

Türk Sineması'nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona

Mehmet Işık*
Batman Üniversitesi

Şakir Eşitti**
Ardahan Üniversitesi

Öz

Türk Sineması'nın en başarılı kadın oyuncularından Aliye Rona, canlandığı kadın karakterlerin özgünlüğü ile diğerlerinden ayrılır. Rona'yı farklı kılan, fiziksel görünümü ve sert mizacıyla oyunculuk yeteneğini birleştirerek yarattığı otoriter kadın karakteridir. Onu sıra dışı yapan esas özelliği ise ataerkil toplumsal yapı içerisinde, düzenin cinsiyetçi değerlerini benimseyerek, iktidar sahibi ve erkeklere hükmedebilen bir kadın görüntüsünde olmasıdır. Bu yönüyle Aliye Rona'nın oynadığı karakterler, sinemanın, sadece eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kuran anlatısal yapısında bir kırılma noktası olma özelliği gösterir. Bu nedenle Aliye Rona karakterleri, her ne kadar oynadığı roller toplumsal cinsiyet kodları içerisinde kurgulanmış olsa da, toplumsal cinsiyet çalışmaları bağlamında incelenmesi gereken kadın karakterleridir. Bu çerçevede çalışmada Aliye Rona'nın rol aldığı filmlerden beşi, göstergebilimin sağladığı analiz araçlarından da yararlanılarak toplumsal cinsiyet bağlamında çözümlenmiş, Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterlerin, Türk Sineması'nda egemen olan kadın temsillerinden belirgin şekilde farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Rona'nın oynadığı filmlerdeki güçlü kadın karakterleri erkekler üzerinde iktidar kurmalarına rağmen, kurdukları iktidar erkek iktidarına eklenmiş bir iktidardır. Karakterler toplumsal cinsiyet rollerinin devamlılığını sağlamakta, onu pekiştirmekte aracı olmaktadır. Bu doğrultuda Rona'nın oynadığı karakterlerinin toplumsal cinsiyet kimliklerinin, benimsenmesini ve devamlılığını sağlayan söylem ve eylemler ürettiği saptanmıştır. Bu bakımdan Rona'nın iktidar sahibi kadın imajının altında, ataerkil iktidarla işbirliği yaparak onun devamına hizmet eden bir kadın profili bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Aliye Rona, toplumsal cinsiyet, kadın karakter, kadın imgesi.

* Yrd.Doç.Dr. Mehmet Işık, Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü, Batman-Türkiye. E-posta: mehmet.isik@batman.edu.tr.

** Yrd.Doç.Dr. Şakir Eşitti, Ardahan Üniversitesi İİBF Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü, Ardahan-Türkiye. E-posta: sakiresitti@ardahan.edu.tr.

Aliye Rona as an Unusual Female Character in Turkish Cinema

Mehmet Işık
Batman University

Şakir Eşitti
Ardahan Üniversitesi

Abstract

Aliye Rona who is one of the most successful actresses of Turkish cinema, distinguished from the other actresses by the originality of the female characters she acted. The thing that distinguished Rona from the other actresses is that she is an authoritative female character that she created by combining her acting ability with her physical appearance. The main feature that makes her unusual is that within the patriarchal social structure, adopting the sexist values of the order, she has the image of a powerful woman who can dominate men. In this respect, the characters played by Aliye Rona demonstrates a breaking point within the cinema's narrative structure which establishes only male characters as an active and powerful factors. Therefore Aliye Rona's characters, although the roles she acted fictionalized in gender codes, are the characters that should be examined within the context of gender studies. In this context, five movies, acted by Aliye Rona examined by analytical tool of semiotics. Female characters played by Aliye Rona are clearly distinguished from the dominant female representation in Turkish Cinema. They are strong characters and are able to establish power over men. However their power is articulated in the male power. It is considered that this situation reinforces and ensures the continuity of the status of being female that is built by the patriarchal society. In this regard, the characters that were played by Rona ensure the continuity and adoption of the gender identities via producing action and discourses. The image of Rona represents the woman profile that collaborates with the patriarchal power and serves its continuation.

Keywords: Turkish Cinema, Aliye Rona, gender, woman character, image of woman.

Giriş

Kadın veya erkek olarak doğmakla belirlenen biyolojik cinsiyetin (sex) aksine, kültürel bir olgu olan (Oakley, 1985: 16) ve her bir cinsiyet üyesi için uygun görülen davranış hakkındaki toplumsal beklentileri ifade eden toplumsal cinsiyet (gender), erkek ve kadınların birbirinden farklı olmasına yol açan fiziksel niteliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş özelliklere göndermede bulunur (Giddens, 2000: 621). Butler'a (2008: 229) göre cinsiyet, bedenlerin benzetilmeye çalışıldığı hayali birer kurgu, toplumsal cinsiyet ise, yaradılışını sürekli ve düzenli olarak gizleyen bir inşa; kültürel bir kurgu olarak üretme ve sürdürme yönünde kolektif bir sözleşmedir.

Toplumsal cinsiyet rol kalıpları kadını, ev içine, özel alana hapsedip emeğini değersizleştirir ya da kadının kamusal alana çıkması mümkün olsa da, onu görev, statü ve ücret bakımından erkeğin ardında bırakır. Aynı kalıplar erkeği kamusal alanda çalışıp eve ekmek getiren kişi şeklinde konumlandırarak, onun özel alanda da hakimiyet kurmasına olanak verir. Böylece, bir yandan kadının özgürlüğünü elinden alarak onu ve yapacaklarını sınırlandırırken; diğer yandan da erkeğe atfettiği görev ve sorumluluklarla erkeğin yükünü arttırır, sonuç olarak her iki taraf için de hayatı oldukça zorlaştırır (Yumlu, 2014: 153). Bora'ya göre (2012: 175) toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık, cinsiyet rollerinin 'doğal' ve değişmez, biyolojik varlığımıza bağlı şeyler olduğu varsayımına dayanır. Kadınlarla erkeklerin birbirlerinden farklı olmaları, basitçe bir 'farklılık' olarak yaşanmaz, aynı zamanda, eşitsizliğin ve ayrımcılığın meşrulaştırılması da bu farklılığa dayandırılır. Farklılık, genel geçer kadınlık ve erkeklik kalıplarının üretilmesi ve yeniden üretilmesiyle sürdürülür, pekiştirilir.

Medya ürünleri, erkeğin ve kadının, özellikle de kadının, yaşamını zorlaştıran toplumsal cinsiyet kalıplarının üretiminde ve pekiştirilmesinde önemli rol oynar. Eğlence programlarından dizilere, reklamlardan komedilere, çizgi filmlerden haberlere kadar her tür medya ürününde karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet kalıpları, eşitsiz cinsiyet ilişkilerini onaylamasının yanında, bunların tekrar tekrar üretilmesine ve meşruluk kazandırılmasına da katkıda bulunmaktadır. Bu noktada medyanın ayrılmaz bir parçası olan sinema da aynı amaca hizmet etmektedir.

