

1980'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASI EKSENİNDE ATIF YILMAZ SİNEMASINA BAKIŞ: *KADININ ADI YOK ÖRNEĞİ* *

İrem Turhan

1980'li yıllar Türkiye'de feminist hareketlerin sesinin yükseldiği önemli bir dönüm noktasıdır. 1987 yılında "Dayağa Karşı Dayanışma" vakfı kurulmuştur. Yine bu yıllarda feminist hareket sokağa ulaşmış ve kitlesel mitingler gerçekleştirilmiştir. Cinsel tacize de kampanyalarla dikkat çekilen bu dönemde, **Atıf Yılmaz**'ın yönetmenliğini üstlendiği *Adı Vasfiye* (1985) filmi şiddet ve tacize yaptığı vurguyla dikkat çekmektedir (Öz, 2018: 166). Yine bu dönemde "Türk Toplumunda Kadın" konulu bir sempozyum düzenlenmiştir. 1983 yılında *Somut* dergisinde feminizm konulu yazılar yayınlanmaya başlanmıştır. Bu metinlerin içeriği kürtaj, kadınların bedensel hakları, kamusal hayata katılmaları ve hane içi emek konuları çerçevesindedir. 12 Eylül askeri darbesinin de etkisiyle kadınların sosyal yaşamdaki durumu ve hegemonik erkeklik sinema perdesine taşınmıştır (Aydoğan, 2020: 3-4).

1980 sonrasında 12 Eylül Askeri müdahalesinin de etkisiyle yükselen muhalif hareketlerden biri de feminist hareket olmuştur. Feminist hareketin toplumsal işlevi kuşkusuz ki sinemaya da yansımıştır (Uluyağcı, 2002: 2). 80'li yıllarla beraber sinemada da bir nevi darbe yaşandığı söylenebilir. Feminist yaklaşımın etkinlik kazanması kadını meta olarak konumlandıran sinema diline set çekilmesine vesile olmuştur (Akari, 2016: 23). Görsel medyada cinsiyetlerin temsiliyle toplumsal yaşam arasında bir doğrusallık hakimdir. Erkekliğin norm değil yinelenen bir performans olarak ele alınabilecek olması sinemadaki temsillere uygun bir açıklamadır. 1980'li yıllara değin egemen ideolojinin baskıcı talepleri bünyesinde

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2022 Üçüncüsü

biçimlenen anlatılar, bu dönemden itibaren kadının dönüşümlerine odaklanmıştır. Dünyada 1960'lerden itibaren etkinliğini artıran kadın hareketi, "ikinci dalga" olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Türkiye'de de buna paralel olarak 1980 sonrası dönemde ikinci dalga feminist hareketler bir dönüşüm istenciyle etkinlik kazanmıştır. İkinci dalga feminist hareketle beraber birinci dalga feminist hareketin aksine erkeklerle eşit hakların kazanılmasının noksan kalacağı, artık alternatif bir özne bakışına ihtiyaç duyulması öncelenmektedir. Bunun yanı sıra, Türkiye'de yaşanmış askeri darbenin uzantısı olarak filmlerin içeriklerine gelen sansür ve kısıtlamalar neticesinde feminist yaklaşımı önceleyen filmlerin çekilebilmesine bir zemin hazırlanmıştır. (Yerlikaya, 2020: 1291). 80'li yıllarda kadın sorunlarını işleyen filmlerde, kadın, birey özellikleri göstermekte ve düşünen, cinsel arzu duyan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaplan, 2003: 156). **Öztürk**'e göre kadın deneyimine odaklanan, eril bakışı yapısöküme uğratan ve kadın sorunlarının odakta olduğu filmleri, "kadın filmleri" olarak nitelendirmek mümkündür.

