine yüklü miktar para verilerek alınacak bir köpeği beslemeyi tercih etmektedir. Ona göre köpeği beslemek çocuğa bakmakla eşdeğerdir. Çocuk istememesinin yanında Banu’nun ev işleriyle de meşgul olmadığını görmekteyiz. Çünkü geleneksel ev içi işlerde rol dağılımında kadınlar ev işlerinin esas sorumlusudur ve bu olgu neredeyse kadının sosyal sınıfı veya istihdam durumu ne olursa olsun değişmemektedir (Ecevit, 1993, 27). “Hayat arkadaşın olarak görevlerimi yerine getirdiğimi düşünüyorum” diyen Banu için “görev” tanımı farklı anlamlara sahiptir. Banu bakımlı olmanın, güzel giyinmenin evliliğin devam edebilmesi adına yeterli olacağını düşünmektedir. Ancak eşi Kenan bunları yetersiz görür ve “Sana uyamıyorum, içinde yaşadığım dünyaya uyamıyorum” diyerek tepki gösterir. Genel kabul gören ev işi yapmanın, çocuk bakmanın dışına çıkan; fedakarlık yapmayan, saf, masum bir izlenim yaratmayan kadının ideal olamayacağını bir nevi belirtmiş olur Kenan. “Kendini inkâr mı ediyorsun?” sorusunu yönelten Banu için Kenan üst sınıf bir aileden geldiğinden o dünyanın gerektirdiği biçimde yaşamını idame ettirmelidir. Evliliklerinin samimi sıcaklığını yitirmesi, paranın istenen ve aranan tek şey haline gelmesi demektir (Abisel, 2005, 232). Kenan “Bizi birleştiren tek şey



fabrika, servet, paraların eşit oluşu” şeklinde yaptığı açıklamada Kenan’a göre tek ortak noktaları ikisinin de varıl olmasıdır.

Kocasının onu başka bir aldattığını söyleyen bir arkadaşına Banu “Kocamın hayatını araştırarak kadar basit bir kadın olmadım” şeklinde yanıt verir. Görüldüğü gibi Banu gururlu, soğukkanlı ve hazırcevap yanıtlar veren bir kadındır. Konuya diğer türlü yaklaşırsak filmde esasen aldatılan ve mağdur olan kadın Banu’dur, bu nedenle eşinin onu aldatması kabul edilebilir bir durum değildir. Aldatılan bazı kadınların başvurduğu yolları deneyerek, hıncını eşinden almak yerine eşinin aldattığını düşündüğü kadından alır.

Filmlerde boşanma olgusuna ancak olumsuz ilişkileri vurgulayan ailelerde rastlanır. Kadın kahramanla evlenebilmesi için erkeğin karısından ayrılması gerektiğinden, onun eşinin “kötü” olması şarttır. Fakat erkeğin eşi, ayrılmamak için elinden geleni yapar ve seyircinin nefretini kazanır (Abisel, 2005, 84). Banu karakteri film de benzer nefreti kazanan karakterler arasındadır. Banu’nun evliliğini kurtarmaya çalıştığını düşünerek hareket edilirse, aldatıldığını öğrenen her kadın bu duruma tepki gösterecektir. Banu, Kenan’ın da evlilikleri süresi boyunca kendisine yeterince ilgi göstermediğini belirtir. Eşini sevdiğini, onu her gittiği yere çağırdığını, onun çok çalıştığı için kendisine vakit ayırmadığını Banu’nun ağzından duyarız. Bu sebeple Banu’nun aslında tam anlamıyla “kötü” olmadığı, erkeğin gözüyle kötü imajı çizilen bir karakter olduğu bir kez daha ortaya çıkmış olur. İmançer’in belirttiği gibi kadın “öteki” olarak erkeğin gözüyle tanımlanır. Kadın ötekinin istekleri, talepleri yönünde bir kalıba büründürülür, böylece kendi benliğinden ve kimliğinden sıyrılarak, uzaklaşır. Bu durumu Saktanber ise şu cümlelerle ifade eder:

“Kadınlar medyanın çeşitli alanlarında kendi seyredilişlerini seyredirken, bir yandan da onlardan talep edilen ‘ideal’ kadının ne olduğu gösterilir ve onlara ‘kendini benim seni sevdiğim gibi sev, benim istediğim gibi ol’ denir. Basın yayın alanında çalışan pek çok kadının da kurulmasına aracılık ettiği bu söylem, talep dışı kalmak istemeyen kadınlarca da benimsenerek, kemikleşip yaygınlaşır” (Saktanber, 2015, 213).

