

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/The Journal of International Social Research

Cilt: 14 Sayı: 81 Ekim 2021 & Volume: 14 Issue: 81 October 2021

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

1980'LERİN HÜLYA AVŞAR'LI FİLMLERİNDE KADININ TEMSİLİ

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE FILMS OF THE 1980S WITH HÜLYA AVŞAR

Yıldırım Uysal*

Öz

Makale, Türk toplumundaki 'kökleşmiş muhafazakar değerleri' araştırma amacıyla 1980'ler Hülya Avşar filmlerini eleştirel olarak değerlendirmektedir. Çalışma; ataerkillik, ahlak, çeşitli kadın temsilleri ve kadınlık hakkında yapılan değerlendirmeleri inceler ve böylelikle, filmlerdeki 'iyi' kadın ile 'ahlaksız' veya 'hafifmeşrep' kadın arasındaki dikotomiye inceleme fırsatını bulur.

Metodumuz, Hülya Avşar'ın 1980'lerde oynadığı filmler arasında çalışmamıza hitap ettiğini düşündüğümüz filmlerin sağladığı verilere dayalı tarihsel analizdir. Avşar'ın bu dönem filmleri 1980'ler Türk toplumu hakkında ipuçları içerir ve Türk toplumunun değerleri hakkında bilgi sağlar. Oynanmış olduğu karakterler 'diğer' kadını resmeder: muhafazakar değerleri ihlal eden fahişelik, oryantal dansöz vs. gibi meslekleri yapan kadınlar veya yaşantısı muhafazakar değerlerle bir şekilde çelişen kadınlar.

Çalışmanın en önemli bulgusu, 1980'ler Hülya Avşar filmlerinin Türk toplumsal gerçekliğinin ve onun değerler sisteminin safi bir aynası olduğudur. Bu sosyal gerçeklik kadınları stereotiplere kitlemekte ve kadınlar için aşağılayıcı olan bir değer sistemini daimi hale getirmektedir. Avşar filmleri muhafazakar değerleri yansıtır ancak sorgulamaz. 'Öteki' kadın, bu karakterin resmettiği yaşam tarzı ve bu yaşam tarzının değerleri, filmin sonunda kesinlikle cezalandırılır. Muhafazakar toplum kendi değerlerinin ihlaline karşı güçlü bir tepki gösterir ve bunun sonucu olarak, ihlali gerçekleştirenlere uygulanan en sert ceza, ölümdür. Ölüm, filmlerin sonundaki en muhtemel seçenektir; böylelikle tehdide uğrayan ana akım değer sisteminin sarsılmaz ve korunmuş kalması garanti altına alınır.

Anahtar Kelimeler: Hülya Avşar, Toplumsal Cinsiyet Roller, Sinema, 1980'ler, Muhafazakarlık.

Abstract

This article evaluates critically the films of Hülya Avşar in the 1980s to explore 'deep rooted conservative values' in Turkish society. The study examines the judgements which are made about womanhood, specific types of women, morality, patriarchy and therefore, it finds the opportunity to scrutinize the dichotomy between 'good' woman vs. 'immoral' or 'loose' woman notions.

Our method is historical analysis based on data which is provided by films chosen from among the films that Hülya Avşar acted in the 1980s. Avşar's films in this period provides knowledge about general values of Turkish society and contains clues about Turkish society in the 1980s. The characters she played portray the 'other' woman: the women who are doing professions such as prostitute, belly dancer etc. which violate conservative values or the women whose life contradicts the conservative values in some way.

The most important finding is that, Hülya Avşar's films of 1980s are merely a mirror of Turkish societal reality and its value system. This social reality perpetuates a value system which is derogatory for women and locks them into stereotypes. Avşar films do reflect but do not interrogate conservative values. The 'other' woman, the life style she portrays and the values of this life style, are punished at the end of the film certainly. Conservative society displays a strong reaction against the violation of its own values and hence, the severest punishment which is applied to such transgressors is death. The death is the most probable option offered at the end of the films; thus it is ensured that the threatened mainstream value system remains unshaken and preserved.

Keywords: Hülya Avşar, Societal Gender Roles, Cinema, 1980s, Conservatism.



1. GİRİŞ

Bu çalışma, Türk toplumundaki cinsiyet değerlerini ve rollerini incelemeyi amaçlayan bir çalışmadır. Çalışmamız böylesi bir inceleme için "1980'lerdeki Hülya Avşar filmlerini" bir çalışma alanı ve yolu olarak istihdam eder. Çalışma, Avşar filmlerini Türk toplumunun iyi bir yansıtıcısı olarak görmektedir ve Avşar'ın çıkış yaptığı, popülerliğini ve ismini Türk toplumuna kabul ettirdiği 1980'ler dönemini irdeleme arzusundadır. Bu çalışmanın önemi bir mensubu olduğumuz Türk toplumunun toplumsal cinsiyet değerlerinin filmlerde nasıl yansıdığını inceleme çabasından ileri gelir. Sinema filmleri kendini üreten toplumun değerlerini kendinde yansıtmayı bir görev bildiği kadar, içinden çıktığı toplumun değerlerini dönüştürmeyi de başarabilmektedir. Sinema ve toplum arasındaki bu karşılıklı ilişki, bu çalışmayı önemli ve kuvvetli kılan en önemli unsurdur.

2. KAVRAMSALLAŞTIRMA VE METOT

Cinsiyet kavramının ve ona göre daha yeni bir kavram olan toplumsal cinsiyet kavramının geçmişi çok uzun bir zamana yayılsa da, ikisinin de sosyal bilimler açısından konu edinilişi bu kavramların tarihi ve toplumsal geçmişine göre, oldukça yenidir. Cinsiyet çalışmalarının öncü isimlerinden Ann Oakley'in 1972 yılında yapmış olduğu tanım, İngilizcede 'sex' ve 'gender' olarak tanımlanan iki ayrı kavrama sosyal bilimlerde duyulan ihtiyacı ispatlar: " 'Sex' (cinsiyet), erkek ve kadın arasındaki biyolojik farklılıklara atıfta bulunan kelimedir: cinsel organdaki görünür farklılık, dölleyici işlevle ilgili fark. 'Gender' (toplumsal cinsiyet) ise bir kültür meselesidir: 'erkeklik' ve 'kadınlık'taki toplumsal sınıflandırmaya atıfta bulunur" (Oakley, 1972). Louise Newman da aynı ikili kategoriyle Oakley'in tanımını güçlendirmektedir: "Çağdaş Batılı modellerde, 'sex' (cinsiyet) erkek veya kadının anatomik karakteristiklerine dayalı olarak bir kişinin biyolojik statüsü olarak tanımlanırken, 'gender' (toplumsal cinsiyet) kültürel temsillere ve toplumsal olarak inşa edilmiş rollere atıf yapmakta kullanılır. 'Toplumsal cinsiyet rolü' ile kastedilen sosyal olarak atfedilen karakteristikler ve beklentilerdir: belirli bir kültürde erkek veya kadın olmakla ilgili tavırlar, davranışlar, inançlar ve değerler" (Newman, 2002:353). Gordon Marshall ise zaman içinde toplumsal cinsiyet kavramının değişime uğrayarak içerik büyümesi yaşadığını savlar: "... bu terimin kapsamı, ilk ortaya çıkışından beri, yalnızca bireysel kimliği ve kişiliği değil, ayrıca sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ile stereotiplerini, yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsel iş bölümünü içine alacak kadar genişlemiştir" (Marshall, 1999:98).

Yıldız Ecevit, toplumsal cinsiyetin toplumsal gereksinimlere paralel bir şekilde inşa edilmiş olduğunu belirtmektedir: "En genel olarak toplumsal cinsiyet (gender), kadın ve erkekler için toplumsal olarak oluşturulmuş roller ve öğrenilmiş davranış ve beklentilere işaret etmek için kullanılan bir kavramdır..." (Ecevit, 2003:83). Pınar Selek ise toplumsal cinsiyetin tanımında 'cinsiyetlendirme mekanizmaları' ve 'cinsiyet rejimi' kavramlarını kullanır: "Özgün işlevleriyle de ön plana çıkan, toplumsal hayatın en temel 'ihtiyaçlarını', gündelik yaşamın 'vazgeçilmez' unsurlarını düzenleme konumuna sahip olan cinsiyetlendirme mekanizmaları, toplumsal cinsiyet üretiminin çeşitli aşamalarında birbirini tamamlayan bir bütünlük oluşturur. Bu sarmal bütünlük, geometrik bir uyumu sağlamasa da, toplumsal kurumlar etrafında üretilen değerlerle içkinleşerek, cinsiyet rejimini ayakta tutar" (Selek, 2010:9). Bu ifadelerden çıkarsayabileceğimiz yorumlar iki noktada yoğunlaşabilir: Bir tanesi, toplumsal cinsiyet kavramsallaştırmaları toplumsal akışta belirli işlev ve ihtiyaçları karşılamaktadır. Diğer nokta ise, toplumsal cinsiyet tanımlarının toplumsal kurumlarla paralel ve onlara endeksli olarak şekillenmesidir.