Toplumsal cinsiyet rol kalıplarının yeniden üretimi açısından dünya sineması ile paralel bir görünüme sahip olan Türk Sineması, gündelik hayatta kadına dikte edilen toplumsal cinsiyete ilişkin her türlü kodun; kadına atfedilen namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan, sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadın olma (Esen, 1996: 12) vb. niteliklerinin yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır. Bu rolleri benimsemeyen kadın ise cinselliğinden başka verecek bir şeyi olmayan, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen, namussuz, vamp kadın olarak kurgulanmaktadır.

Bu noktada Türk Sineması'nın en başarılı kadın oyuncularından Aliye Rona canlandırdığı kadın karakterlerin özgünlüğü ile diğerlerinden ayrılır. Kadıköy Halkevi'nde 1930'ların sonlarında başlayan oyunculuk serüvenini 1947'den itibaren sinemayla sürdüren ve 200'e yakın filmde rol alan Rona'yı sıra dışı yapan, fiziksel görünümü ve mizacı ile oyunculuk yeteneğini birleştirerek yarattığı otoriter kadın karakteridir. Sert yüz hatları, siyah saçları, köylü karakterlerle bütünleşebilme yeteneği ve güçlü oyunculuğu, onu genellikle kendilerine "kötü kadın" rolü biçilen Suzan Avcı, Lale Belkıs gibi sarışın rakiplerinden farklılaştırır.

Aliye Rona'yı Türk sinemasında sıra dışı bir karakter yapan asıl özelliği, onun oynadığı rollerde 'iktidar sahibi bir kadın' imajına sahip olmasıdır. O, gerek anne, gerekse kötü kalpli kadın rolü oynadığı filmlerde hakkını aramasını bilen, asla pes etmeyen, mağrur, sert ve otoriter kadın karakterlerini canlandırarak iktidar sahibi kadını temsil etmiştir. . Bu noktada cinsiyet üzerine yaptığı araştırmalarıyla bilinen Deniz Kandiyoti'nin görüşleri ufuk açııcıdır. Kandiyoti'ye göre (1991) "erkek egemenliği sistemlerini tanıyabilmenin bir yolu da kadınların kendileriyle ilgili stratejilerini analiz etmektir" (s.27). Bu bakış açısıyla Aliye Rona'nın üstlendiği kadın kimliği irdelendiğinde, canlandırdığı kadın karakterlerin, esas itibarıyla 'kadın' olarak iktidarını kuran bir özne konumunda olmadığı anlaşılmaktadır. Bu karakterler, iktidar sahibi kadınlardır, fakat onların kurduğu iktidar, erkek iktidarına eklenmiş, dolayısıyla da kadın kimliğinden uzaklaşmış bir iktidar tipidir. Bu bağlamda Rona'nın güçlü ve iktidar sahibi kadın olarak rol aldığı filmlerde çizdiği imaj, esas itibarıyla ataerkil söylemin yeniden üretimine imkân sağlamaktadır.

Genel itibarıyla değerlendirildiğinde canlandırdığı karakterler iktidarını eril kodlarla kursa da, bir kadının bu ölçüde iktidar sahibi olması Rona'nın öncesinde Türk Sineması'nda görülmeeyen bir olgudur. Bu yönüyle Aliye Rona'nın oynadığı karakterler, sinemanın, eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kuran anlatısal yapısında bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Tam da bu nedenle Aliye Rona karakteri, toplumsal cinsiyet açısından incelenmesi gereken bir kadın karakterdir. Bu çalışma Aliye Rona'nın oynadığı rollerde kurduğu iktidar sahibi kadın imajını bir sorunsal olarak kabul etmektedir. Çalışmada, yukarıda da belirtildiği gibi Aliye Rona'nın kurmuş olduğu iktidar sahibi kadın karakterinin esasınca 'kadın' kimliğiyle bağdaşmadığı ve eylem ve söylemleriyle ataerkilliğin yeniden üretimine hizmet ettiği varsayımı üzerinde durmaktadır. Belirtilen varsayım ise onun rol aldığı filmlerdeki söylemleri irdelenerek ispat edilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede çalışmada, Aliye Rona'nın oynadığı filmlerde canlandırdığı kadınların hangi rol kalıpları içerisinde temsil edildiği ortaya koymaya çalışılmıştır. Bunun için Aliye Rona'nın rol aldığı filmlerden beşi; Yılanların Öcü, Alageyik, Gelin, Derviş Bey, Yılanı Öldürseler, göstergesibilimin sağladığı analiz araçlarından da yararlanılarak çözümlenmiş ve toplumsal cinsiyet rollerinin hangi imgesel ve söylemsel stratejilerle yeniden üretiminin sağlandığı ortaya konulmuştur.

Türk Sineması'nda Kadın Temsili

Türk Sineması'nda kadın temsili, başlangıcından itibaren sorunlu bir alan olarak belirir, dolayısıyla da kadının kültürel temsil alanında bir özne olarak yer alma koşulları da uzun yıllar boyunca gelişemez. Kadın yıldızların ön plana çıktığı ve Türkiye'de sinemanın altın çağını yaşadığı Yeşilçam döneminde dahi kadınlar, toplumsal alanın dışına itilmiş ikincil konumlarının dışında bir varlık gösteremez. Özellikle melodram türü içerisinde yer alan bu kadın imgeleri, türün anlatı yapısı gereği eril iktidarın birer taşıyıcısı, aktarıcısı konumunda kalır (Elmacı, 2011: 186). Başka bir ifadeyle Kadın bu dönemde hatırı sayılır bir görünürlük kazansa da, ağırlığında buna paralel bir artış gerçekleşmez.

İlk kadın karakterlerin evlilik-aşk çatışması bağlamında “erkeği baştan çıkaran kadın” olarak belirdiği Türk Sineması'nda, kadına yönelik olumsuz bakış açısı sonraki yıllarda da devam eder. Türk Sineması'nın ilk öykülü filmi olarak kabul edilen (Kuyucak Esen, 2010: 14; Teksoy, 2007: 12) yönetmenliğini Sedat Semavi'nin yaptığı Pençe (1917), kadını evlilik-evlilik dışı aşk çatışması bağlamında beyazperdeye taşır. Evliliği insana büyük acılar veren bir pençe olarak gören düşünce ile asıl pençenin evlilik dışı aşk olduğunu savunan düşüncenin çarpıştırıldığı filmde, iki ana kadın karakter de kötü olarak yaratılır ve filmin sonunda bu kötü kadınlar cezalandırılır (Öngören, 1982: 42-43). Ahmet Fehim tarafından çekilen Mürebbiye ve Binnaz filmlerinde ise birden fazla erkeğin “şuh bir kadın” için verdikleri mücadele ve başlarına gelen felaketler anlatılır (Özön, 1970: 27). Bir Frenk ailesinin yardımıyla mürebbiye olarak işe girdiği Behri Efendi'nin yalısında kısa süre içerisinde bütün erkekleri birbirine düşüren “Fransız yosması” Anjel'in hikâyesinin anlatıldığı Mürebbiye (Özgüç, 1988: 11; Scognamillo, 2014: 30-31), sansüre uğrayan ilk Türk filmi olarak da tarihe geçer (Özgüç, 1990: 23; Teksoy, 2007: 14; Soykan, 1993: 26). Ahmet Fehim'in diğer filmi Binnaz (1919) ise bir göbek dansı sahnesinin ilk defa beyazperdede görüldüğü film olur (Kalkan ve Tarıncı, 1988: 69).

Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında çektiği İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katili) Türk Sineması'nda kadın temsili açısından uzun yıllar etkisini devam ettirecek bir anlatı dilinin gelişimine zemin hazırlar. Para karşılığı erkeklerle birlikte olan Mediha Hanım'ın eski dostu tarafından öldürülmesini konu alan filmde (Kuyucak Esen, 2010: 24) görülen “kötü kadınlar”, tutku yüzünden mahvolan küçük kentsoylular, işlenen cinayet, haksız yere suçlananlar ve her şeye rağmen ulaşılan mutlu son, ilerleyen yıllarda Türkiye sinemasında bir gelenek haline gelecek olan anlatının başlangıcı niteliğindedir. Filmdeki kadın karakterler, fedakar anne/eş olan iyi kadınlar ile dişiliğini kullanan kötü kadınlar olmak üzere ikiye ayrılır ve kötü kadın öldürülürken, iyi kadınlar mutlu şekilde yaşamaya devam eder (Duyan, 2013: 334).

Bu dönemde çekilen filmlerde görülen kadın karakterlerin çoğunun, dişiliğini kullanarak erkekleri baştan çıkaran *femme fatale*¹ kadınlardan oluştuğu ve söz konusu karakterlerin çapkınlık, çıplaklık, cinsellik ve erotizmle süslediği (Öngören, 1982: 65) görülür. İlk olarak bu dönemde ortaya çıkan

vamp kadın temsilleri, göbek dansları ve banyo sahneleri eşliğinde yaratılmıştır (İmançer, 2010: 80).

Cumhuriyet'in ilanı sonrasında kadına verilen değerin artması ve Türk kadınlarının da oyunculuk yapmaya başlamasıyla birlikte bu anlayış değişmeye başlar ve Ateşten Gömlek (1923), Bir Millet Uyanıyor (1932) gibi filmlerde yaratılan fedakar kadın imajıyla kadın temsilinde bir nebze iyileşme görülür. Bununla birlikte Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Fena Yol (1933), Şehvet Kurbanı (1939) vb. birçok filmde kadınlara hafif ve baştan çıkarıcı roller verilmeye devam edilir (Soykan, 1993: 30). Özellikle dönemin sosyete hayatını işleyen filmlerde kötü yola düşen kızlar, paralı çapkınlar, metres hayatı yaşayan kadınlar söz konusu camianın sosyete rezaletlerinin tiplerini oluşturur (Kalkan & Taranç, 1988: 70).

Türk Sineması'nda *Tiyatrocular Dönemi* olarak bilinen ve 1939 yılına kadar devam eden bu dönemde (Özön, 2009: 27) şuh kadın tipine aldatılan, acı çeken, cefakâr kadın tiplerleri de eklenerek, iyi kadın-kötü kadın ikiliği belirgin hale gelir. Söz konusu dönemde kırsal kesimdeki kadınları ya da dönemin birey olma mücadelesi içindeki kadınlarını anlatan film ise neredeyse yok denecek kadar azdır. 1940'lardan itibaren ise bu eksiklikler tamamlanmaya ve Türk Sineması farklı bir kişilik kazanmaya başlar (Yalamaç, 2011: 75).

Sinema kökenli ilk yönetmen Faruk Kenç'in *Taş Parçası'nı* (1939) çekmesiyle başlayan ve 1950 yılına kadar süren dönem *geçiş dönemi* (Özön, 2009: 27) olarak kabul edilmektedir. Türk Sineması'nın, kurgu teknikleri ve kamera hareket açıları yönüyle, sinemasal bir anlatım dili kazandığı (Kuyucak Esen, 2010: 45) bu dönemde, köy dramları önemli bir tür haline gelir. Melodram kalıplarını köy gelenek ve adetleri ile zenginleştirmeye çalışan, dekor olarak köy peyzajına dayanan köy dramlarının kadınları çilelidir; birçok sorunu vardır, babasından, ağasından, kayınpederinden, kayınavlidesinden çeker; masumdur, eziktir, suskundur.

Bu dönemin önem kazanan bir diğer sinema türü tarihi filmlerdir. Bu filmlerde kadın daha aktif bir özne haline gelmiştir. Özellikle Milli Mücadele yıllarının anlatıldığı Ferdi Tayfur'un *İstiklal Madalyası* (1948), Turgut Demirağ'ın *Fato/Ya İstiklal Ya Ölüm* (1949), Orhan M. Arıburnu'nun *Yüzbaşı Tahsin* (1950), Aydın G. Arakon'un *Vatan İçin* (1951), Vedat Örfi Bengü'nün *Ateşten Gömlek* (1950) ve Lütfi Ömer Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) gibi filmlerde kadınlar güçlü birer Cumhuriyet savunusudur. Kadın sorunlarına değinilmeyen bu filmlerde, kadınların görevi, dönemin ideolojisine uygun olarak gelecek kuşaklara örnek olmak ve iyi bir toplumun yetiştirilmesi için çaba göstermek olarak tanımlanmıştır (Soykan, 1993: 33-34). *Vurun Kahpeye* (1949) filminin idealist kadın öğretmeni Aliye, söz konusu anlayışın somutlaşmış ideal tipidir.

Geçiş döneminde kadın temsilleri, Cumhuriyet kadını ve kırsal kesimin cefakar kadınlarını da içine alarak genişlemiştir. Kurtuluş Savaşı hikâyeleri ve köy melodramları üzerine yapılan çok sayıda film ile birlikte, daha önceki filmlerde ihmal edilen birey olarak örnek Cumhuriyet kadını tiplmesi

vurgulanmış, kırsal kesimin kadını ise ezilmiş, bireyliğinin farkında olmayan, erkeğe bağımlı ve hayatı acılarla dolu, cefakar bir karakter olarak perdedeki yerini almıştır (Yalamaç, 2011: 75).

Sinemada toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkmaya başladığı 1950'ler aynı zamanda; melodramların yükselmeye devam ettiği ve dindar kesimin sinemaya karşı ilgisini arttıran din duygularının sömürüldüğü filmlerin yaygınlık kazandığı yıllar olur. Zenginliğin, lüksün ve tüketimin özendirildiği filmler, izleyicilere herkesin isteyeceği hayatları sunarak dönemin liberal ideolojisiyle uyum gösterir. Ticari kaygıların ön plana alındığı böylesi bir dönemde, dindar izleyiciler için ezan ve dua sahneleri, erkek izleyiciler için pavyon ve göbek dansı sahneleri, kadınlar için aşk sahneleri, çocuklar için komik ve şaşkın tipler ayni filmlerde bir arada sunulmaya başlar (Kuyucak Esen, 2010: 61). Dönemin Cahide Sonku, Belgin Doruk, Neriman Köksal gibi kadın yıldızları ise melodram kalıpları içinde "faziletli anne, dokunulmamış sevgili ve yuva yıkan/baştan çıkararak kadın" rollerinde tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlar olarak karşımıza çıkar (Kalkan 1988: 42). Sonuç olarak bu dönemde de kadınlar iyi kadın-kötü kadın dikotomisi çerçevesinde var olan toplumsal cinsiyet rollerini güçlendirecek ve yeniden üretecek şekilde temsil edilir.