Çünkü o dönem Türkiye’sini düşündüğümüzde de mevcut değer yargıları kadının yerinin evi ve kocasının yanı olduğunu vurgular; bu açıdan da filmin esas oğlanı yuvasını korumak adına eşinden her türlü fedakarlığı yapmasını bekler. Vamp görünmek, bakımlı olmak erkeği uzaklaştıran nitelikler olarak sunulmuş ve iyi karakterlerin karşısında konumlandırılmıştır.

Filmde seslendirilen şarkılara bakıldığında da bireylerin kişisel dünyalarına dönük çıkarımlara ulaşabiliriz. Nesrin Kenan’ı kendi gittiği gazinolardan birine götürerek baş başa vakit geçirirken, arkadan “Hor Görme Garibi” şarkısı çalmaktadır. Bu şarkıyla yoksula, Batılı olmayana, güçsüz kesime, mağdur olana, masum olana, cefakar insanlara seslenilmektedir. *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabında Gürbilek (2010) şarkının yazarı Orhan Gencebay’ın aşkı zulüm olarak tarif ettiğinden, ama toplumsal zulmü de bir aşık söylemiyle anlattığından bahseder. Bireyler, bu karşılıksız aşkı oyalanmalıdır çağrısı yapılmakta ve Orhan Gencebay mahrem olanla kamusal olanı iç içe geçirmiş, aşkı zulmün metaforu haline getirmiştir. Filmde dinlediğimiz diğer bir şarkı olan “Dünya Dönüyor” şarkısı değişime vurgu yapması bağlamında bir anlamda Kenan’ın iç dünyasını yansıtmaktadır. Çünkü hayatının kadını bulduğunu düşünen Kenan için dünya daha farklı dönecektir.

Filmin sonunda Kenan’ı annesinin yanında gören Nesrin’in şaşkınlığı sonucunda annesinin “Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez kızım” demesi ailenin bir erkek tarafından korunup, kollanması isteğinin belirtisi olarak okunabilir. Bu sebeple Nesrin’in annesi Kenan’ın kendi yuvalarına sığınmasına izin verir. Kenan’a, kimsenin onun etrafını saran “kara düzen” in içine girmeyi isteyip istemediğini sormamaktadır, “bu adaletsiz dünyada kaybolup gittiği” için mutsuzdur ve kurtuluşu, yüreğinin sesini dinleyerek “tertemiz bir güzel insana sahip çıkmak” üzere, sevgilisinin çevresinden kopup saklandığı küçük odasına sığınmakta bulur. Artık ne Kenan “cehennem hayatı” yaşayacak, ne de Nesrin çalıştığı butikte karşılaştığı ve ona yabancı gelen insanlarla muhatap olacaktır (Abisel, 2005, 270). Bu bağlamda da Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmezi olarak film, mutlu sonla biter.

Yeşilçam filmlerinde kadın için işi, çalışma yaşamını yine evle, kadınla ilişkilendirerek tam anlamıyla onları kamusal yaşamdan yoksun bırakır; öte yandan çalışma yaşamının mutluluk getirmediğini, gerçek mutluluğun evde ve evlilikte olduğunu söyleyerek cinsiyetçi yapılarını ortaya koyarlar. Birçok filmde kadın karakterler mutluluğu evlilikte bulur. Kadınlar evlenmek uğruna birçok şeyden vazgeçerek beyaz atlı prensleriyle yeni hayatlarına adım atarlar. Filmsel anlatılar, kadınların, yine kadınlara uygun gördüğü “kadınsı işlerin” tek başına kadına mutluluk getirmediğini, hatta mutsuzluk, ayrılık, acı ve keder getirdiğinde ısrar eder. Bir başka deyişle melodramlar, kadını evle ve özel alanla birlikte kodlayarak, cinsiyetçi bakış açısını yeniden üretir (Akbulut, 2008, 352-353). Örneğin bir kadının şarkıcılık yapması ona



tam anlamıyla mutluluk getirmeyen, erkeği için bu işini bırakıp evinin kadını olması o kadın için tarif edilemez bir mutluluğun anlamını taşımaktadır.