Murat Arpacı da toplumsal cinsiyetin o an toplumda var olan iktidar ilişkilerinin bir uzantısı veya bir üretimi olduğu düşüncesinde yürümektedir: "Toplumsal cinsiyetin inşası, bedeni, cinsiyet ve kimlik kategorilerine sabitleyen iktidar ilişkilerinin normatif işleyişi içerisinde gerçekleşir" (Arpacı, 2013:131). Mine Tan da bu 'cinsiyet rollerinin' yüzlerce yıllık geçmişini vurgulayarak rollerin muhafazakarlık açısından sorgulanamayacak yönünü öne sürmektedir: "Her toplum kadın ve erkeğe ayrılan rolleri, geleneksel norm ve değerlere dayalı basmakalıp yargularla haklı göstermeye, kadına ve erkeğe uygun düşen davranışları göreneksel imgelerle anlatıma ve sağlamaştırmaya yönelir. Bu durum öylesine uzun süredir ve öylesine evrensel olarak sürüp gitmiştir ki sonuçta derine kök salmış toplumsallaşma kalıpları ortaya çıkmıştır" (Tan,1979:161). Önay Sözer, 'kadınlık' ve 'erkeklik' olarak beliren iki toplumsal cinsiyet tanımında, patriyarkal anlayışın kontrolündeki toplumun kadının 'kadınlığını' tanımladığını söyler: "Kadınlık toplum düzeninin ötesinde düşünülemez, doğuştan değildir, gelenektendir... Toplumsal anlamını imleyen kadın bir ime dönüşür.



Bir im olarak kadın, bu imin içinde yer aldığı toplumsal değerler düzeninin, yapının, dizgenin bir parçasıdır“ (Sözer, 1993:23).

Toplumun inşa etmiş olduğu bütün bu kategoriler, yalnız cinsiyet alanında değil, diğer toplumsal kimliklerde de kültürel temsillere dönüşür. Michael Ryan ve Douglas Kellner, toplumun iç dinamiklerinden gelip sinema ve medyada vücut bulan kültürel temsillerin, topluma gene derin ve yönlendirici bir etkiyle döndüğünü şu cümlelerle ifade eder: “Temsiller, içinde yaşanan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik davranışları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar” (Ryan-Kellner, 2010:37).

Özgür Aktaş ise cinsiyet konusundaki bu ‘kültürel temsil’ inşasının sinemayla ilişkisine dikkat çeker: “Bir toplumun her iki cinsiyet için belirlediği ve benimsediği rol ve statülerin toplumsal bilinç tarafından kabulü anlamında sinemanın da belirleyici bir kültürel temsil aracı olduğu söylenebilir” (Aktaş, 2016:775). Nilgün Abisel, Türk sinemasının da dünyadaki diğer sinemalardan farksız olarak toplumla aynı bağıntıyı kurduğunu söyler: “..yerli filmlerimiz bilinçli ya da sezgisel, var olan değer ve normları aktarmakta, bunlarda beliren sarsıntıları sergilemektedir” (Abisel, 2005:76).

Çalışmamızda incelediğimiz filmlerin büyük kısmını kontrol altında tutan melodram türünü eğer tanımlama çabasına girecek olursak, Ben Singer’ın tespit ettiği beş melodram özelliği bize yardımcı olabilir: “.. güçlü dokunaklılık, yükseltilmiş duygusallık, klasik olmayan anlatım mekanizması, ahlaki kutuplaşma ve olağanüstü sansasyonelizm ..” (Singer, 2001:290). Melodramın kelime kökeni Antik Yunan’daki melos (şarkı) ve drama (tiyatro) kelimelerinin birleşimiyle vücut bulmuştur ancak modern anlamda sinemadaki melodram farklı bir amaç ihtiva eder: temelde iyinin ve kötünün film boyunca süren savaşını bize sergilemektedir.

Dilek Tunalı ‘melodram’ ve ‘zihniyet’ kavramlarının toplumsal işlevleri açısından sahip oldukları paralelliğin altını çizer: “Her ikisi de büyük kitleleri kapsayacak oranda dinamiktir ve her ikisi de kapsadıkları alanları belli bir sabitlikte tutma konusunda direngendir” (Tunalı, 2006:239). Melodram türünün diğer türlere göre ön plana çıkmasını sağlayan diğer bir özelliği de etki alanının genişliğidir: “.. tüm dünya ülkelerine ait edebiyatı, tiyatroyu yönlendiren ve en fazla okuyucu, izleyici kapasitesine ulaşmış olan tür melodramlardır” (Tunalı, 2006:239).

Abisel’in toplumsal baskı ve melodram türü arasındaki ilişki hakkında yazdıkları, muhafazakar toplumun mevcut olanın dışında seçimlere izin vermediğini gösterir: “Bu nitelikteki baskı, temelinde geleneksel olanın korunmasına, iktidar ve otorite ilişkilerinde olabilecek değişimleri önlemeye yöneliktir. Dolayısıyla, alışılanın, var olanın dışına yönelen beklentiler, istekler, davranışlar baskı altına alınmaktadır. Anlatının dramatik çatışması da zaten bu çelişki üzerine kurulmuştur” (Abisel, 2005:247). Toplum içindeki mikro iktidar odakları toplumsal değerlerin değişmesini istemez çünkü değerlerin değişmesi, o değerleri yönlendiren iktidar ve otorite odaklarının da değişmesi demektir. Bu durumsa o an mevcut iktidara sahip kişilerin işine gelmez (muhafazakar patriyarkal kültürde bu ailenin ileri geleni olan erkeklerdir). Melodram türü, Abisel’in dediği gibi, var olan toplumsal yapı ile o yapıya saldıran aktörlerin arasındaki gerilim üzerine kendi anlatısını kurmaktadır.

Melodram türü, Amerikan ve Hint sinemalarında farklı yorumlanmıştır. Rosie Thomas ve Ravi Vasudevan bu metodolojik farklılığın altını çizerler: “Rosie Thomas ve diğer yorumcular Hindistan’daki estetik teorinin Aristotelesçi çizgiden önemli derecede farklılaştığının üstünde ısrarla durmuşlardır” (Thomas’dan aktaran Vasudevan, 1989:30). “Lineer dramatik inşadan çok, değişken tutarsız bir alan -felsefi ve etik ifadenin kapsama dahil edilmesi, duygusal aşırılık, komedi, şarkı ve dans - kuramsallaştırılır” (Vasudevan, 1989:30). Vasudevan’ın Hint melodramları için yaptıkları bu tespitin Türk melodramları için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle çalışmamızda tespit ettiğimiz ‘felsefi ve etik normların’ film içindeki ağırlığı önemlidir. Muhafazakar ve patriyarkal değerlerin senaryo ile karakterleri kontrol etmesi, gerçek hayatta da Türk toplumunda zaman zaman karşımıza gelen yoğunlukta bir duygusallık içeren irrasyonel eylemler, Türk melodramlarının Amerikan melodramlarından çok Hint melodramlarına yakın bir çizgide olduğunu ispatlamaktadır.



Dilek Tunalı'nın da ifade ettiği gibi, “.. Yeşilçam melodramlarının büyük çoğunluğunda ana temanın ‘aşk’ olması ve bu aşkın ancak çekilen derin acılarla hissettirilmesi / hissedilmesi söz konusudur “ (Tunalı, 2006:277). Hilmi Maktav ise melodramların içeriğinde aşkın kapladığı büyük alana zıt olarak, cinsellikten, özellikle kadın cinselliğinden uzak durulduğunu düşünmektedir: “Romantik aşk söylemini kullanarak kadının cinselliğine vurgu yapmaktan kaçınan ve evlilik dışı cinselliği onaylamayan Yeşilçam melodramlarında...” “...cinsellik, ‘kadınların neyi temsil ettiği’ ile ilişkilendirilerek onaylanmakta veya reddedilmektedir. Kadının kendisini aşan bir ulvi duyguya veya soyu sürdürme amacına tekabül etmediği, sadece ‘şehvet’ olarak kaldığı sürece ‘kötülük’ ve ‘ahlaksızlık’ olarak sunulmuştur“ (Maktav, 2003: 283-284). Ayşe Saktanber ise, sinema da dahil olmak üzere her türlü yayın organında çizilen kadınlara ait cinsel kimliklerin patriyarkal bir perspektifin ürünü olduğunu savlar: “... kadınların çeşitli yayın organlarında ‘fedakar anne’, ‘sadık, iyi eş’ kalıplarının dışında yaygın bir biçimde ancak cinsellikleriyle, ama erkek egemen söylemlerce tanımlanmış cinsel kimlikleriyle var olabilmeleri...” (Saktanber, 2011:189) söz konusudur ona göre. Melodram kadını, ataerkil perspektifin konsensus neticesinde ortaya koyduğu bir imgedir (Maktav. 2003: 290).

Maktav'ın cümlelerinde de yansıdığı gibi, ifade ettiği gibi bu filmler cinsiyetçi bir ideolojinin sözcülüğünü yaparlar. “Kadınların bireysel olarak, özgürleşerek kazanacakları hayatlar ve mekânlar yoktur melodramlarda ... ait olunan durumlar ve yerler vardır“ (Maktav, 2003:276). Melodramlarda kadın bir iradeye ve tercihlere sahip değildir ve olamaz; o yalnızca erkekler ve toplum tarafından oluşturulmuş koşulların, durumların, mekanların bir neticesi, bir muhatabı veya bir etkilenenidir. Kendi aktifliği söz konusu değildir; daima pasiftir, boyun eğendir ve erkek egemen sistem açısından kendisine biçilen rolü yerine getirmesi gerekir. Çalışmamızın evreni, yazının başlığında da görülebileceği üzere, 1980’li yıllardaki Hülya Avşar filmlerini içerir. Her ne kadar Avşar’ın bu dönemdeki filmlerinin tamamına yakını izlemiş olsak da, çalışmamız açısından bize sosyolojik unsurlar sağlayabilecek filmleri, tahmin edilebileceği gibi, daha azdır. Çalışmamızda şu filmlerden örnekler ve veriler kullanılmıştır: Haram (Osman Seden, 1983), Kahır (Osman Seden, 1983), Güneş Doğarken (Şerif Gören, 1984), Karanfilli Naciye (Osman Seden, 1984), Tutku (Feyzi Tuna, 1984), Fatmagül’ün Suçu Ne (Süreyya Duru, 1986), Bir Kırık Bebek (Nisan Akman, 1987), Geri Dön (Orhan Elmas, 1987), Yarın Yarın (Sami Güçlü, 1987), Fazilet (İrfan Tözüm, 1989). Çalışmamız göstergebilimi filmlerdeki diyalogları ve sahneleri, senaryonun akışını çözümlmek için kullanmaktadır. Gökhan Gültekin’in ifadesiyle, “..anlamı olduğu düşünülen her şey gösterge olabilir. Göstergelerin anlamları bireyin deneyimlemesiyle ortaya çıkar ve kabul edilir. Göstergeler farklı kültürlerin içinde yetişmiş kişiler tarafından farklı yorumlanabilmektedir. Bu sebepten, göstergebilimsel çözümlenmenin sosyolojik yapıyla yakından ilişkili olduğu söylenebilir.” (Gültekin, 2016:310).