Türk Sineması'nda 1960'lı yıllar, yeni anayasanın zemin hazırladığı özgürlük ortamının etkisiyle Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç, Lütfi Ömer Akad, Duygu Sağıroğlu, Yılmaz Güney ve Yücel Çakmaklı gibi yönetmenlerin toplumsal sorunlara eğildiği bir dönem olur. Böylece göç, kentleşme, işsizlik gibi sorunlarla birlikte kadın sorunları da beyazperdede yer bulur. Her ne kadar bu dönemde de kadınlar melodram kalıpları içinde bir yandan faziletli anne ve dokunulmamış sevgili olarak idealize edilip bunların karşısına kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın ve benzerleri çıkarılmaya, yani kadınlar tek boyutlu olarak temsil edilmeye (Kalkan, 1988) devam etse de; gerçekçi sinema akımının etkisiyle kısmen de olsa özellikle kırsal kesimin kadınlık halleri, kadının cinselliği ve kadınların, toplumsal baskılar, kumalık, meta olma hali gibi sorunları da Türk Sineması'nda yer bulmaya başlar (Yalamaç, 2011: 75).

1970'li yıllar, önceki dönemde kazanılan özgürlüklerin kısıtlandığı, ekonomik ve siyasi anlamda sıkıntıların yaşandığı bir dönem olmuştur. Sağ-sol çatışmalarının tırmandığı, gözaltılar, tutuklamalar ve idamlarla bir korku cumhuriyetine dönüşen Türkiye'de fakirleşen halk, televizyon ve videonun yaygınlaşmasının da etkisiyle evlere çekilmeye, dolayısıyla sinemadan da uzaklaşmaya başlar (Kuyucak Esen, 2010: 134).

Söz konusu dönemde sinemanın ilk yıllardan itibaren geçerliliğini koruyan iyi kadın-kötü kadın ayrımı, filmlerdeki erotizm dozunun giderek yükselmesinin de etkisiyle muğlaklaşır. Özellikle 70'li yılların ortalarından başlayarak mevcut kalıpların dışına çıkıldığı ve iyi kadın tipini temsil eden masum kızların soyunduğu görülür. Kadının kişiliğinin yok edildiği ve vücudunun bir nesne olarak erkeklere sunulduğu bu filmlerde, erkekler egemenliklerini ve güçlerini kadını kişiliği ve bedeniyle yöneterek, hatta örseleyerek ortaya koyar (Özkan, 2012: 80). Ayrıca özellikle 1970'lerin sonlarında hızla yaygınlaşan seks filmleri

nedeniyle adeta bir endüstri haline gelen erotik film sektörü de, kadın karakterleri neredeyse tamamıyla cinsel haz nesnesine dönüştürerek kadın temsilini olumsuz etkiler.

1980'lerden sonra televizyonun da etkisiyle gerçekleşen toplumsal değişmelere paralel olarak Türk Sineması'nda tema ve konuların yanı sıra anlatım biçimleri de değişmeye başlar. Bu değişimin popüler ve görünen ifadesi, baş kadın oyuncuların ve eski namus timsali yıldızların filmlerde öpüşmeye, yatağa girmeye, sevişmeye başlamaları olur (Evren, 1990: 10). Yıldız kadın oyuncuların soyunmaya başlamaları ile iyi ve kötü kadınların ayrı ayrı temsil edildiği filmlerin yerini her ikisinin özelliklerini belirli ölçülerde üstünde toplayan tek kadınlı filmler alır; ancak Türk Sineması'nda kadının konumundaki değişim bununla sınırlı kalmaz kendi alt kategorilerini de yaratır. Eski yıldız oyuncuların cinselliği konunun gereği iken, Ahu Tuğba, Banu Alkan gibi oyuncuların cinselliği daha çok bir seks ve beden seyri amacı taşır (İmançer vd., 2006: 111).

Bu dönemde başta Atıf Yılmaz olmak üzere Memduh Ün, Şerif Gören, Ömer Kavur, Orhan Oğuz, Nisan Akman ve Mahinur Ergun gibi yönetmenler filmlerinde, kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerine alternatif olabilecek bir şekilde konumlandırıdıkları kadın karakterler aracılığıyla, kadın konusuna eleştirel bir bakış getirir. Kadın karakterlerin toplum baskısı, yalnızlık, mutsuzluk ve cinsel tatminsizlik gibi sorunları gerçekçi ve çarpıcı bir biçimde beyazperdeye aktardıkları bu dönemde cinsellik kavramını sadece kötü kadınla ilişkilendiren algının da dışına çıkılır (Yalamaç, 2011: 75).

1980 sonrası dönemde, kadın ve cinsellik ilişkisi yeniden yorumlanmakla birlikte, kadın erkek ilişkilerinin temsili aracılığıyla yeni bir söylem getirildiği söylenemez. Kadın karakterler, özgür bireyler olarak ele alınırken, özellikle iyi bir eş olma rolü kalıcılık gösterir. Ayrıca, kadınların çalışma hayatındaki varlıkları da sınırlı olarak temsil edilmeye devam edilir; öğretmenlik ve hemşirelik gibi meslekler kadın meslekleri olgusu olarak devamlılığını sürdürür. Dolayısıyla, 1980'lerdeki kadın temsilleri bir yandan kadınların cinselliklerini ve birey olma bilincini yansıtmayı başarırken, diğer yandan kadınların toplumsal konumlarına ilişkin ayrıntılarda gözlenen eksiklikleri nedeniyle gerçekçi olmaktan uzaklaşır. Bununla birlikte bu dönem Türk Sineması'nda başka hiçbir dönemde olmadığı kadar yoğun şekilde kadın sorunlarına yönelen "kadın filmleri"nin çekildiği yıllar olur (Kaplan, 2003: 170). *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Adı Vasfiye* (1985) *Ah Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) bu dönemde çekilen kadın filmi olarak adlandırılanlardan bazılarıdır.

1990 sonrasında sinemada kadın sorunlarına yönelik ilgi azalır. Kentin, özellikle İstanbul'un acımasızlığı karşısında yalnızlaşan bireylerin dramının aktarıldığı filmlerdeki kentsel karmaşa içinde toplumsal cinsiyet rollerinin yerine sınıfsal, etnik ve dini ayrımlar gibi yeni olgular konulurken, kadın sorunu geri plana itilir, adeta görünmez bir hal alır ve *Yeni Türk Sineması* tam bir erkek sineması olarak gelişme gösterir (Elmacı, 2011: 185). Kadın olmakla ilgili sorunlar, ticari kaygılarla pek çok yönetmen tarafından görmezden gelinse de,

sinemaya yansıyan gerçekliğin bir parçası olarak ayrıntılarda seyirci karşısına çıkmaya devam eder. Benzer şekilde, 2000'li yıllarda da kadın sorunları (1980'ler ölçüsünde) sinemanın ilgisini çekmemeye devam etmektedir.

Türk Sineması'nda kadın genellikle ikincil konumda ve geleneksel rollerle kuşatılmış şekilde resmedilir. Kadına, filmin anlatısı içinde ekonomik olarak daima erkeğine (baba-koca) bağlı-bağımlı, isteklerini ortaya koyamayan, cinselliğini özgürce yaşayamayan bir profil çizilir. Son dönem Türk filmlerinde ise kadın, postmodern kimliği ile karşımıza çıkar. Gelenekselden moderne, modernden geleneksele doğru akışkan bir özellik gösteren kadın temsili bu anlamda bir değişimi de gündeme taşır. Ancak yine de kadınlar kendi istekleri için her ne kadar çabalasalar da, sonuçta nihai kararı sistem kendisi ve güçlü aktörü olarak da erkekler söylemektedir (Özkan, 2012: 81).