İmancer'e (2001, 161) göre, öznenin ister kadın olsun, ister erkek var olabilmek için ötekinin bakışına ihtiyacı vardır. Simone de Beauvoir'e göre ise ataerkil bir kültürde, erkek ya da eril olan olumlu ya da norm olarak kurulurken, kadın ya da dişilik olumsuz, esas olmayan, normal dışı, yani kısaca Öteki olarak kurulur. "Erkek kadına göre değil, kadın erkeğe göre tanımlanır ve ayırt edilir, esas olan erkeğe karşı kadın esas değil, rastlantısalıdır. O (erkek), özne ve mutlak konumundadır -kadın ise Ötekidir" (Donovan, 2001, 232). Kadın öteki olarak erkeğin gözüyle tanımlanır bu filmde. Çünkü filmde Nesrin'e iyi, ideal kadın anlamını o yükler; Banu'yu ise kötü kadın yapan gene onun gözlemleridir. "Yapılması gereken davranış" eril tahakküm tarafından filmlerde bu şekilde kurgulanır ve izleyicilere sunulur.

Sonuç olarak Berktaş'ın (2010, 160) söylemiyle iyi kadın, fedakâr eş ve annedir; iyiliğin esas nedeni de, doğaya aykırı davranmamasıdır. Filmde yer alan Nesrin gibi doğal düzende hareket ederek saflığın peşinden koşmalıdır. Kötü kadın ise, doğaya aykırı davranarak analık rolünü reddeden, çapkın, sefiş, haz peşinde koşan -ama aynı zamanda gizemli ve çekici fettan kadındır (Berktaş, 2010, 160). Anne olmayı reddeden ve kendi yaşam tarzından ödün vermeyen, nasıl davranması gerektiği konusunda net olan Banu gibi.

SONUÇ

1973 yapımı *Bir Demet Menekşe* filmi kadın ver erkek karakterleriyle birlikte melodram türünün çoğunu içerisinde barındıran bir yapıya sahiptir. Zıtlıkların yer aldığı zengin/fakir ayrımının görüldüğü, iyi/kötü ayrımının bulunduğu bir yapıya sahiptir melodram filmleri. Bu melodramatik filmler toplumsal cinsiyet kalıpları üreterek kadınlık ve erkeklik mitlerini oluşturarak toplumun gereksinimlerine göre hareket etmektedir. Konumuz itibarıyla melodram filmlerinde iyi/kötü ayrımı kadın karakterler üzerinden de kurgulanabilmektedir. Filmlerde kurgulanan kadın olgusu giderek artan bir biçimde erkek egemen kodlarla, simgelerle biçimlenmektedir. Bu söylemde ideal ve ideal olmayan kadın kimlikleri oluşturularak ikili bir ayrıma başvurulmaktadır. İktidarının elinden gideceğini düşünen erkek egemen ideoloji yeni kadını tanımlarken kendi çıkarını da göz ardı etmemiştir. Bu kadını yaratırken, onun dışında kalanları "meşum kadın" olarak yaftalamıştır. Çünkü bu tarz kadınlar onun egemenliğini sarsacak dışarıdan gelen birer tehdit unsurunu taşımaktadır. Bunun tehdidi ortadan kaldırmanın en kestirme yolu da o kadınları damgalayıp sahanın dışına itmektir. Yeşilçam filmlerinde sıklıkla karşılaştığımız bu dilemmada iyi kadın; pasif, hükmedilir, nesneleşmiş, seyirlik, edilgen konumda sunulurken; kötü kadın ise bunları yerine getirmeyen, başına buyruk, daha bağımsız hareket eden, cinselliğini özgürce yaşayan kadınlardan oluşmaktadır. Meşum, fettan, vamp, kötü kadın ya da femme fatale gibi adlandırmalarla ayrımcı bir dilin kullanılması kadınlar arasında kutuplaşmaların yaşanmasına yol açarak bir kısmını ötekileştirmektedir. Aynı zamanda kadının doğaya aykırı davranması ideal olmadığı anlamını da taşımaktadır. Böylece kadına yaftalanan iyi/kötü dikotomisi yine eril tahakküm tarafından belirlenmektedir. Daha özelden ise Bülbül'ün (2014, 238) belirttiği gibi sinemada toplumsal cinsiyet rollerine göre iyi kadın, eşine sadık, çocuğu için fedakarlık yapan, namuslu ve masum kadını temsil etmektedir. Bunun karşılığında kötü kadın ise, isteklerinin gerçekleşmesi için kötülük yapan, yuva yıkan, cinselliğini yaşayan, sigara ve alkol tüketen, bencil ve çıkarıcı olana karşılık gelmektedir. Kadınların sinemada bu şekilde iyi ve kötü olarak ayrıştırılmasında çeşitli kodlar bulunmaktadır ve bunların arasında ataerkil zihniyet, geleneksel normlar ve dini inançlar ilk sırada yer alabilir diyebiliriz.