Atıf Yılmaz "kadın filmleri" denildiğinde akla gelen en önemli temsilcilerden biridir. 80 döneminde dört yüze yakın yönetmen olmasına karşın sadece yirmi üç kadın yönetmen mevcuttur (Aktaran Coşkun, 2021: 34). Türkiye'de 80'li yıllarda etkili olmaya başlayan ikinci dalga feminizmin zaferini erkek egemen sektörlerde kadınların da hakimiyet kurmaya başlaması olarak görmek mümkündür (Coşkun, 2021: 32). 80'li yıllardan önce Türk Sineması'nda kadınlar sıklıkla erkeklerin arzularına cevap veren ve elde edilmesi gereken bir obje olarak edilgenleştirilmiştir. **Özarlan**, bundan yola çıkarak kadınların temsil biçimleri değişse dahi kameranın bakışının eril olduğunu ifade etmiştir (Aktaran: Yerlikaya, 2020: 1291). **Kırel**, 80'li yıllardaki sinema üretiminin kalıp değiştirdiğini söylemiştir. Bu dönemde kadın filmleri, arabesk filmler ve daha ziyade güldürü unsuruyla öne çıkan filmler dikkat çekmektedir. Bu yıllarda - çalışmada da eseri çözümlenen - **Duygu Asena**, feminist düşüncede önemli bir aktör haline gelmiştir. 1978 yılında Türkiye'deki ilk popüler feminist kadın dergisi *Kadınca'yı* kurmuş ve çalışmada görsel metni incelenecek olan *Kadının Adı Yok* romanıyla öncü bir figür haline gelmiştir (Ergeç, 2020: 640-642).

Geleneksel Türk Sineması, daha açık bir ifadeyle 1980 dönemi öncesi sinemasında, kadının temsili erkek egemen ideolojinin biçtiği sınırlar ve sembollerle çevrilidir. 80'li yıllara kadar Türk Sineması'nda kadınlar tamamen

kategorize edilmiş durumdadır. Bu prototipler namuslu anne ve kötü kadın ikilemi içinde gelişmiştir (Özkan, 2012: 79-81). Geleneksel olarak tabir edilen Türk sinemasının eril film dilinde, kadın bir arzu nesnesidir. Bunun yanı sıra bir anne veya kardeş olarak kutsallaştırılıp korunmaya muhtaç şekilde konumlandırılır. Bireyselliğinden yoksun bir şekilde resmedilen kadın, salt bedeni ve onun hissettirdikleri ile sınırlı bir nesne konumuna indirgenmiştir (Akari, 2016: 18-22) 1980’den sonra Türk sinemasında star olarak nitelendirilen kadın oyuncuların çıplak sahnelerinin olmasıyla beraber iyi ve kötü kadın karton tipleri iç içe geçerek tek bir bünyede toplanabilmiştir. Bu tür filmlerde toplumsal koşullar nedeniyle kadınların yaşadığı sorunlar öne çıkarılsa da sistemin sınırları içinde kalmaya mecbur bir profil çizilmiştir (Özkan, 2012: 80-81). 70’li yıllarda Türk sineması erotik filmlerin hakimiyetinde olsa da ataerkil yapının eleştirildiği kadın temsillerine de yer verilmiştir (Öz, 2018: 148). Başta kürtaj olmak üzere kadınların bedenleri üzerinde politikalar sunan ataerkinin bir diğer haksız eylemi de pornografidir. Pornografi yine ataerkine hizmet etmesinin yanında kadın cinselliğini de pasifleştirmektedir (Aktaran: Demir, 2014: 68). Batıdaki örneklerinde olduğu üzere Türk sinemasında da kadın merkezli hikâyeler cinsel devrimle eş görülmüştür. Bu bağlamıyla erkeğin vesayetinden kurtulan özgür kadınlar, baskı altındaki cinselliklerini gün yüzüne çıkarma eğiliminde olurlar. Örneğin; 80’lere kadar **Türkan Şoray** ve **Hülya Koçyiğit** gibi isimler iyi kadının temsilini sunmuşlardır. Bu tipler halkın sevgilisi veya “bacısı” konumundadır ve cinsellikleri sürekli baskılanmaktadır (Uluyağcı, 2002: 2-3).