Çalışmamız böylelikle betimsel film analizi araştırma tekniğini istihdam etmeye mecburdur. Yazı boyunca yer verdiğimiz filmlerdeki birçok sahne ve diyalog, kadının 1980’li yıllar Türkiye’sindeki konumunu ve temsilini anlama yolunda bize yardımcı olur. Hülya Avşar’ın oynadığı karakterler ve diğer karakterler, sınıfsal konumlarına bağlı olarak birçok süreçle muhatap kalmışlardır. Bundan başka, Türkiye toplumunun sosyo-kültürel değerleriyle ilgili sonuçlar yaşamışlardır. Hem incelediğimiz filmlerin 1980’li yıllara ait olması, hem de Avşar’ın oynadığı filmlerin çizgisinin 80’ler boyunca Türkiye’deki toplumsal dönüşümlere paralel bir değişim yaşaması, 80’li yıllardaki Türk toplumunu ve toplumun 80’ler boyunca gösterdiği değişimi anlamak açısından bizim için öneme sahiptir.

3. HÜLYA AVŞAR’LI FİMLER

1983 yılında ilk filmini çevirmiş olan Hülya Avşar’ın oynadığı filmlerin sosyolojik muhtevası da bütün bu yazılanlarla paraleldir. Avşar, şahıs olarak, kendi jenerasyonun ve döneminin en bilinen oyuncularından biri olmasının yanı sıra, Türk toplumunun en uzun soluklu magazin karakteridir.1980’lerde şekillenmeye başlayan kariyeri 1990’lar, 2000’ler ve 2010’lar boyunca da devam etmiş; şarkıcılık, televizyon programı sunuculuğu, gazetede köşe yazarlığı, tiyatro oyunculuğu, dergi editörlüğü, reklam oyunculuğu gibi birçok popüler ve medyatik işle meşgul olmuştur.

Avşar’ın 80’lerdeki filmleri kaba hatlarla iki grupta toplanabilir: bunlardan biri, melodram türüdür ve bazıları da zamanın arabesk müziğinin etkisiyle, arabesk müziğin icracılarıyla çekilmiş arabesk melodramlardır. Diğer grup ise, Türkiye sinemasında 1980’lerin ortasında başlayıp 90’ların ortasına kadar



sinemamızı kontrol altında tutan ve 'sanat filmi' denen entelektüel bazlı filmlerdir. Bu filmler, bireyin iç hesaplaşmalarını, felsefi arayışlarını kendine konu edinen, entelektüel bazlı filmlerdir ve festivalleri amaçlarlar, sokaktaki insana kendini izletmek veya ticari başarı kazanmak gibi bir amaçları yoktur. Haram (Osman Seden, 1983), Kahır (Osman Seden, 1983), Ayşem (İbrahim Tatlıses, 1984), Aşksın (İbrahim Tatlıses, 1988), Hülya (İbrahim Tatlıses, 1988) gibi melodramlar, Güneş Doğarken (Şerif Gören, 1984), Karanfilli Naciye (Osman Seden, 1984), Tutku (Feyzi Tuna, 1984), Fatmagül'ün Suçu Ne (Süreyya Duru, 1986) gibi toplumsal içeriğe sahip olduğu iddia edilebilecek melodramlar ile Türkiye sinemasında 1980'lerin ortalarından itibaren görülen ve 'sanat filmi' olarak adlandırılan Üç Halka Yirmibeş (Bilge Olgaç, 1986), Bir Kırık Bebek (Nisan Akman, 1987), Geri Dön (Orhan Elmas, 1987), Yarın Yarın (Sami Güçlü, 1987), Fazilet (İrfan Tözüm, 1989) gibi entelektüel tandanslı filmleri örnekleyebiliriz.

1980'ler dönemi Hülya Avşar filmlerindeki cinsiyet değerlerini irdelemek, bizi Türk toplumunun muhafazakar yapısıyla bir kez daha yüzleşmeye götürür. Avşar'ın filmlerinin içeriği Türk toplumunun değerlerinin bir yansıması olarak inşa olmuştur ve aynı zamanda o muhafazakar değerleri toplumsal kültür içinde yeniden inşa eden öznelerden biridir. Filmleri, hele ki izleyici kitlesi dikkate alındığında, tamamen muhafazakar değerlerin içinden gelerek şekillenmekte ve gene izleyicisine muhafazakar bir söylemle dönmekte, muhafazakar değerleri vaaz etmektedir. Avşar'ın oynamış olduğu birçok filmde muhafazakar kültürün hassas olduğu namus kavramının didiklendiği görülür. Toplumun hassas noktalarından biri irdelenirken Avşar'ın rolüne biçilen konum, çoğunlukla namus kavramına zıt olan konumdur, Avşar'ın bu minvaldeki ilk temsili Güneş Doğarken filmindeki fahişe karakteridir. Karanfilli Naciye filminde bir konsomatris. Tutku filminde onu isteyen erkekle evlilik dışı birlikte olan köylü kızı, Fatmagül'ün Suçu Ne filminde bir grup erkeğin tecavüzüne uğrayan bir taşra kızıdır. Bu karakterlerden bazıları fahişe veya konsomatris gibi direkt olarak namus ihlali ortaya koyan mesleklerdir. Bazen namus ihlali evlilik dışı bir cinsel ilişki yaşamakla, hatta kendi suçu olmayan ve kendisine uygulanan bir tecavüzle vücut bulmaktadır.

'Avşar kızının' (hayranlarının ve medyanın taktığı lakapla) oynadığı karakterler Türkiye sinemasının 80'lerdeki akışına göre çeşitlilik gösterir. Avşar'ın bu dönemde oynadığı karakterler ekonomik açıdan farklılık göstermektedir: bazen zengin, bazen yoksul sınıftan karakterleri canlandırmıştır. Karakterleri bazen şehirde, bazen taşrada yaşayan karakterlerdir. Filmin sonunda bazen kendi karakteri ölürken, bazen aşk yaşadığı karakter ölür. Avşar'ın 80'ler boyunca oynadığı karakterlerin sınıfsal ve mekansal çeşitlilik göstermesi, Türk toplumundaki cinsiyet değerlerinin farklı koşul, sınıf ve mekanlarda kendini tekrar ettiğini gösterir. Biçimsel yönden farklılaşmalar olsa da öz ve temel felsefe kendini korumaktadır. Haram'ın gecekonduda oturan fabrika işçisi genç kızı, Kahır'ın kasabada yaşayan genç kızı, Güneş Doğarken'in fahişesi, Tutku'nun köylü kızı, Karanfilli Naciye'nin dansöz kadını, Geri Dön ve Yarın Yarın'ın burjuva kadınları, Aşksın ve Hülya'nın zengin aile kızları... hepsi aynı toplumsal kültürün farklı olumsuz yansımaları ile muhatap kalmışlardır.

Avşar'ın oynadığı bütün karakterlerde muhafazakar cinsiyet değerleri değişik hikayelerde ve formlarda, ama bir şekilde kendini tekrar eder. Tutku'nun köylü Hacer'i de, Güneş Doğarken'in fahişe Nalan'ı da o değerlerle ters düştükleri için sevdikleri erkeklere kavuşamazlar. Geri Dön'ün burjuva kadını Gamze de, Karanfilli Naciye'nin dansöz Naciye'si de, hikayelerinin sonunda ölüme mecburdurlar. Senaryolar ya Avşar'ın oynadığı karakterin ölümüyle ya da o karakterin aşık olduğu erkeğin ölümüyle biter: filmler başroldeki karakterlerin sergilediği namus ve cinsiyet değerleri ihlallerini hep ölümlerle cezalandırmaktadır.

Hasan Bülent Kahraman toplumsal ahlakın Türk sinemasındaki en bilinen aktrislerinden Türkan Şoray film çizgisindeki yansımasını anlatırken dolaylı olarak da Hülya Avşar'ın çizgisini anlatıyordu: "...Taşralılık, Türkan Şoray'da aslında bir ahlak anlayışını temsil ediyordu. Taşranın benimsediği 'mahalle' gerçeği onun kişiliğinde 'mahallenin namusu' halini alıyordu. Kuşkusuz bu genel çizgilerin dışında kalan filmleri de vardır, ama Türkan Şoray, asıl ününü o ahlakı yansıtmak için süzdüğü gözlerine, döktüğü gözyaşlarına, sonunda kurban ya da kahraman oluşunun hiçbir şeyi değiştirmedeği melodrama borçludur" (Kahraman, 2001). Hasan Bülent Kahraman'ın yazdığı bu satırlardaki Türk toplumu temsili Avşar için de geçerlidir ama tam tersi yönden. Avşar, oynadığı melodramlarda senaryonun hep öbür tarafında duran kadındır; Şoray büyük



çoğunlukla o ahlaki şahsında temsil eden, o ahlaki devam ettirmek için çaba gösteren kadınken, Avşar o ahlakla zıtlaşan, didişen, o ahlaki ihlal eden ve büyük olasılıkla da bu ihlalin cezasını çeken kadınları canlandırmıştır.