Bu çalışmada kadının medyadaki sunumuna yer verilmiş, sunulan kadınlığın ataerkil ideolojiyi güçlendirdiği sonucuna varılmıştır. Kadını şekillendirerek kendi isteği doğrultusunda hareket etmesini sağlayan eril zihniyet, kadına bakış açısını filmler vasıtasıyla toplumsal düzlemede aktarmak istemiştir. Nitekim filmler aracılığıyla kadının bazı düzlemlerde ikincil görülmesi normalleştirilerek sunulmuş, ataerkil düzenin devamlılığının sağlanmasına yol açılmıştır. Yeşilçam sinemasında kadının nasıl sunulduğunu ortaya koyan bu çalışma daha sonra yapılacak araştırmalara yardımcı olması temennisini gütmektedir.

Medya ve filmler aracılığıyla desteklenen eril zihniyetin şekillendirdiği toplumsal cinsiyet rolleri bu alanda daha eşitlikçi bir zeminde sunulabilir. Fedakârlık yapmayan, anne olmayan ya da olmak istemeyen, ev içi rollerini yerine getirmeyen kadınların "kötü" olarak lanse edilmesi yerine bu kadınların yaşadıkları durumu anlamaya ve açıklamaya çalışmak var olan düzeni değiştirmek adına daha büyük bir katkı sağlayacaktır. Kadını damgalamanın yerine ataerkini güçlendiren faktörleri açığa çıkarmak ve bunları yapıbozumuna uğratarak eşitlikçi karakterlerin ekrana yansıtılması sağlanarak topluma rol model olabilecek film karakterleri sunulabilir. Bu yüzden sinemacılar, medya kuruluşlarına, sosyal bilimcilere kısacası bu durumdan etkilenen ya da bu durumu etkileyen herkese önemli görevler düşmektedir. Özellikle melodram