Aliye Rona Filmlerinde Kadın Temsili

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinin hemen ardından Türkiye hızlı bir gelişim sürecine girmeye başlar. 1946 yılı sonlarında çok partili siyasi yaşama geçilmesiyle başlayan bu hızlı değişim ve dönüşüm süreci 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte hızlanarak devam eder. Sanayi yatırımları sonucunda kırsal kesimde yaşanan makineleşmenin el emeğine duyulan ihtiyacı azaltması ve kentlerin iş potansiyeli bakımından daha cazip hale gelmesi, köyden kente göç sürecini başlatır. Kapitalistleşme, iç göç, şehirleşme ve 1960'larda etkili olan dış göç, Türkiye'de gelenekselliğin çözülmesine zemin hazırlar (Tekeli, 1995: 20). Böylece bir yandan geleneksel toplum ve aile yapısı çözülürken diğer yandan da işsizlik ve gecekondulaşma Türkiye'nin başlıca problemleri haline gelir.

Kırsal alanda görülen sanayileşmenin diğer bir sonucu da geleneksellikten beslenen ataerkil ilişki ağının parçalanmasıdır. Patriarkal ilişki ağının temelini oluşturan büyüklere duyulan saygının azalması, yaşlı kuşağın genç kuşak üzerindeki denetimini yitirmesiyle sonuçlanır. Babanın otoritesi azalır ve erkek çocuklar kendi çekirdek ailelerini kurmak için evden ayrılır (Kandiyoti, 1997: 29-56). Böylece aile içi görevlerden kaynaklanan yük yavaş yavaş babanın omuzlarından anneye doğru kaymaya başlar. Üstelik daha önce ücretsiz işgücü olarak hane içi ekonomisinde etkin olarak yer alan kadınlar giderek artan bir oranda, ücretli işgücüne katılmak ve daha zor şartlarda çalışmak zorunda kalır. Köyde kalanlar ise şehre çalışmaya giden eş ya da çocuklarının yüklerini omuzlar. Sonuç olarak kadın; ister köydeki evinde kalsın, isterse kendisi de kente gitsin durum değişmez: Kadın olmak artık daha da zordur.

Geleneksel aile düzeninin sarsılmaya başladığı böylesi bir dönemde sinemaya giren Aliye Rona, eski değerleri savunan ve yaşatmaya çalışan kadın karakterini çok başarılı bir şekilde canlandırarak kısa zamanda sinemanın en önemli kadın oyuncularından birisi haline gelir. Fiziksel görünümü ve mizacı ile oyunculuk yeteneğini birleştirerek yarattığı otoriter kadın karakteri, o güne kadar beyazperdede görünen kadın tiplerinden oldukça farklıdır.

Kariyerine 1930 yılı sonlarında Kadıköy Halkevi'nde tiyatro oyuncusu olarak başlayan Aliye Rona, 1921 yılında² o dönemde Osmanlı toprağı olan Suriye'nin Dera kentinde (Evren, 1983: 129) on çocuklu Dilligil ailesinin bir ferdi olarak doğar. Babası demiryollarında çalışan Aliye Rona, ünlü besteci Avni Dilligil ve gazeteci Turan Dilligil'in de kardeşidir. İzmir Şehir Tiyatrosu'nda çalıştığı sırada evlendiği Zihni Rona ile 19 yıl evli kalan sanatçı, 27 Ağustos 1996 tarihinde İstanbul'da bir huzurevinde hayata gözlerini yumar.

Aliye Rona'nın sinemaya girişi Ferdi Tayfur'un 1947 yılında çektiği *Kerim'in Çilesi* adlı düşük bütçeli bol müzikli komedi filmi (Özön, 2009: 141) ile gerçekleşir. Çetin Karambey'in *Silik Çehreler*'inde (1948) ilk başrolünü oynar. Ardından *Zehirli Şüphe* (1949) ve *Mahallenin Namusu* (1953) filmlerindeki başrolleri gelir. Sinema serüvenini 1994 yılına kadar sürdüren Aliye Rona her tür filmde rol alsa da ağırlıklı olarak melodram ve kırsal filmlerde oynar (Scognamillo, 2014: 30-31). Maktav'a (2007: 204) göre Rona'nın hep aynı abartılı mimiklerle, aynı ses tonuyla kendini gösteren oyunculuk tarzı, melodram sinemasının temelini oluşturmuştur.

1960'lar ve 1970'lerde Türk Sineması'nın enflasyonist döneminde Aliye Rona da diğer karakter oyuncularını gibi furyaya kapılır. Melodramlar yanında komedi filmlerinde hatta dini filmlerde dahi rol alır. 1980'lerde *Şabaniye* (1984), *Keriz* (1985) gibi Kemal Sunal filmlerinde gördüğümüz Aliye Rona birçok B sınıfı filmde oynar. Ancak sinema açısından kendisini değerli kılan sert kadın rolüyle Aliye Rona'yı en klasik çizgileriyle *Yılanların Öcü* (1961), *Alageyik* (1969), *Gelin* (1973), *Kara Çarşafli Gelin* (1975), *Derviş Bey* (1978), *Yılanı Öldürseler* (1981) ve yaşamının son döneminde *Berlin in Berlin*'de (1992) buluruz (Scognamillo, 2014).

İlk ödülünü 1954 yılında Film Dostları Derneği'nin düzenlediği yarışmada *Mahallenin Namusu* adlı filmdeki oyunculuğuyla yılın en başarılı yardımcı kadın oyuncusu olarak alan Aliye Rona, *Son Saat* gazetesinin düzenlediği yarışmada ise *Yılanların Öcü* filmindeki performansı ile en iyi kadın oyuncu ödülüne layık görülür. Elli beş yıllık oyunculuk hayatında otuz sekiz ödül alan Rona (Scognamillo, 2014), 1965'te *Hepimiz Kardeşiz*, 1967'de *Zalimler*, 1968 de ise *Son Gece* filmindeki oyunculuğuyla Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, 1969'da *Kuyu* filmindeki rolüyle de Adana Altın Koza Film Festivali'nde en başarılı yardımcı kadın oyuncu ödüllerini almaya hak kazanır (Evren, 1983:130).

Rol aldığı filmler arasında Fakir Baykurt'un aynı adlı eserinden uyarlanan *Yılanların Öcü*, Aliye Rona'nın kariyerinde bir dönüm noktası olur ve Irazca Ana rolündeki Rona'yı sinemasal sanat yaşamının doruğuna (Makal, 1991: 60) taşır. Aliye Rona'nın teatral oyunculuğu Irazca'yı adeta anıtlştırır (Maktav, 2007: 204). Böylece Irazca Ana karakteri Aliye Rona ismiyle özdeşleştirilirken aynı zamanda Türk Sineması'nda direnen-sert kadın imajının karşılığı haline gelir. Öyle ki Aliye Rona'nın filmdeki bu performansı, sinema dilinin doğallığına abartılı hatta zaman zaman teatral bulunmuş olsa da, Irazca Ana karakteri

kadının başkaldırısını, isyanını yansıttığı için bu abartı seyircileri rahatsız etmek bir yana memnun eder (Sim, 2010: 181).