Avşar'ın karakterlerinin çoğunlukla yoksul kesimden olması, alt sınıftaki muhafazakar değerleri daha iyi takip etme imkanını bize sağlar. Mesela, Haram filminde hem Avşar'ın karakteri hem evlilik yolunda olduğu sevgilisi ait gelir grubundandır ancak ikisinde de zenginleşme ve lüks yaşama arzusu vardır. Bu arzuları birbirlerinden uzaklaşarak başka insanlarla ilişki yaşamalarına neden olur ancak senaryo onları filmin sonunda içinden çıkıp geldikleri geçeköndü ortamında bir araya getirir ve orada öldürür. Bu ölümü, samimi aşklarına ve büyüdükleri geçeköndü faunasının hakim ahlaki kodu olan muhafazakar kodlara olan ihanete kesilmiş bir ceza olarak okuyabiliriz.

Avşar'ın 80'lerdeki en belirgin filmi olan Fatmagül'ün Suçu Ne filminde ise muhafazakar ahlaka mahsus, tuhaf ve zalim bir durumla yüz yüze kalırız. Avşar'ın oynadığı köylü kızı Fatmagül'ü, bir erkek grubu sahilde yalnız yakalar ve tecavüz eder. Kızın hiçbir davetkarlığı veya baştan çıkarması olmamasına rağmen, kasaba ahalisinden bir kişi durumu, "kancık köpek kuyruğunu sallamazsa erkek köpek peşinden gitmez" diyerek karşılar. Dahası, zamanın Türk Ceza Kanunu'ndaki akıl dışı bir madde uyarınca bu tecavüzcü gruptan biri onunla evlenmeyi kabul ederse, bütün grup için dava düşmektedir!! Fatmagül ile evlenmeyi kabul eden Kerim, evliliklerinin başlarında, Fatmagül'ün başına kalmasının verdiği kızgınlıkla Fatmagül'ü asla eşi olarak görmez. Asla onunla cinsel ilişkiye girmez ve onun yaptığı yemeği yemez. Onunla ilgili hiçbir şeye tenezzül etmez. O, erkek tarafından tecavüz edilmiş ve toplumsal değerler açısından yarı-fahişe kabul edilen bir kadındır. Kerim yalnızca kendisini ve arkadaşlarını hapisten kurtarmak için onunla evlenmeyi kabul etmiştir. Fatmagül'ün Kerim'in gözünde sahip olduğu ikinci sınıf insan, pis ve kirletilmiş kadın duruşundan kurtulması film müddetince yaşanan olaylar neticesi gerçekleşir. Kerim filmin belli bir noktasına kadar kabul etmek zorunda olduğu bu sahte evliliğe direnir: Fatmagül'ün gerçekte evlenmişler gibi çeyizini ortaya çıkarmasına kızar ve bağırır, çeyizi ortaya çıkarmamasını ister. Evin içine hayali bir çizgi çeker, Fatmagül'ün bunu geçmemesini ister. Sarhoş olduğu bir gecede onunla sevişmesine rağmen uyandığında onu yataktan kovar. Hatta hamile olduğundan şüphelenip onu yerde tekmeler; Fatmagül gerçekten hamiledir, buna rağmen Kerim'i şikayet etmez.

Kırılma noktası Fatmagül'ün hastaneden taburcu olması ertesi gelir: Fatmagül'ün ona hazırladığı sofraya, Kerim onun da oturup yemesini ister. Fatmagül içki teklifini reddedince o da içmez. Kerim ile beraber kasabanın dışındaki bir koyda yaşamaya başlarlar. Kerim onun çeyiz sandığını da getirir bu sefer. Birbirlerine güvenmeleri ve evliliklerinin 'sahte' bir konumdan 'gerçek' bir evliliğe dönmesi ikisinin de özünde dürüst ve güzel bir kişiliğe sahip olmasıyla ilgilidir. Özellikle Fatmagül, Kerim'in nasıl bir kişi olduğunu ve diğerlerinden farkını anlamıştır. Sarhoş olduğu bir gece onu boğulmaktan kurtarması, hamileyken kendini tekmelemesine rağmen durumu savcıya anlatmaması, hep onunla olan bir birlikteliğe inanmasındandır. Kerim de yavaşça onun güzel kişiliğinin ve kendisine yaptığı bu yatırımın bilincine varır. Onun karşısından onun yanına geçer ve toplumun onu hakir görmesine karşı onun yanında olduğunu gösterir.

Ataerkil zihniyetin en kuvvetli vücut bulduğu kasaba kişileri ise Münir ve adamlarıdır. Kerim ve Fatmagül mekan değişikliğiyle bir koyda yaşamaya başlamışlardır, kendilerini kasaba ortamından izole etmişlerdir. Buna rağmen önce Münir, sonra adamları koyda Fatmagül'e tecavüz etmeye kalkarlar. Kerim ve Fatmagül'ün evlilik modu çoktan değişmiştir ancak onların gözünde evlilikleri hala 'gerçek' bir evlilik değildir ve Fatmagül'ün vücudu ona yönelen her erkeğin ihtiyacına cevap vermesi gereken, 'kamusallaşmış' bir kadın vücududur. Aslı Ekici'nin yaklaşımıyla, "geleneksel söyleme göre kadının bedeni denetlenmelidir, kadınların kendi bedenlerinin, arzularının sahibi olmaları bir tehlike olarak görülür ve namus kadının bekâretiyle hemen hemen aynı anlama gelir" (Ekici, 2007:50).

Özellikle mekanın bir 'kasaba' olması itibariyle, Fatmagül'ün üstüne yapıştırılan etiketin oradan çıkması kolay değildir. Buna rağmen. Kerim ve Fatmagül filmin sonunda koydan kasabanın merkezine



dönerler ve orada yaşamlarına devam ederler. Bu seçim, ikisinin de o kasabada yaşadıkları müddetçe kendilerini takip edecek olan geçmişlerinden korkmadıklarını gösterir.

Bir sahil kasabasını mekan edinmiş diğer bir film olan Kahır'da, Avşar'ın oynadığı Hülya karakterinin sevgilisi olan Orhan, bölgenin kudretli adamı Hayri Ağa'ya şöyle haykırmaktadır: "... sevdiği kız istenmez insandan. O, artık erkeğinin namusu, şerefi olmuştur ... gırtlığımdaki lokmayı, soframdaki ekmeğimi aldınız. İşimi dağıttınız, ağzımı açıp bir şey demedim size... ". Bu sözlerin nedeni Hayri Ağa'nın oğlu Metin'in babasından, Hülya'yı (bir mal gibi) almasını istemesidir. Burada dikkatimizi meşgul eden nokta, muhafazakar kültürün erkeğinin kendi namusunu ve şerefini 'kadınıyla' ifade etmesidir. Aslında bunun da bir çeşit 'sahiplenme' ve 'ait olma' durumu olduğunu söyleyebiliriz. Muhafazakar kültürde ve bilhassa arabesk şarkılarda sıklıkla karşımıza çıkan, iki sevgilinin birleşerek adeta 'tek bir insan' haline gelmesi, aynı anda birbirlerine hem sahip hem de ait olmaları ama bu sahiplenmenin daha çok erkeğin açısından gelişmesi, burada da kendini tekrar etmiştir.

Güneş Doğarken filminde Avşar'ın oynadığı fahişe Nalan ile Konya şehrinin mafyatik ailesinden olan Kara Davut'un yaşadığı aşk da muhafazakar değerlerin bir seremonisi şeklinde gelişir. Nalan ile Davut'un ilk bireysel temasında, Nalan Davut'a "şey.. belki beni gezdirirsin diye düşünmüştüm" diyerek beklentisini söyler, buna Davut'un cevabı: "ne.. gezdirmek mi.. bak sen.. daha başka? Koluma takıp dükkan dükkan dolaştırıp alışveriş yapmamızı da ister misin?" şeklindedir. Muhafazakar kültürde yalnızca 'evin hanımına' ait olan 'kocasıyla alışverişe çıkma' ayrıcalığına talip olmasını Davut kesin bir dille reddetmiştir. Daha sonra bir ilişkiye başladıklarını gösteren noktalardan biri de gene bu eylemdir; Davut başta reddettiğini ilişki dahilinde gerçekleştirir, onunla beraber alışverişe çıkar ancak Nalan'ın kamusal alana dayalı istekleri sona ermez. Onunla futbol maçına gelmek, tribünde maçı beraber izlemek ister. Kamusal alanda onun kadını olabilme, onunla görünme arzusu taşımaktadır. Davut onu 'unutma, burası İstanbul değil' diyerek uyarır; bu cümle bir taşra şehri olan Konya'nın kabul edebileceği sınırların belirli olduğu uyarısında bulunmaktadır. Taşrada çapkınlık gizli yapılır, içki gizli içilir. Taşranın kültürel ve ahlaki kodlarını kontrol eden muhafazakar anlayış, bireysel ve gizli olarak bu tip tercihlere izin verse de, asla aşık olarak yapılmasını hoş karşılamaz.

Toplumun genel ahlaki kodları bireysel edimlerden zarar görmemelidir; genel ahlaki kodların ihlalini gerçekleştiren bireyler çeşitli seviyelerde cezalandırılır. Muhafazakar kültürde kültürün uygulamadaki taşıyıcı öznesi ailedir. Ancak bu aile şehirdeki çekirdek aile değil, daha çok 'sülale' olarak da adlandırılan geniş ailedir. Bu filmde geniş aile Yakup Dayı, eşi, oğulları Mustafa ve Davut, onların eşleri ve torunlar şeklindedir.