filminde yer alan kadınların evle ve özel alanla sınırlandırılması yerine, bu kadınların kamusal alanda daha görünür olmasına yönelik filmlerin yapılmasının önü açılmalı ve kadının kendisini tek başına var edebileceğinin altı çizilmelidir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Altınoluk, Duygu (2018). "Kismetse Olur" Diyen Damatların "Erkeklik" Krizi. *Medya ve Beden*, Ed. Huriye Kuruoğlu, Kadriye Töre Özsel, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Atay, Tayfun (2004). "Erkeklik" En Çok Erkeği Ezer!. *Toplum ve Bilim* 101 (Güz), İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Berger, John (2009). *Görme Biçimleri*. Çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, Aksu ve Üstün, İlknur (2008). *Sıcak Aile Ortamı: Demokratikleşme Sürecinde Kadın ve Erkekler*, İstanbul: Tesev Yayınları.
- Büker, Seçil (1997). *Onar Kutlar'a Armağan: Sinema Yazıları*. Ankara, Doruk Yayıncılık.
- Bülbül, Hatice (2014). Sinemada Kötü Kadın Kimliği. *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*, Ed. Huriye Kuruoğlu, Bernal Aydın, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Demren, Çağdaş (2008). Kadınlık Dolayısıyla Erkeklik Öznelliği. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(1), 73-92.
- Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Donovan, Josephine (2001). *Feminist Teori*. Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dumanlı, Duygu (2011). Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 134.
- Ecevit, Yıldız (1993). Aile, Kadın ve Devlet İlişkilerinin Değerlendirilmesinde Klasik ve Yeni Yaklaşımlar. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1, 9-34, Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, İstanbul.
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Gledhill, Christine (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute.
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hekimoğlu, Gülsüm (2018). Kamusal Alan: Toplumsal Katılımın Bir İmkânı. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl:5, Sayı: 19, 543-555.
- Hekimoğlu, Gülsüm (2019). *Televizyondaki Agora: Bir Kamusal Alan İmkânı Olarak Televizyon*. Ankara: Gece Akademi.
- Helvacıoğlu, Firdevs (1996). *Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik 1928-1995*. İstanbul, Kaynak Yayınları.
- İlkaracan, Pınar (2015). Giriş: Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik. *Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik*, Der: Pınar İlkaracan, İstanbul, İletişim Yayınları.
- İmançer, Dilek (2001). "Medyada Kadın", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İmançer, Dilek (2006). *Medya ve Kadın*, Ankara, Ebabil Yayınları.
- Kabadayı, Lale (2006). Kadınlar ve Medya: Türk Kadın Muhabirlerin Profili, Haber Anlayışı ve Haber Metinlerinde Kadınları Tanımlayışı. *Medya ve Kadın*, Ed. Dilek İmançer, Ankara: Ebabil Yayınları.
- Kandiyoti, Deniz (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaymak, Gülsüm ve Öztürk Aykaç, Nilüfer (2015). Yeni Denetim Biçimleri Bağlamında İdeoloji. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 14, s. 39-51.
- Luhmann, Niklas (1995). Aşk ve Evlilik: Çoğalmanın Düşünüşü. Çev: Ayşe Kıran, *Cogito*, Bahar sayı 4, 217-224, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Maktav, Hilmi (2003). Melodram Kadınları. *Toplum ve Bilim* 96 (Bahar), İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Noyan, Nazlı Eda (2001). Kadınının Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili (1965-1975). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Özbay, Ferhunde (1995). Kadının Statüsü ve Doğurganlık. *Türkiye'de Kadın Olgusu*, Der: Necla Arat, 147-165, İstanbul: Say Yayınları.
- Öztürk, Ruken S. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Pelizzon, Sheila Margaret (2009). *Kadının Konumu Nasıl Değişti? Feodalizmden Kapitalizme*. Çev: İhsan Ercan Sadi, Cem Somel, Ankara: İmge Kitabevi.
- Pira, Aylin ve Elgün, Aslı (2004). *Toplumsal Cinsiyeti İnşaa Eden Bir Kurum Olarak Medya; Reklamlar Aracılığıyla Ataerkil İdeolojinin Yeniden Üretilmesi*. <http://cim.anadolu.edu.tr/pdf/2004/1130848482.pdf>
- Ünal Reşitoğlu, Halime (2018). Türkiye'de Aile Yapısı ve Sorunlarına Kısa Bir Bakış. *Aileyi Anlamak, Disiplinler Arası Yaklaşım*, Ed. Nurgün Oktik ve Halime Ünal Reşitoğlu, 73-95, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Saigol, Rubina (2000). Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyeti Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri. Çev: Tansel Güney, *Vatan, Millet, Kadınlar*, Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saktanber, Ayşe (2015). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest Müsait Kadın veya İyi Bir Eş, Fedakâr Anne. *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Der. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, Serpil (2013). *Erkeklik: İmkansız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sankır, Hasan (2010). *Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin "Kadın Sanatçı Kimliği"nin Oluşum Sürecine Etkileri*. Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi, Ankara, http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler_cerceve.htm
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, Gülüm, ÇAVUŞOĞLU, Çağla ve İRKLLİ, Halil İbrahim (2016). Medya ve Toplumsal Cinsiyet. *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Der. Feryal Saygılıgil, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Walby, Sylvia (2016). *Patriarka Kuramı*. Çev: Hülya Osmanağaoğlu, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yavuz, Şahinde (2016). Trabzon Örneğinde, Yerel Medyada Kadınların Temsil Biçimleri Araştırması. *Toplumsal Cinsiyet & Medya Temsilleri*, İstanbul: Heyamola Yayınları.