Atıf Yılmaz’ın sinematik anlatısı, egemen ideolojinin karşısında konumlandırılabilir. Mevcut eril egemen ideoloji **Yılmaz**’ın filmlerinde işlenmekte ve temelde bu hakim ataerkil ideolojinin sorgulanmasını amaçlamaktadır. Türk Sineması’nda **Atıf Yılmaz** ve dünya sinemasını ele aldığımızda **Pedro Almadóvar** gibi kadın filmleri yönetmenleri varolmuştur (Ergeç, 2020:638). **Atıf Yılmaz**’ın 1980-89 yılları arasındaki dönemde çektiği 13 film¹ kadının özgürleşmesini ele alan filmler olduğu için bunlar temelde kadın filmleri olarak adlandırılmaktadır. **Zeynep Avcı**, “Türk Sineması Kadına Bakıyor Mu?” başlıklı yazısında (1984), önceki dönemlere kıyasla **Atıf Yılmaz**’ın kadın cinselliğini estetik bir boyuta

¹ Yılmaz’ın 80 dönemine ait kadın filmleri: *Deli Kan* (1982), *Mine* (1982), *Seni Seviyorum* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul Bir Kadın* (1985), *Aaahh Belinda* (1986), *Hayallerim*, *Aşkım ve Sen* (1987), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1987), *Kadının Adı Yok* (1988), *Arkadaşım Şeytan* (1988), *Ölü Bir Deniz* (1989).

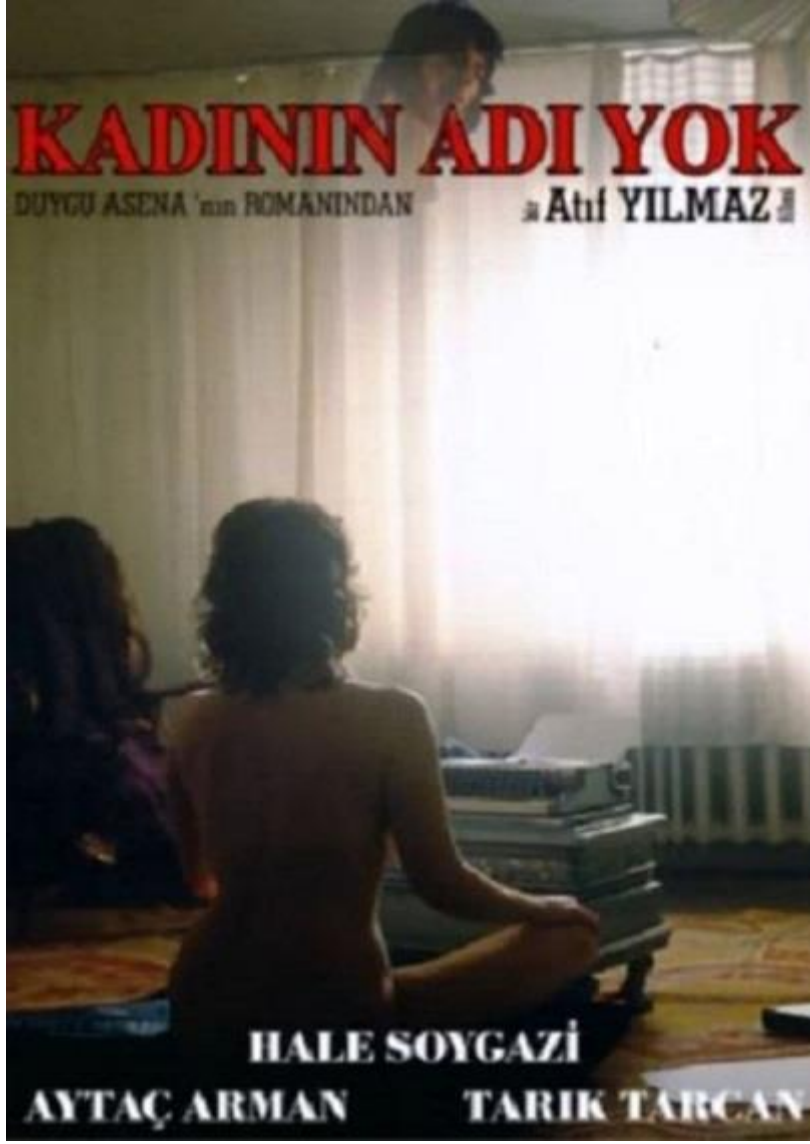
soktuğunu ve salt problemleri öne çıkarması nedeniyle bile bir başarı sağladığını ifade eder. Devamında kadına bakışın tipolojik olarak vamp, kötü veya aile gibi sınıflandırmalardan arınarak sadece insan olarak bakılmanın eksikliğinden bahseder. 70'li yıllardaki pornografik metalaştırmanın tecimsel kaygılar nedeniyle tercih edilen bir tavır olmasının ardından **Atıf Yılmaz**'ın bu yıllardaki tutumu önemli bir kilometre taşıdır.