Davut'un eşine, ailesine ve içinde yaşadığı taşra şehir ortamına karşı gelişen bu ihlalinin cezası, abisi Mustafa'nın hapisten çıkmasına müteakip verilir. Mustafa, Davut'un Nalan'ı barındırdığı villayı basar. Hem Mustafa, hem de Mustafa ile Davut'un babaları Yakup Dayı, Nalan'dan 'orospu' diye bahsetmektedir. Burada 'orospu' kelimesi Nalan'ın mesleği olan fahişeliğe atıfta bulunma amacı taşımaz; amaç onun mesleğinin getirdiği düşük sosyal statünün altını hakaret ederek çizmektir. Yakup Dayı Nalan'a ertesi gün akşama kadar şehri terk etmesini emreder. Filmin sonunda ise Mustafa'nın oğlu, amcası Davut'u öldürür. İşyerlerinde Davut'un resmini kaldırıp Mustafa'nın oğlunun resmini koyarlar. Davut'un muhafazakar kültürde 'paçavra' mesabesindeki bir fahişeyle, aile kurumuna gösterdiği ihanetin cezası gene aile tarafından ve onun yerini alması beklenen yeğeni eliyle verilmiştir. Avşar'ın Naciye isminde bir konsomatrisi canlandırdığı Karanfilli Naciye filminde de Güneş Doğarken filmine benzer bir hikaye kurgusu vardır: Naciye'nin aşık olacağı adam Selim, mafyatik bir ailenin oğludur. Bu ikilinin tanışmaları Naciye'nin dansözlük yaptığı pavyonda olur. Tanışma sonrası günlerde Selim giderek Naciye'ye aşık olduğunu hisseder. Ancak Naciye kolay lokma olmak istemez. 'Acemi oğlan' diye hitap ettiği Selim, onu bir seferinde zorla götürmeye kalktığında ve bir diğer seferde tokatladığında geri adım atmaz. Aslında bütün bunlar onun iç dünyasında yer ettiğinden emin olmak içindir; onu mahallesindeki bakkalın telefonundan 'gerçek' ismiyle arar; gerçek ismi Hülya'dır. Onu buluşmaya davet eder, bir parkta buluşurlar. Görüşme mekanının değişimi bir 'temizlenme' arzusunu gösterir: hem ilişkiyi hem kendini temizlemek çünkü o pavyondayken Naciye'dir ama parka gelince Hülya'dır. Bu 'ilişkiyi temiz bir noktaya oturtma' arzusu, Selim'in 'bu gece buluşur muyuz' teklifini 'gelme ... ne olur gelme' diye adeta



yalvararak cevaplarırken keskinleşir. Henüz çok taze olan birlikteliklerini pavyon platformundan koparmak isteyen Hülya, onu bir müşteri formatında karşısında görmek istemez. Konsomatris kadınların toplum tarafından yarı-fahişe olarak görülmesine binaen, bir sonraki buluşmalarında Selim'in onu öpmesine izin vermez, bunu 'rüyayı bozmamak' olarak adlandırır. Anlaşılan odur ki, aşkın masumiyetinin, cinselliğin bedensel hazza dayalı içeriği tarafından bozulmasını istememektedir. Bu düşüncesinde en büyük payın, yaptığı mesleğin 'bedene' ve 'cinselliğe' dayalı olması ile ilişkili olduğu düşünülebilir. Kendi 'kadın' kimliğinden ve toplumun onu kendi cinselliği üzerinden aşağılamasından o kadar gına gelmiş olmalı ki, hayatında belki de ilk kez yaşadığı 'aşk' nosyonuna cinsellik kavramını karıştırmamakta kararlıdır.

Selim bu ilk buluşmalarında davranış ve hitap kalitesiyle ona 'insan olduğu günlerini' hatırlatır, eski günlerini... Şimdiki halinde ise Hülya toplumun gözünde kendi gibi kadınların ne olduğunun bilincindedir: "gerçeği süslemek neye yarar, satılık hayvandan ne farkımız var". Aslında hem Hülya'da hem Selim'de yoğun bir çocuksuluk ve masumiyet gözlemleriz. Biri mafya bir ailenin içinde büyümüştür, ruhu ailesinin yaşadığı ve ona da yaşattığı 'sert' hayatın ritüellerini kaldıramamaktadır. Diğeri ise bir 'pavyon' kadınıdır: esasen dansözlük ve konsomatrislik, bazen de fahişelik yapan, hayatının baharında bir kadın, belki bir genç kız... her gece içkinin, sigara dumanlarının ve pavyon ortamının pespayeliği altında ezilen genç bir kadın bedeni. İkisi de içinde buldukları ortamın, hayatın acımasızlığında birbirlerinde nefes alırlar. İkisi de bir diğeri için, içinde buldukları kısır döngüyü bitirecek bir çıkış kapısı, bir pencere, bir umuttur.

Selim'in Hülya'yı lüks bir otele götürmek teklifini Hülya reddeder. Tersine, Hülya Selim'i doğaya taşır: orman, göl, ağaçlar... Temiz ruhları içinde oldukları kirli dünyadan kaçmak ister. Bedenleri ve ruhları doğada arınır, kendine gelir. Buna rağmen Selim ondan işini bırakmasını istediğinde Hülya bir konsomatrisi 'evinin kadını' yapacağına inanmaz. Diğeri bir nokta ise, ona zarar vermekten korkmasıdır: "bırak beni... dayanmam, evet derim. Bütün hayatını mahvederim".

Selim'in babası Hayati Ağa'nın Hülya'yı, ilişkiyi bitirmediği takdirde Selim'i öldürmekle tehdit etmesi, toplumsal koşullarda bir temeli olmayan ilişkileri için sonun geldiğini gösterir. Hülya içi kan ağlasa ve hayatta istediği son şey de olsa, sevdiği adamın yaşaması için ondan ayrılmaya mecbur kalır. Tekrar dansözlüğe başlar. Selim onu tekrar bulur ancak Selim'in yaşaması için onu kendinden soğutmak zorundadır: "paralı zannettim, yanılmışım.. bana istediğim hayatı verir demiştim, fos çıktın., benim gibi kadınlar kimsenin olmaz oğlum". Kendisinin 'hiçbir erkeğe ait olmadığı ve olamayacağına da' altını çizmesi, toplumun namus çizgisi dışındaki kadınların kamusal yaşantısını göstermesi açısından önemlidir. Selim'in konuşmasına başlarken kullandığı 'Hülya' hitabını 'Naciye' olarak düzeltir. Naciye onun fahişe / dansöz kimliğinin ismidir. Hülya ne kadar Selim'inse, Naciye o kadar herkesindir. Selim babasına ve ailesine geri döner, 'affet baba, sen haklıymışsın' der. Ailesinin uygun gördüğü nişanlısıyla evlenir.

Filmin sonunda gelen Hülya'nın intiharı, kendi gibi pavyonlarda çalışan binlerce kadın gibi 'hiç kimse' olan bu kadının hayat sahnesinden sessizce çekilmesidir. Selim'in kendi aşkı ile onu 'bir birey', 'bir insan' haline getirme çabası, onunla bir yaşam kurma isteği, toplumun dışlılarına takılmıştır. Diğeri yandan o da Selim için bir sevgi aynası olmuştur. Sert gözükten, sert oynayan Naciye görüntüsünün altında, yumuşacık, sevgi dolu, masum Hülya, Selim'in o zamana dek hiç görmediği ve o zamandan sonra da hayatının sonuna dek unutamayacağı bir mükemmelliktir. Hülya lüzumsuz gördüğü kendi varlığını sonlandırırken, Selim'in ailesi tarafından Selim'e uygun görülen yaşantının önünü açar.

Kemal Deniz ve Zuhul Akmeşe'nin Çoğunluk (Seren Yüce, 2010) filmi için yaptıkları tespitler, Avşar'ın filmlerinde görülen muhafazakar toplum katmanları ve aile için de geçerli noktalara parmak basar: "Filmin Mertkan karakteri üzerinden, 'çoğunluk'un egemen sınıfsal yapısının muhafazası ve devamı için gerekli olan ideolojik bilinçlenmeyi bir sonraki nesle aktarması sürecinde karşılaştığı direnç ve bu direnci kırmak için geliştirdiği savunma/saldırı mekanizmalarının aile, toplumsal ilişkiler, sosyal-ekonomik sınıf, etnik yapı ve cinsiyet temsilleri bağlamında işlendiği görülmektedir. Orta sınıf, ataerkil, milliyetçi-muhafazakar egemenlerin kendileri gibi olmayan 'ötekiler'le arasında geçen ilişkiler çeşitli boyutlarda toplumsal yapı içerisindeki



'eşitsizliklerin temsili'ni ortaya koymaktadır. Bu temsiller toplumsal gerçekliğin yansıtılması ve kavranabilmesi için önem taşır" (Deniz - Akmeşe, 2015:95). 'İdeolojik bilinçlenmenin bir sonraki nesle aktarılması', 'bu aktarmaya karşı gösterilen direnç' ve 'bu direnci kırmak için geliştirilen saldırı mekanizmaları'.. Avşar'ın özellikle Karanfilli Naciye ve Güneş Doğarken filmlerinde erkek baş rollerin ailelerinin temsil ettiği muhafazakar kültür, muhafazakar değerleri Avşar'ın oynadığı kadınların sevgilisi konumundaki ailenin genç erkeğinden devam ettirmesini bekler. Ailenin genç jenerasyonu olan ve ailenin değerlerini ileride devam ettirmesi beklenen erkek, tam tersine hareket ederek ailenin ve toplumun değerlerine namus kavramı üzerinden, o kavramı açıkça ihlal eden bir kadınla, isyan bayrağı açmıştır. Aile, kendinden beklenebileceği gibi, derhal bu ihlalin üstüne gitmiş ve her iki örnekte de sonu ölümle biten bir sürecin faili olmuştur.