Aliye Rona'nın çok başarılı bir şekilde canlandığı Irazca Ana, özel ve kamusal alanda söz ve denetim hakkının erkeğe ait olduğu ataerkil toplum yapısına ve bu yapıyı olumlayan filmlerdeki anne karakterlerine aykırı bir kimliktir (Derman vd., 2001). Daha önce hiç olmadığı ölçüde haksızlığa karşı direnen, cesur, boyun eğmeyen, yenilgiyi kabul etmeyen, vazgeçmeyen ve hatta erkeklere hükmeden bir kadın karakter olarak Irazca Ana, alışlagelen kaderine razı, pasif, sessiz, aciz, zavallı kadın tipinden farklılık gösterir.

Kadının, ataerkil toplumlarda kadın kimliğiyle tek başına iktidar sahibi olması olağan dışı bir durumdur. Şöyle ki; ataerkil toplumlarda kadın, kadın kimliğiyle değer görmez, ancak anne olduğunda -hele bir de erkek çocuk doğurmuşsa- bir üst mertebeye yerleşir ve daha fazla değer görür, söz sahibi olur. Ataerkil düzende kadın kendi çıkarlarına aykırı olsa dahi mevcut düzenin yeniden üretilmesindeki döngüde önemli bir yere sahiptir. Böyle bir düzende, kadının yaşlılıktaki tek güvencesi oğlu ya da oğulları; kurabildiği tek egemenlik ise genç kadınlar, özellikle gelinler üzerinde kurdukları egemenliktir (Berktaş, 2014: 162)

Irazca karakterinin bu seviyede iktidar sahibi olabilmesinin altında ataerkil düzenin güçlü kadınlara, yaşlanıp dişiliklerini kaybettiklerinde diğer kadınların yanısıra erkekler üzerinde de yetke sahibi olma imkânı tanınması yatar. Bu yetke, ataerkil düzenden alınan bir yetke olduğundan daha ziyade kadınlar üzerinde baskı oluşturmak için kullanılır (Yücel, 2011: 44). *Yılanların Öcü* filminde gelinine ve Hacı'nın karısına karşı sergilediği otoriter, katı ve acımasız tavır bunun bir göstergesidir.

Aliye Rona'nın kadınlığı, kadınlık bileşenleri ayrıştırılmış, sterilize edilmiş bir kadınlıktır. Bedeni, arzu ile ilişkilenen bir beden değildir, o her şeyden önce bir annedir, üstelik çoğunlukla erkek evlat sahibidir ve yaşı ileridir. Geleneksel Türk ailesinde erkek çocuk doğurmanın hanede kadına kıdem kazandırdığı (Kandiyoti, 1997: 79) sosyolojik bir gerçektir. Bu açıdan bakınca Rona karakterinin sunduğu zemin, bir muhalefet, başkaldırı pozisyonu olarak görülmez. Bununla birlikte Türk Sineması'nda Aliye Rona'nın hayat verdiği Irazca Ana'ya (1961) kadar, bir kadının bu ölçüde iktidar sahibi olduğu ve ön plana çıktığı başkaca bir kadın karakter yoktur. Bu sebeple Irazca Ana'nın, dolayısıyla da Aliye Rona'nın canlandığı karakterlerin kadın temsili açısından bir kırılma noktası olduğu, Aliye Rona'nın Irazca sonrasında da benzer karakterleri canlandırarak Türk Sineması'nda eril değerlerle donanmış iktidar sahibi kadın olgusunun yerleşmesine katkıda bulunduğu değerlendirilmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada oynadığı karakterler, sinemanın, eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kuran anlatısal yapısında bir kırılma yaratan Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyet bağlamında ideolojik üretiminin nasıl gerçekleştirildiği, seçilen beş filmin söylemsel çözümlemesiyle

bulgulanmaya çalışılmaktadır. Oluşturulan çözümleme çerçevesi içerisinde, Aliye Rona'nın oynadığı filmlerde kadın karakterlerin özellikleri incelenerek bu karakterlerin erkekler ve diğer kadınlar karşısında nasıl konumlandırıldığı, hangi ifade ve görüntülerin neyin yerini tuttuğu, karşıtlıkların nasıl kurulduğu ve öznelere nasıl seslendirildiği ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda çalışma boyunca aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranacaktır.

- Aliye Rona'nın rol aldığı filmlerde, kadın karakterlerin başlıca özellikleri nelerdir?
- Söz konusu filmlerde Rona'nın canlandığı karakterler, erkekler ve diğer kadınlar karşısında nasıl konumlandırılmaktadır?
- Bu filmlerde Rona'nın canlandığı karakterler, söyledikleriyle neyi önermektedir?
- Bu filmlerde hangi anlamlar nasıl inşa edilmektedir ve öznelere nasıl seslenilmektedir?

Girişten itibaren sunulan tartışmalar ve yukarıda sunulan araştırma soruları bizi Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterlerin, Türk Sineması'nda egemen olan kadın temsillerinden belirgin şekilde farklı olduğu hipotezine ulaştırmaktadır. Çalışmada filmlerin içeriksel bir çözümlemesi amaçlanmamakla birlikte, filmlerde anahtar temaların nasıl geliştirildiğini görmek ve söylemin yoğunlukla hangi temalar etrafında geliştirildiğine ilişkin ipuçları elde etmek amacıyla (Dursun, 2001: 203) tematik analizden yararlanılmıştır. Buna ilave olarak seçilen filmlerde hangi anlamların nasıl inşa edildiği, göstergebilimsel çözümlemenin getirdiği açıklamalar da dikkate alınarak görüntülerin ürettiği anlamlara yer verilmiştir.

Bulgular

Aliye Rona'nın canlandığı karakterlerde, kadının hangi rol kalıpları içerisinde temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, *Yılanların Öcü*, *Alageyik*, *Gelin*, *Derviş Bey* ve *Yılanı Öldürseler* filmleri çözümlenmektedir. Bu filmler, Rona'nın üstlendiği rolün ağırlığı, filmin bilinirliği, ödül alma durumu, yönetmenin ve diğer oyuncuların sinema tarihi içerisindeki önem durumu göz önüne alınarak seçilmiştir. Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterleri, diğerlerinden ayıran başlıca özellik eril iktidarın ortağı, dolayısıyla da iktidar sahibi olmalıdır. Klasik Yeşilçam anlatısında genellikle erkeğe bağımlı olarak temsil edilen kadın, filmin başlangıcında güç sahibi bile olsa onun bu güçlü hali aşık olana kadar sürer. Özellikle avantür filmlerde güçlü/aktif bir konum elde eden kadınlar filmin ilerleyen kısımlarında rekabet, intikam, şiddet gibi erkeksi olarak nitelendirilen özelliklerden sıyrılır, silahlarını bırakır ve aşk/sevgi/evlilik/annelik çerçevesinde tanımlanan (Yüksel, 2006: 94) görevlerine geri döner. Maktav'ın (2003: 283) ifadesiyle "Fatma'nın erkekliği aşık olana kadardır; şımarık burjuva kızı burjuvalığının sevdiği erkek karşısında sökmediğini kısa zamanda anlar". Aliye Rona ise filmin başında sahip olduğu gücü sonuna kadar

korur. Onun, bir erkeğe teslim olması söz konusu değildir. *Yılanların Öcü*'nde Irazca Ana, *Alageyik*'te Sultan Ana, *Gelin*'de Ana, *Derviş Bey*'de hala, *Yılanı Öldürseler*'de Zehra Ana karakterlerini canlandıran Aliye Rona, bu filmlerin hiçbirinde; yaşanan tüm olumsuzluklara karşın, başlangıçta sahip olduğu iktidardan bir şey kaybetmez.