Atıf Yılmaz'ın bu dönemde yaptığı filmlerde değinilen sorunlar; ataerki içerisinde yaşamaya çalışan kadın, resmi ve dini nikâhla evlenen kadın, kırsal kesimlerde görülen kız kaçırma, başlık parası ve berdel gibi konulardır. Bunun yanı sıra taciz ve fuhuş konularına da filmlerinde yer vermiştir (Çalışkan, 2006: 95). **Atıf Yılmaz** 1980 sonrası filmleri için, kadın filmleri denilen filmlerin aslında Türk insanının ortak kimlik arayışı teması üzerinden şekillenen bir doğrultuda olduğunu ifade etmiştir. Türk toplumunun kadın aracılığıyla daha iyi aktarılacağını ekleyen **Yılmaz**, kadınların sorunlarının erkeklerden daha çarpışık olduğunu belirtmiştir (Çalışkan, 2006: 145).

Atıf Yılmaz'ın sinematik anlatısı egemen ideolojinin karşısında duran muhalif bir frekanstadır. **Yılmaz**'ın sinematik söylemi, bu ideoloji tarafından oluşturulan "yanlış bilinci" sorgular bir yapıdadır. **Atıf Yılmaz** sinemasında geleneksel ataerki bakışın zıddı bir yöne gitme çabası mevcuttur diyebiliriz. Kadını özne konumuyla

var etme tutumu nedeniyle dönüştürücü olduğunu söylemek oldukça iddialı olsa da farkındalık yaratmaya yönelik çabası apaçıktır. **Yılmaz**'ın filmlerini geleneksel kodlar dışına çıkaran en önemli unsurların başında kadın imgesinin edilgen konumundan sıyrılarak birey statüsüne ulaşma gayesi gelmektedir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 56). **Atıf Yılmaz** 80'li yıllarda çektiği filmlerle hane içine kapanmış kadını özgürleşmeye yönlendirerek temeldeki kadın sorunlarını anlatmasıyla kilit bir noktadadır. Bu filmlerdeki kadın karakterler özgürleşme, bedenini ve cinselliği keşfetme, kontrol mekanizması olma süreçlerine odaklanmaktadır. Bu dönemden öncesini içine alan Yeşilçam sinemasında sadece vamp kadın karakterlere atfedilen kösnül duygular onun filmlerinde abartıdan sıyrılarak olağan bir düzleme geçmiştir. Onun filmlerinde kadın, *voyeuristik* obje oluştan sıyrılarak artık eyleyen konumundadır. Ancak bu özgürleşme çabalarında eril gücün yönlendirmesi bulunduğu zaman zaman eksiktir de denebilir. Yine de güçlü kadın imgesinin en kuvvetli hissedildiği yapım olarak ***Kadının Adı Yok*** (1988) anılabilir. **Atıf Yılmaz**, ***Mine*** (1982) filmindeki karakterin eril tahakküme karşı sunduğu direnişte bir erkek eli olması üzerine geliştirilen eleştiri için “geçiş ögesi” kavramından bahsetmiştir. **Yılmaz**, direkt var olmayan, hayatta karşılığı olmayan bir sunumun slogan bir sinema olacağını ifade etmiştir. (Yerlikaya, 2020: 1297). **Yılmaz**'ın kadın bedenini izleyiciye yansıtarken erotik bir tutumda mı yoksa özgürleştirici bir eğilimde mi olduğu sorusu sorulabilir. Örneğin **Lale Mansur**, **Hale Soygazi**, **Türkan Şoray** ve **Müjde Ar** gibi isimleri tercih etmesinin nedeni yuvarlak hatlara sahip vücut şekillerinin olmasına dayandırılmaktadır. Kameranın çekim alanı doldurulurken bedenın teşhire varan görüntüsü daha erotik bir etki bırakabilmektedir. Bu yönüyle bakıldığında yeniden bir objeleştirmeyle karşılaşabiliriz. Bunun aksine ***Kadının Adı Yok*** filminde tercih edilen geniş açılı kamera ve sırttan çekilmiş çıplak görüntü ise daha ziyade özgürleştirici bir intiba bırakmaktadır. Daktilonun başına oturmuş çıplak kadın imajı erotik bir imgelemeden oldukça uzaktır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 62). Bu doğrultuda ***Kadının Adı Yok*** filmi, kendi tercihleriyle ve cinselliğiyle hayatını devam ettiren bir ana karakter barındırması ve kentli orta sınıfın sıradan hayatı üzerinden işlemesi, büyük ve travmatik çöküş hikayelerinden doğmaması nedeniyle ele almak daha da önemlidir. Çünkü temelde erkek egemen toplum zaten her sıradan kadın için bir taciz ve travmadır diyebiliriz.