Avşar'ın rolleri her ne kadar genel muhafazakar normları ihlal eden edimler içeriyor olsa da, sevdiği adamlara karşı gösterdiği sadakat seyircinin gözünde durumunu mazur hale getirir. Daima mağdurdur, isteği dışında 'bu yola' düşmüştür, karşısına 'doğru erkek' çıktığında bütün bir toplumu karşısına alarak ona sevgisini sunmaktan çekinmez. Bunu Güneş Doğarken ve Karanfilli Naciye filmlerinde net görürüz: Güneş Doğarken'de Konya'nın mafyatik ve önde gelen ailelerinden birinin oğluyula yaşadığı gönül ilişkisi. Karanfilli Naciye'de gene mafya bir ailenin oğluyula sevgili olması. Senaryolar Güneş Doğarken'de aşık olduğu adamı ve Karanfilli Naciye'de onu öldürerek bu imkansız aşklara nokta koymuştur ama her iki filmde de Avşar'ın karakterleri sevdiği adam için mücadeleden kaçınmamıştır.

Bunun yanında, muhafazakar anlayışta bireyin duygusal tatminini gene aile içinde bulması beklenir. Ancak hem Güneş Doğarken'de Kara Davut'un Nalan'ı ailesine tercih etmesi, hem Karanfilli Naciye'de Selim'in Naciye'ye sevdalanması, ailelerinde bulamadıkları bir sevgiyi aşık oldukları kadınlarda bulduklarının ispatıdır. Muhafazakar ailenin diğer bir özelliği de bireyin aileden ekonomik yönden bağımsızlaşmamasıdır; tam tersine aile işi ailenin bütün bireylerini birbirine bağlayan ve ailenin sınırlarını koruyan lokomotif güçtür. Aile çekirdek bir aile değildir, komüniter karakterle yaşayan geniş ailedir.

Sergilenen toplumsal yapı muhafazakar bir özellik gösteriyorsa, incelemenin aile kavramından geçmemesi düşünülemez. Muhafazakar düşüncenin bilinen simalarından Louis de Bonald aile kavramını bireyden daha çok önemser: "Bonald'a göre toplumun molekülü ailedir, birey değil .. aile toplumsal eğitimin en eski ve en başarılı okuludur" (Nisbet, 2014:122). Abisel ise aileyi ideolojinin yeniden üretiminin platformu olarak değerlendirir: "Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır" (Abisel, 1997:128). Ancak sınırlı bir yüzdeyle modern yaşama adapte olarak yaşayan bu aileler, tamamen muhafazakar, kadını çalıştırmayan ve kadına karşı tavizsiz bir kontrol uygulayan bir tutum içerisindedir. Ayrıca, aile üyelerinden herhangi birinin ailenin muhafazakar kodlarını ihlal etmesine kati surette izin verilmez. "... statü ve rollerde görülen değişim ve bu durumun, kadının üzerinde sınırlandırma ve baskı oluşturan geleneksel toplumsal cinsiyet anlayışı ve pratiğini ne kadar kadını özgürleştirme yönünde dönüştürdüğü tartışmalıdır. Çünkü, günümüz toplumlarındaki birçok değişimin geleneksel toplumsal cinsiyet değerlerini köklü olarak ortadan kaldırmadığı, onlara yeni biçimler ve görüntüler vererek yeniden üretmesi söz konusudur" (Kaçar, 2007:2). Özge Kaçar'ın belirttiği bu durum, özellikle Güneş Doğarken ve Karanfilli Naciye filmlerinde, Avşar'ın oynadığı karakterin sevgilisi olan kişilerin aileleri için geçerlidir. Türk toplumunun çoğunluğunu oluşturan bu aileler, Türk toplumunun siyasi katta yapmış olduğu modernist devrimleri olduğu gibi kabul etmemiş, moderniteyi kendi imbiğinden ve kriterlerinden geçirek 'seçmeli' bir moderniteyi kabullenmiştir. Kaçar'ın cümlelerinde olduğu gibi ' birçok değişimin geleneksel toplumsal cinsiyet değerlerini köklü olarak ortadan kaldırmadığı, onlara yeni biçimler ve görüntüler vererek yeniden üretmesi ' söz konusudur. Modernist / Batılı yaşamı çok daha büyük bir yüzdeyle ve iştahla benimsemiş seküler aileler için bile pre-modern değerlerin yeni ambalajlarla vitrine gelmesi söz konusuysen, çok daha 'Türk' ve çok daha 'muhafazakar' ailelerin kesin bir korumacılık takip etmesi anlaşılabilir.

Toplumsal değerlerle yaşanan diğer bir çatışma durumu kırsal kesimde geçen Tutku filminde takip edilir. Avşar'ın oynadığı karakter Hacer, annesi Gülsüm ile yaşamaktadır. Gülsüm, Şerif Ali isminde bir adama



aşıktır ancak Şerif Ali, Hacer'i beğenmektedir. Şerif Ali'nin Gülsüm'den yaş olarak küçük olması, Gülsüm'ü kafasında 'toplum baskısı' ile ilgili düşüncelere sevk eder: "Yaşı senden küçük; çapkının, haytanın teki; senin gelinlik kızın var, yakışır mı diyecekler". Aynı 'toplumsal değerleri dikkate alma' durumu, Hacer annesini evlendirmek istediğinde de açığa çıkar. Şerif Ali'ye olan yoğun tutkusuyla içinden toplumsal değerlere çoktan savaş açmış olsa da, dışarıdan kızına karşı bilindik söylemleri tekrar eder: 'elalem ne der', 'benim yaşım geçti' vs.

Buna rağmen içindeki arzu sürmekte ve zaman geçtikçe de artmaktadır. Kızıyla gittikleri düğünde, gelin ve damadın yerinde, kendini ve Şerif Ali'yi hayal eder. Gülsüm'ün toplumsal değerlere başkaldırısındaki dayanmış olduğu sütun Şerif Ali'dir. Bu sütunun yıkılması, Şerif Ali kızı Hacer'i kaçırdığında ve atının terkinde Hacer ile karşısına geçip "sen Hacer'i bana vermedin ama ben zorla aldım" dediğinde gerçekleşir. Gülsüm kendine yar olmayan Şerif Ali'yi kızı Hacer'e de yar etmez. Önce onu öldürür, sonra ölü bedenine sarılıp ağlar.

Gülsüm'ün fikri sorulmadan erken bir yaşta evlendirilmesi ve anne olmasıyla, filmin Şerif Ali'nin ölü bedeniyle bitmesi arasında gizil ve anlam verilebilir bir ilişki vardır. Toplumun ona isteği dışında ve çocuk yaşta biçtiği bu konumu, kendi istediği, seçtiği ve beğendiği erkekle kırmak ister ancak bu çıkışın bileti olan Şerif Ali, üstelik o çıkışı kendi kızı Hacer ile tıkayınca, bu düğümü kesebilmek ancak onu öldürmekle mümkün olabilmıştır. Oysa Gülsüm, Şerif Ali'yi her koşulda 'almaya' kararlıydı: Geneleve girerken şahit olduğu Şerif Ali'nin bu tercihini önce 'erkeklik değil, rezillik' olarak tanımlamış, daha sonra bunu kendi kadınlığını yücelten bir yoruma çevirmiştir: "erkeksin, hem de çok güçlü bir erkek. Öyle kadınlara benim yüzümden gidiyor, benim yokluğum yüzünden".

Avşar'ın 80'li yıllar filmlerindeki genelde üst sınıftan insanların hikayelerinin yansıma bulduğu ve sinema yazınında 'sanat filmi' veya "entelektüel bazlı film" olarak geçen bu kulvar, varlığını 80'li yıllar Türkiye'sinin toplumsal yapısına borçludur. Aktaş, sosyal devletten piyasa ekonomisine yaklaşan toplumsal yapının gelir grupları arasındaki farkı köruklediği iddiasındadır: "1980'li yıllarda Türkiye'de önemli çatışmalar belirginleşmeye başlamıştır. Geleneksel değerler ve modern değerler arasındaki geriliminin yanı sıra ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizlikler de daha fazla belirginleşmiştir" (Aktaş, 2016:778). Uygulanan neo-liberal politikalar üst ve üst-orta sınıfın toplum içinde belirginleşmesini sağlarken onların yaşantısı ve günlük edimleri de sinemamızda yer bulmuştur. Toplum içinde hacmi ve görünürlüğü artan üst düzey gelir grubunun bireysel sorunlarıyla dolu bu film çizgisinin bir diğer nedeni, 12 Eylül darbesi sonrası sinemamızın politik ve toplumsal sorunları konu edinmek için gösterdiği isteksizliktir.