Aliye Rona'nın canlandığı karakterler tuttuğunu koparan, mücadeleden vazgeçmeyen kadınlardır. Özellikle *Yılanların Öcü* filminin Irazca Ana'sı bu özelliği ile Türk Sineması'nı uzun yıllar etkilemeyi başarır (Sim, 2010: 182). Irazca Ana'nın şu gibi sözleri onun mücadelecı yanını ortaya koyar:

Yetmez elimizden gelmeyi de yapmalıyız. Sıkı dur Kara Bayram, bu iş sandığın kadar kolay değil", "Gidip geldim yüreğine korku saldım... Gayrı bırakmam peşini", "Yılanlar yılanken öçlerini bizde komadılar, biz insan olduğumuz halde düşmanımızın karşısında boynu bükük, pısmış duruyoruz. Yılanlar kadar olamadık. Yazıklar olsun bize. İnsan haysiyetine yakışmaz bu. Adam dediğin düşmanını tanımalı ve de hiçbir zaman öcünü yerde komamalı. Şikayetimizi yapacağız. Değil Haceli, değil Muhtar ferîştahı gelse bizi bundan alıkoyamazlar.

Benzer şekilde *Alageyik* filminde de Sultan Ana olarak söylediği iğneli sözlerle bütün köyü etkileyerek, onların ağaya karşı mücadele başlatmalarını sağlar. *Yılanı Öldürseler* filminde ise oğlunun ölümünden sorumlu tuttuğu gelini Esme'yi, torunu Hasan'a yani Esme'nin öz oğluna öldürtünceye kadar çabalar ve sonunda başarır. Esme için söylediği "Ah yavrum analık batsın; yüreğim yanıyor. Oğlumun öcü alınmadan ben mezara giremem" ve "O ölecek, ben ölmeden demir sandığa girse de ölecek! O ölecektir!" gibi sözler, onun pes etmeme özelliğini yansıtır.

Rona'nın canlandığı karakterlerin bir diğer önemli özelliği diğer kadınlara özellikle de gelinlerine karşı oldukça kötü davranmaları, onlar üzerinde erkeklerden daha fazla iktidar sahibi olmalarıdır. Ancak onların sahip olduğu bu yetke kadının yaşlanması ve dişiliğini kaybetmesi ile yakından ilişkilidir. Yani söz konusu yetke ataerkil düzenden alınan bir yetkedir. Böyle olduğu için de gene genç kadınlar üzerinde bir baskı oluşturmak için kullanılır (Yücel, 2011: 44). Nitekim Aliye Rona neredeyse tüm filmlerinde diğer kadınlara karşı oldukça acımasızdır. Hatta Türk Sineması'nda kaynana denilince ilk akla gelen isimdir. *Alageyik* dışında incelenen filmlerin tamamında Rona'nın gelinlerine ya da çevresindeki diğer kadınlara karşı oldukça sert davrandığı, onlara talimatlar verdiği görülmektedir.

Türk Sineması'nda diğer kadınlar üzerinde iktidar sahibi olan başka kadın karakterler bulunmakla birlikte bu iktidarını aynı zamanda erkekler üzerinde de kullanabilen ve bunu film boyunca devam ettirebilen başka bir karakter yoktur. İktidarını erkekler üzerinde de kullanabilmesi onun canlandığı kadın karakterlerin başlıca özelliklerinden birisidir.

Yılanların Öcü filminde, evinin önüne temel kazan Haceli'ye "Boşaltma o daşları Haceli, boşuna boşaltma. Oraya ev yaptırtmam sana. Boşuna direnme mezar olur sana orası. Oraya senin ölünü gömerim de yine de ev yaptırtmam"

demektedir. Yılanı Öldürseler’de “Oğlumun kanlısı Abbas değil Esme’dir. Varın temizleyin onu. Kanını yerde koyarsanız bu dünyada da öteki dünyada da ak sütüm haram olsun” sözleriyle oğullarına, gelini Esme’yi öldürmeleri konusunda emir verir. *Alageyik*’te ise Halil’in sözlüsünü Karaali’ye veren erkeklere şöyle talimat verir:

Leş kargaları gibi yalanıp durmayın be! Hadi bakalım erkek bozuntuları, yakın şu ateşi hadi! Ne o be, utanıyor musunuz Halil’den? Nişanlısını sattınız Karacaali’ye şimdi de getirdiği avı mı yemiyorsunuz? Yakın bakalım ateşi avrat yürekli sizi! Yakın ateşi diyorum size, getirin şişleri, şişe geçirin geyikleri; yedikçe utanırsınız belki hadi!

Aynı filmde köyün erkeklerine, Sarıca köyüne, ağanın konağını basmaya giden Halil’in peşinden gitmeleri için:

Madem ete el sürmezsiniz, madem geyik size sadaka gibi gelir, oturmayın bari! Ey Gökdereliler, Halil Karacaali’nin boğazına basmaya gidiyor, düşün ardına, hadi çabuk, çabuk yürüyün! Size söylüyorum, ne duruyorsunuz? Çabuk yürü, hadi sen de! diye seslenir ve ekler Yürüyün aslanlar yürüyün. Kör kurdu evinde gebertin. Gökdere’nin erkeği nasıl olurmuş görsün Karacaali!

demektedir. Filmin başka bir sahnesinde ise “Halil’in yarenleri, canları! Siz de mi seyirci kalacaksınız bu gencikliğe? Gidin arayın o deliyi; bulun. Tez indirin dağdan! Hadi yürüyün, yürüyün!” sözleriyle arkadaşlarından, geyik avına çıkan Halil’i bulmalarını ister. Gelin filmde ise oğluna “Sen nasıl erkek olmalısın ki helalin sokaklara düşsün? Buna hiç mi yular vurmادين sen? Başına başına vurup terbiye etmedin mi?” diye sorarak talimat verir. Rona, köyün beyi olan babasının ölümünden sonra onun yerini alan Derviş Bey’e dahi talimatlar verir hatta babadan kalan araziye satması karşısında “Baba katiline nasıl satarsın ata toprağımızı, nasıl yaparsın bunu? Bu kadar soysuz olamazsın! Olamazsın! Vazgeçeceksin!” sözleriyle ondan hesap sorar ve satıştan vazgeçmesini ister. Zaman zaman Fatma Girik gibi oyuncuların da canlandığı cesur kadın karakteri, Aliye Rona filmlerinde daha vurguludur. *Yılanların Öcü* filmde kendisini “Bana bak Irazca, siz razı olsanız da olmasanız da bu ev yapılacak. İyisi mi gelin şimdiden eğilin. Yoksam yarın öbür gün çat diye kırılacaksınız” sözleriyle tehdit eden Muhtar’a “Merak etme biz kırılmayız Muhtar. Dikkat et sana bir şey olmasın. Ben evimin önüne ev yaptırtmam” diyerek cevap verir. Muhtarın “Sen dişeli halinle fazla ileri gittin, emme bunun cezasını fena çekeceksin. Haceli işte benden sana müsaade; ev yaparken önüne kim geçerse fur öldür! Heç korkma arkada ben varım” şeklinde tehditlerine devam etmesi karşısında ise “Hadi bakalım yapamazsanız insan değilsiniz! Emme bu can bu tende kaldıkça topunuzun ağzına tükürürüm” diye karşılık verir. Aynı filmde “Un ufak edelim Haceli’nin kerpiçlerini...” şeklindeki teklifi karşısında gelininin “Ana başımıza bir bela açmayalım... Ya gardeşlerini alıp üstümüze gelirse” sözleriyle çekindiğini göstermesi üzerine “Biz de hep beraber karşınız onları...