Filmin Çözümlemesi

Filmin ana karakteri Işık, küçüklüğünden beri egemen bir baba figürüyle iç içedir. Filmin genelinde feminist başkaldırı kendisini hissettirmektedir. Küçük yaşlarından itibaren aile hayatındaki dengesizlikleri ve ayrımları fark eden Işık, kendince öyle olmayacağını isyanını sunar (Çalışkan, 2006: 200). Babasının, çok küçük yaşlarından beri Işık'ın serbest bırakıldığında "orospu" olacağı endişesini taşıması ise egemen ideolojinin görünülerinden birini bize sergilemektedir. Babası eğitim hayatını da küçümseyerek nasıl olsa evleneceği için üniversiteye gitmesini mantıksız bulur. Türk toplumuna yerleşmiş olan eğitim fırsatları hususundaki eşitsizliğe bir gönderme niteliindedir (Çalışkan, 2006: 190). Filmin alternatif bakışına örneklerden biri filmin ismiyle paraleldir. Erkek karakterler

filmin ismine tezat oluşturacak şekilde sadece isimleriyle var olurlar. Erhan, Mehmet, Orhan... Hepsi hakkında malumatımız olmasına karşın kişisel detaylarına çok az hâkim olabiliriz. Bu doğrultuda etken konumdaki karakterin Işık olduğunu söylemek yanlış olmaz. Geleneksel temsillerin tersi biçimde ikincil konumda erkek karakterler vardır. Işık'ın evlilik hayatı da görece kentli burjuva ve medeni olarak nitelendirilse dahi kadın-erkek hiyerarşisi mevcuttur. Akşam yemeğini hazırlamak için eşini mutfağa yardım etmek üzere çağırması zerine; “*Bir de önlük takayım istersen*” cevabını alır. Mutfak kadının hane içi ve görünmeyen emeğinin alanı olması hasebiyle erkeklerden soyutlanmıştır.