'Sanat filmi' olarak nitelenen bu çizgi Türk toplumunun değişen yapısına bağlı olarak ciddi bir içerik değişimini getirmiştir; daha önce Türk sinemasında var olmayan bir perspektif farklılığını bu filmlerde takip ederiz:"... evlenmeden bir erkekle ilişkide bulunan kadının "kötü" görülmediği filmler ancak 1980'lerde yapılmaya başlamıştır" (Onaran, 1994:29). "Genç kızlar için bekâret, evli kadınlar içinse sadakat aranmaz. Kadınlar, bir ömür boyu tek bir aşk yaşamaz, tek bir erkeğe sadık kalmazlar. Filmlerde aşk, kadınlar için önemli olmakla birlikte, yaşamlarına yön verecek kadar büyük bir öneme sahip değildir. Kadının aşk ve bireysel mutluluğu, toplumsal sorumluluğunun önünde yer alır ve kadınlar her ne olursa olsun aileleri için kendilerini feda etmezler ... Artık ihanete uğrayan kadın, kocasını terk eder ve bu durum filmin anlatısı içinde olumlu olarak gösterilir" (Ekici, 2007:75). 1980'ler boyunca Türk sinema filmlerinin bir kısmının dilinde meydana gelen bu değişim, daha çok sayıda kadının eğitim sürecine katılması, daha çok lise ve üniversite mezunu kadının olması ve bundan başka, daha çok sayıda kadının çalışma hayatına katılması, ekonomik özgürlüğünü kazanmasıyla yakından ilintilidir. Avşar'ın da 80'lerin ikinci yarısında Fazilet, Yarın Yarın, Bir Kırık Bebek gibi kentli üst ve orta sınıfların hayatına temas ettiği filmleri mevcuttur. Bu 12 filmlerden Fazilet'te burjuva bir kadının hizmetçisini oynar, Yarın Yarın'da bir burjuva kadını, Bir Kırık Bebek'te ise reklam yıldızı olarak alt sınıftan üst sınıfa geçen bir genç kıza. Bir Kırık Bebek filminde Avşar, Balkan göçmeni bir ailenin kızı Gülizar'ı oynamaktadır. Babası elektrikçi, annesi zaman zaman terzilik yapan bir ev hanımıdır. Gülizar'ın sevgilisi Erkan'dır. Babasının işi nedeniyle reklamlar ile tanışır ama bir genç kız olarak Gülizar'ın reklamlarda



oynaması hem babasında hem sevgilisinde endişelere neden olmaktadır. Gülizar ve Erkan Gülizar'ın yeni oynadığı su reklamını konuşurken bunu açıkça gözlemleriz: Erkan'ın reklam için 'kahvede seyredirim' cümlesini, 'yo, yo, kahvede seyretme. Sonra gelip benim başımın etini yiyorsun' şeklinde cevaplar Gülizar. Bu diyalogdan anlaşılın, Erkan'ın bu konuda daha önce de Gülizar ile bu konuda tartıştığıdır. Alt ekonomik sınıftan bir kızın 'artist' olması, alt sınıfın namus sınırlarını ihlal eden reklamlarda oynama olasılığı, sevgilisini korkutmaktadır. Gülizar'ın reklamlarda oynaması, sevgilisinin Gülizar'ın babasının ilişkilerine olan soğuk bakışını eleştirirken kullandığı bir kıstastır aynı zamanda: "Baban, dünya alem seni seyrediyor bir şey demiyor da, bizi görünce mi kıyamet kopartıyor?". Erkan'ın ve içinde oldukları ortamın mantığında, bir genç kızın televizyonda 'dünya alem' tarafından seyredilmesi, aralarındaki sevgililik durumuna göre daha üst düzey bir norm ihlalidir, muhafazakar kültürde 'bir şey' denmesi gereken bir durumdur, oynadığı reklamda müstehcen hiçbir unsur olmasa bile.

Bir sonraki ruj reklamı babası Remzi Usta için gerçekten fazladır: "hiç beğenmem ben bu işleri. Dış macunu ile başladık, su mu derken, bu da nesi böyle: 'benim dudaklarım güzel, çekici' ... bu kız elden gidecek". Gülizar'ın devamındaki kariyeri onu sınıfsal yönden farklılaştırır; ailesinden, eski muhitinden ve sevgilisinden uzaklaştırır. Yeni kıyafetler alır, jimnastiğe başlar. Erkan'dan ayrılır. Zengin sınıftan arkadaşlar edinir, gazetecilere röportaj verir. Biraz da ekonomik zorunlulukların çizdiği bu yolda, Gülizar reklamların ondan beklediğini oynar ancak reklamlarda oynadığı roller yalnızca rol olarak kalmaz, özel hayatında da onun sosyal değerlerini tamamen değiştirir. Gülizar'ın sınıfsal yönden farklılaşmasının beklenebilecek getirisi, ondaki toplumsal cinsiyet değerlerini de farklılaştırmasıdır.

Geri Dön filminde ise Avşar'ın oynadığı Gamze, bir zamanlar işçiyken güzelliği vesilesiyle zengin bir adamla evlenmiştir. Ait gelir grubundan üst gelir grubuna geçmiştir ancak üst gelir grubunda sık görülen aldatma içeren ilişki anlayışını benimsememiştir. Eşi Sedat'ın şirketinin genel müdürü Ekrem'in eşi Nazan, Ekrem'i Tarık isimli bir kişiyle aldatmaktadır. Gamze bunu asla tasvip etmez. Kendisinin benzer bir durumla, üstelik daha zorlu koşullar içinde karşı karşıya kalması, Sedat'ın oğlu Kenan'ın yurt dışından dönmesiyle olur. Birbirlerine yakın yaşlardaki Gamze ve Kenan'ın yakınlaşması beraber koşuya çıkmak, dans etmek vs. gibi beraber yapılan eylemlerle hız kazanır. İki defa kalp krizi geçirmiş Sedat'ın bu tip aktivitelerde Gamze'ye eşlik etmesi imkansızdır. Bundan başka Sedat'a cinsel ilişki de yasaktır.

Gamze sürekli onu düşünüp ağlamasına ve Kenan'ı seviyor olmasına rağmen, Kenan'ı birden fazla kere reddeder. Evlilik kurumuna ve kocasına sadık kalır. Artık bir burjuva sınıfı kadını olmasına rağmen bir zamanlar olduğu alt sınıfın değerlerine bağlı kalır. Filmin sonuna yaklaşırken Kenan giderek patolojik bir noktaya doğru akar; Gamze'yi unutmak için karşısına çıkan ilk kadınla evlenmeye karar verir. Bunun akabinde, filmin sonunda meydana gelense, Gamze'nin intiharıdır. Anlaşılın odur ki, Kenan'a duyduğu aşkla kocasına karşı duyduğu (veya duyması gerektiğini düşündüğü) bağlılık arasında biz seyircilerin gördüğünden çok daha yoğun bir gerilim yaşamıştır. Bu gerilimin Kenan'ın yaşadığı gerilimden çok daha fazla olduğu da görülmektedir. Gamze, aynen Karanfilli Naciye filmindeki Naciye gibi, toplumsal değerlerle çelişmeye girmektense kendi varlığını ortadan kaldırmış, sevdiği erkeğin mutluluğu için kendini öldürmeyi yeğlemiştir.

Fazilet filmi Avşar'a burjuva kadını değil onun hizmetçisi rolünü vermiştir; buna rağmen hizmetçi Fazilet hayallerinde kendini bir burjuva kadın olarak hayal eder ve bir burjuva 13 kadınının yapabileceği türde eylemler yapar. Yarın Yarın'da Avşar bir burjuva kadını oynar ve eşini, eşinin yakından bildiği bir kişiyle aldatır. Bir Kırık Bebek'te ise işçi sınıfından burjuva sınıfına geçen ve içinden geldiği sınıfa sırtını dönen bir kadındır. Bütün bu rollerde de muhafazakar ortamlarda geçen filmlerde fahişeyi veya konsomatrisi oynaması gibi, muhafazakar değerlerle çelişen karakterleri oynamıştır. Buradaki fark, yaşantı olarak da Batılı bir yaşam tarzıyla yaşayan veya öyle bir yaşam tarzına öykünen karakterler olmasıdır. Türk bir yaşantının içinde Türk değerlerle ters düşmek değil, Batılı / seküler / modernist bir değerler kurgusu içinde Türk kültürünün değerleriyle çelişmesidir.



Ölümle bitmeyen nadir filmler de mevcuttur. Fatmagül'ün Suçu Ne, Bir Kırık Bebek ve Fazilet filmleri ölümle bitmemiştir. Fatmagül'ün Suçu Ne filminde tecavüze uğrayan Fatmagül'ün Kerim ile kurduğu yuvayı filmin finalinde destekleyen senaryo, onların bütün bir kasabaya karşı verdiği mücadeleyi, dik duruşu onamakta ve aydınlık bir yarın için onlara sahip çıkmaktadır. Bir Kırık Bebek filminde reklam oyunculuğu üzerinden ekonomik özgürlüğünü kazanmış Gülizar gene senaryonun iltifatına mazhar olur ancak ailesine, yani içinde geldiği sınıfsal yapıya sırtını dönmesi, geçmişini ve doğup büyüdüğü semti küçümsemesi, doktor sevgilisi Eskişehir'e tayin olduğunda onunla gitmemesi, senaryo tarafından yoğun bir eleştiriye maruz kalmaktadır. Aile dostları olan ve cansız mankenler yapan Artin usta, bu cansız mankenlerin yüzünde Gülizar'ı resmetmiştir. Filmin sonunda bütün o mankenleri tek tek kırar; bu filmin Gülizar'ı doğrudan olmasa bile dolaylı yönden öldürmesidir çünkü Gülizar hem sınıf atlamayı yalnızca ekonomik boyutta bırakarak kültürel bir sermaye üretmeye çalışmamış hem de ekonomik durumunun artmasına paralel olarak içinde yetiştiği ortam ve sınıfa küçümseyici bakmıştır. Fazilet filminde ise Avşar'ın oynadığı Fazilet, kendini hayalinde sürekli yanında çalıştığı Alev hanımın yerine koyar. Alev'in eşi Selim ile birlikte olduğunu ve Alev'in arkadaşı olan Korkut ile Selim'i aldattığını hayal eder.

Gene de Fazilet'in Türkiye sinemasında 80'lerin ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan 'sanat' filmlerinden olduğu ve burjuva-liberal değerleri / yaşam tarzını konu edindiği gözden kaçmamalıdır. Bu bağlamda Fazilet, üst gelir grubunun yaşam tarzını açıkça savunmasa da, Türk toplumunun genel ahlaki kabulleriyle örtüşmeyen bir filmdir ancak üst gelir grubundaki kadınların yaptığı tercihlerin 'olabilirliğini' sorgulama derindedir. Böylelikle, yalnızca Fatmagül'ün Suçu Ne filmi bütün 80'ler boyunca Hülya Avşar filmlerinde, muhafazakar ahlak anlayışına karşı yeni bir soluk ve direniş getirmeye çalışan tek istisna olarak görebiliriz.

Avşar'ın filmlerinin bir kısmında gene gerçek hayatta da güzel bir kadının yaşaması muhtemel sınıf atlama rastlanır. Sekreter, Bir Kırık Bebek, Geri Dön ve Ziyaret (Kaya Ererez, 1987) filmlerinde alt veya orta sınıftan zengin sınıfa geçen kadınları canlandırmaktadır. Avşar'ın bu sınıfsal değişimleri cinsiyet değerleri ve namus kavramı açısından sorgulanabilir çünkü muhafazakar kültürün alt sınıfta daha yoğun yaşandığı ve üst sınıfa doğru çıkıldıkça kadın-erkek ilişkilerinin daha serbest ve liberal bir noktaya taşındığı çoğunlukla varsayılır. Bu düşünce kısmen haklılık içerir. En azından 'görünür' ve 'kamusal' alanda, geniş maddi imkanların yaşam tarzını ve bağlı olunan toplumsal değerlere bağlılığı gevşettiği, normları daha belirsiz veya daha geçirgen, daha kolay vazgeçilebilir kıldığı doğrudur; ama yalnızca görünürde. Alt ve orta sınıfın bu ihlalleri hayatın görünmez kısmı olan 'özel hayat' dahilinde ve duvarlar arkasında, birçok zaman üst sınıftan çok daha yoğun yaşadığı da bilinen bir gerçektir. Hayatı bireysel değil, daha komünite bazında yaşamının getirmiş olduğu sıkı toplumsal kurallar, ihlali açık alanda yaşamaya izin vermese de, toplumsal baskı bu ihlallerin kapalı kapılar ardında çok daha üst perdeden yaşanmasına neden olur.

4. SONUÇ

Bütün yazıda incelediğimiz örneklerin temelde bize getireceği sonuç, Hülya Avşar filmlerinin 1980'lerdeki serüvenini ikiye ayırabileceğimiz gerçeğidir: bu kanatlardan biri, gişeyi hedefleyen, ticari kimliği ve amaçları olan filmlerdir. Biçimsel yönden melodramatik özellikler taşıyan bu filmlerde Türk toplumunun genelini kontrol altında tutan muhafazakar ahlak kodları adeta resmi geçit yapar. Avşar'a biçilen yer ise, bu kodlara muhalif bir konumda kalmak ve her filmin sonunda dramatik fakat büyük bir yenilgi yaşamaktır. Filmlerdeki diğer kanat ise, 1980'lerdeki neo-liberal politikaların güçlendirmiş olduğu kentli üst ve orta-üst sınıfların toplumun geri kalanından kültürel yönden fazlasıyla farklı olan yaşam tarzlarını irdeler. Bu yaşam tarzları aslında statik ve oturmuş bir yapı arz etmez; üretim ve mülkiyet ilişkilerinin değişimine bağlı olarak yaşam tarzları da bir değişim sürecindedir. Kent yaşamına yeni unsurlar katılırken bazı eski unsurlar toplumsal hayattan silinmektedir ki zaten bu kanadın filmleri de tam olarak değişimleri irdelemektedir.

Avşar'a oyunculuk kariyerinde her iki çizgideki filmlerde de rol verilmesi, filmleri üreten kurmay kadroların onda her iki çizgideki kadınları temsil edebilecek bir potansiyeli görmesindedir. Avşar 80'lerdeki ilk dönem filmlerinde muhafazakar kültürle çatışan aykırı karakterleri oynarken, 80'lerin sonlarındaki



filmlerinde ise Türk toplumunun yeni kadın yüzünü oynar: kentli, eğitilmiş, bakımlı ve çalışan kadın. Bu iki çizgiyi birbirinden ayrı olarak görebileceğiniz gibi, birbirinin uzantısı olarak değerlendirebilmek mümkündür. Muhafazakar kültürün manifestosu gibi geçen filmlerde fahişe, dansöz vb. karakterlerle toplumda hakim olan ahlak anlayışına ayak direr Avşar'ın karakterleri. Orta ve üst sınıf kadınları oynadığı filmlerde de kadının değişen yüzünü ve konumunu temsil ederek, artık eskiyen toplum yapısıyla gene açık bir çatışmaya girer. Bu açıdan Avşar'ın bütün karakterlerini toplumsal yapıya karşı koyan ve eleştiren bir noktada toplayabiliriz. Bu karakterler, daima bireyselleşmiş, özgürlüğün ve kendi ayakları üzerinde durmanın savunusunu yapan, özgüveni yüksek karakterlerdir.

Senaryoların önce melodramlar içinde muhafazakar ahlak kodlarının karşısına diktiği, Avşar'ın karakterleri, 80'lerin ikinci yarısında neo-liberal toplumsal değerlerin yayılmasıyla demode hale gelmiş ortodoks toplumsal değerlere karşı konumlanmıştır. Sürekli muhalif ve hırçın bir yapıdadır. Bu bağlamda Avşar'ın oynadığı karakterler de belirli bir görevi yerine getirir: didaktik bir rol model olmayı amaçlamadan bir temsil olma amacındadır. Bir temsil olmak, 'yalnızca bir temsil' olarak kaldığı düşüncesini zihinlerde doğurmamalıdır; yukarıda bahsi geçen her iki çizgide de Avşar'ın karakterleri senaryonun öngördüğü bir muhalifliği ve eleştireliliği ortaya koyar. Yalnızca bunu açık bir sergilemeyle değil, dolaylı bir ifadeyle yapmaktadır.

Muhafazakar kültürde kadın için geliştirilen ikili kategorilendirme, zaman mefhumundan bağımsız, kadın toplumsal cinsiyetine yönelik statik bir perspektiftir. 80'li yıllar Avşar'lı filmlerde gördüğümüz, bu mentalin kendini 1980'li yıllar koşullarında ve toplumunda tekrar ettiğine şahit olmaktır.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün. (1997). "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine". Onat Kutlar'a Armağan, Sinema Yazıları. (Ed. Seçil Büker). Ankara: Doruk.
- ABİSEL, Nilgün. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix.
- AKTAŞ, Özgür. (2016). "Türkiye'de 1980'li Yıllarda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansımaları: Teyzem Filmi Örneği". İdil Sanat ve Dil Dergisi. Cilt 5, Sayı 23.
- ARPAÇI, Murat. (2013). Modernitenin Eşiğinde Toplumsal Cinsiyet Rejimi: Pastoral İktidar, Beden Politikaları ve Evlilik. Doğu Batı, Düşünce Dergisi, Toplumsal Cinsiyet. Sayı: 63, Kasım, Aralık, Ocak, 2012-13. Ankara: Doğu Batı.
- DENİZ, Kemal - AKMEŞE, Zuhal. (2015). "Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: 'Çoğunluk' Filmi Örneği". Erciyes İletişim Dergisi 'Akademia'. Cilt: 4, Sayı: 1. 15
- ECEVİT, Yıldız. (2003). "Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışabilir?" Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi. Cilt 25, Sayı 4. 2003 Özel Eki.
- EKİCİ, Aslı. (2007). 1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. GÜLTEKİN,
- Gökhan. (2016). "Hollywood Sinemasında Kahramanın Dönüşümü: Rocky Balboa'nın Fiziksel, Psikolojik, Kültürel ve İdeolojik Değişimi." Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi Akademik Dergisi. Temmuz 2016, Cilt 9, Sayı 3. KACAR.
- Özge. (2007). Toplumsal Cinsiyet Ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. (2001). "Soray Kitlelerin Afyonudur". Radikal Gazetesi, 9 Kasım 2001. MAKTAV, Hilmi. (2003). "Melodram Kadınları". Toplum ve Bilim, Sayı 96.
- MARSHALL, Gordon. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat.
- NEWMAN, Louise K. (2002). "Sex, Gender and Culture: Issues in the Definition, Assessment and Treatment of Gender Identity Disorder". Clinical Child Psychology and Psychiatry. SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi) Vol. 7(3): 352-359. NISBET, Robert. (2014). "Muhafazakarlık". Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi. (Ed. Tom Bottomore - Robert Nisbet). İstanbul: Kırmızı.
- OAKLEY, Ann. (1972). 'Introduction' in 'Sex, Gender and Society'.
- ONARAN, Oğuz. (1994). "Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri: Türk Filmleri ve Demokrasi", Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- RYAN, Michael & KELLNER, Douglas. (2010). Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. İstanbul: Ayrıntı.
- SAKTANBER, Ayşe. (2011). "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın Veya İyi Eş, Fedakar Anne". 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar. (Ed. Şirin TEKELİ). İstanbul: İletişim.
- SELEK, Pınar. (2010). Sürüne Sürüne Erkek Olmak. İstanbul: İletişim. SINGER, Ben. (2001). Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts. New York: Columbia University.
- SÖZER, Önay. (1993). Kadın ve Benzeri, Bir Kadın Ütopisi. İstanbul: Varlık.
- TAN, E. Mine. (1979). Kadın Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- TUNALI, Dilek. (2006). Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yesilçam'a Melodram: 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Cercevesinde Yesilçam Melodramına Bakış'. Ankara: Aşina.
- VASUDEVAN, Ravi. (1989). "The Melodramatic Mode and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film History, Narrative and Performance in the 1950s". Screen, Volume 30, Issue 3, Summer 1989, 29-50.