Filmin bir diğer önemli vurgusu ise, kız kardeşliğin altını çizme eğilimidir. Işık filmin bütününde, ofisteki reklam fikrini Zerrin'in üstlenmesi hariç, kadın dayanışmasını oldukça besleyen doneler sunmaktadır. Mehmet'in eşi Sevil'in aralarındaki duygusal ilişkiden haberdar olmasına karşın Işık'a samimi yaklaşımı dikkat çekmektedir. Burada yönetmenin tutumu bir aşk mağduru yaratmaktansa yaşanması mümkün bir olayı son derece abartısız aktarmaktır. Namus ve aşk kavramlarının ncelenmesiyle şiddetin aklanması egemen ataerkil ideolojinin yansımadır. Alternatif bakış iddiasında olan bu minvaldeki filmlerin, hayatın olağan akışında yaşanabilecek duygusal değişimleri adeta kucaklaması, vurgulanması gereken bir noktadır. Filmde malumu ilan eden olayların başında Işık'ın işten ayrılması gelmektedir. Mehmet ile ilişkilerinin ortaya çıkması neticesinde müdür tarafından uyarılan Işık içi bırakır. Bu uyarı zaten bir çağrıdır. Işık'ın reaksiyonu ise filmin bakışını destekler niteliktedir. Mehmet'in eşini aldatmasını “apkınlık” olarak kabul edecek egemen ideolojinin tezahürü, üstelik de reklam şirketi gibi kentli burjuva sınıfın söz sahibi olduğu bir yerde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum egemen ideolojinin kapsayıcılığına da örnek teşkil etmektedir.

Son olarak değinilmesi gereken filmin sonudur. ***Kadının Adı Yok*** filminin son sahnesinde Işık'ın ev sahibi kapıya gelir. “*Eve giren çıkan belli değil, edebinle oturacaksan otur, yoksa da ık bu evden!*” diyerek namusun sınırlarını hatırlatır. Filmin sonunda tamamen soyunan kadın karakter, edep söylemine adeta bir tepki olarak bedeninin kontrolünü elinde bulunduran özgürleşmiş kadın imajıyla daktilonun başına geçer ve “kadının adı yok” yazar. Uzun uzadıya anlatılan sorunlar aslında bir çırpıda söylenmiş olur. Işık karakterinin yaşadığı katharsis ise kuvvetli bir cevaptır. Egemen ataerkil ideolojinin tahakkümüne direnme gücünü

arayan karakterin daktilo başındaki görüntüsü yorgun bir savaşçıyı anımsatmaktadır. Bu şekliyle de bu mücadelenin ne kadar uzun ve zorlu olacağını mesajı verilmiştir. Kadın artık adını bulmalı, söylemeli ve hatta bir özne olarak yeniden doğmalıdır.

Film erkek egemen ideolojiye muhalif bir bakış sunma tavrıyla dikkat çekmektedir. **Atıf Yılmaz**'ın bu filmdeki estetize çıplaklık ve diyalog tercihleriyle eleştirelilik iddiasını beslediği söylenebilir. Neticede, filmin dönemi için oldukça yüksek bir standarda sahip olduğu ve dönüştürücü olmasa da farkındalık yaratmaya elverişli olduğu iddiasında bulunulabilir. Temelde kadının konumlandırıldığı yeni özne haliyle seyre sunulması ve çağırdığı katharsis ile kitleleri etkileyebilecek güçtedir.



Kaynakça

- Akari, N. (2016). *Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali*. (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Avcı, Z. (1984). "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?". *Videosinema*, Sayı 5, 66-68.
- Aydoğan, D. (2020). "Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri". *Erciyes İletişim Dergisi*, 1-24.
- Coşkun, Ç. (2021). "Türk Sinemasında Kadın ve Anlatı: Arım, Balım, Peteğim'den On Kadın'a". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 30-40.

- Çalışkan, S. (2006). *Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Ergeç, N. E. (2020). "Feminist Öznenin Toplumsalla Kuruluşunda Sinema-Ötekiyle Karşılaşma". *SineFilozofi Dergisi*, 636-653.
- Hıdıroğlu, İ. ve Kotan, S. (2015). "Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu". *Atatürk İletişim Dergisi*, 54-77.
- Kaplan, F. N. (2003). "Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın". *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 149-173.
- Öz, H. K. (2018). "Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Kadın Temsili". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 143-180.
- Özkan, Z. Ç. (2012). "Türk Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi". *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 79-81.
- Uluyağcı, C. (2002). "1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar". *Kurgu Dergisi*, 1-8.
- Yerlikaya, B. (2020). "1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsilleri ve Cinsiyetçi Söylencenin Reddi: Mine Nasıl Kurtulur?". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 1286-1303.