İnsanda yürek olmalı yürek!...Korkma hiç kimse bir şey yapamaz bize!” sözleriyle gelinine cesaret verir.

Aliye Rona'nın canlandırdığı kadın karakterler kadınlara ve erkeklere kadın ve erkek olmaları sebebiyle yerine getirmeleri gereken geleneksel görevlerini hatırlatarak geleneksel anlatıyı yeniden üretir. Özellikle *Alageyik* filminde bu özellik çok baskındır. Köyün çobanını dövüp atla sürükleyerek köy meydanına getiren Sarıca köyün ağası Karaali'ye tepki vermeyen erkeklere:

Tu kalıbınıza emcikler. Altınıza mı ettiniz Karacaali'nin korkusundan. Tu size. Silah belde değil, elde gerek aғam. Kadın mısın ki süs diye taşıyorsun. Mademki işe yaramıyor; at gitsin.

şeklinde hakaret eder. Yine Halil'in sözlüsünü törelere aykırı olmasına rağmen aralarının bozulmasından çekindikleri için komşu köyün ağası Karaali'ye vermeye karar veren köyün ileri gelen erkeklerine karşı çok ağır sözler söyler:

Hallerine bakılırsa kızı verdiler Karacaali'ye. Yazıklar olsun, yazıklar olsun. Yüzünüz niçin yerde ağalar? Utandınız mı yoksa yaptıklarınızdan ha?...Sen söyle ağa söyle! İki kız babası. Kendi kızını böyle kolay verir miydin ha! Ya sen, oğlun askerdeyken gelinine başka koca mı aradın! Ya siz, size de üç babayiğit kardeş diyorlar göya. Diyenin dili kopsun; boyunuz devrilsin emi. Varın koşun, Karacaali'ye verin müjdeyi. Gel al köyün sözlü kızını deyin! Sana peşkeş çekiyoruz deyin! Haydi, haydi!

Başka bir sahnede “Çekil önümüzden Sultan kadın; ayıptır” diyen köyün ileri gelenlerinden Gök Hüseyin'e “Erkeğin önünde durmak ayıptır Hüseyin Ağa. Siz erkek olsaydınız biz de kusur etmezdik hörmette” sözleriyle ona erkeklik görevlerini hatırlatır ve bunları yerine getirmediği hürmet göremeyeceğini belirtir. *Gelin* filminde ise kayınbabasının yanında eşine bakan Meryem'e “Odanıza sığmadınız besbelli. Kaynatanın önünde kocaya göz süzmek neyin nesi? Yeni görenek mi ola bu haller! Yoksa İstanbul'a geldik diye mi? İstanbul bu kapının dışında; burayı gene Yozgat toprağı bellesen iyi olur!” şeklinde çıkışır. Meryem'in örtünmeden dışarı çıkmasına ise şu sözlerle tepki verir:

Hangi cehennemin dibine battın böyle? Bu İstanbul seni iki günde mi azdırdı yoksa? Hangi yabanın erine göründün bu yalınlığınla. O karının evine mi gittin yoksa. Ayağını kes demedim miydi? Ana, ata sözü ayağa mı düştü? Vay ki başımıza gelen. Veli'ye deyim de ayağının altında ezsin seni...Bu evde başına buyrukluk iyilik getirmez gelin!

Derviş Bey ve Yılanı Öldürseler filmlerinde ise ataerkil düzende erkekler tarafından yerine getirilmesi beklenen bir görev olarak görülen intikam alma görevini aile erkeklerine hatırlatır. Derviş Bey'de “Beybaban rahmetlinin silahıydı. Artık senindir. Babanın öcünü onunla alacaksn” diyerek ona intikam alması için babasının silahını verir. Derviş Bey'in kimseyi öldüremeyeceğini söyleyerek itiraz etmesi karşısında ona “Baban öldü. Onu öldürenler, babanın katilleri sağ kalacak; cezasını görmeyecek öyle mi?” sorusunu yönelterek, onu “Sana değil Ceritoğullarının tükenmesine ağlıyorum. Başımıza geçen beyimize

bakın korkak bir şehirli olmuş” sözleriyle suçlar. *Yılanı Öldürseler*’de ise gelini Esme’yi öldürme işini;

Gel, gel de kardeşinin kanlısını gör! Ali’m, oğlum Ali’m. Gece gündüz yanar şu yüreğim. Cehennem ateşleri içinde yanarım. Öcümüzü al yavrum, öcümüzü al!” sözleriyle önce oğlu Ali’ye vermeye çalışır. Esme’ye aşık olan Ali bu görevi kabul etmeyince aynı görevi “Ah yavrum analık batsın; yüreğim yanıyor. Oğlumun öcü alınmadan ben mezara giremem. Oğlumu öldürten gözümün önünde dolanıp durur. Kuyruk sallaya sallaya oğlumu öldürttü”, “Karagözlüm, yavrum... Ana başkadır ana! Bak oğlum bak karagözlüm, sen bir anandan, üstelik babanın kanlısı anandan vazgeçemiyorsun. Ben dağ gibi yiğit oğlumun kanlısından nasıl vazgeçeyim?”, “Yavrum, torunum, Hasan’ım artık çekmelisin tetiği

gibi sözlerle henüz yedi-sekiz yaşlarındaki torunu Hasan’a verir.

Seçilen beş filmde Aliye Rona’nın canlandığı karakterler dışındaki kadınlar, Türk Sineması’ndaki genel kadın temsiliyle paralellik gösterir. *Gelin* filmindeki Meryem ve *Yılanı Öldürseler* filmindeki Esme dışındaki bütün kadınlar Aliye Rona’nın talimatlarını tartışmaksızın yerine getirir. Yalnızca *Yılanı Öldürseler* filminin Esme’si onun isteklerini yerine getirmez. Bununla birlikte Esme, Rona’nın yaptığı bütün kötülüklere karşın ona karşılık vermez. Onun “Dilerim Allah’tan cehennem ateşlerinde yanarsın inşallah!” gibi bedduaları karşısında dahi sessiz kalır. Meryem de aslında, sadece hasta çocuğunu doktora götürmemesi konusundaki talimatlarını dinlemez.

İncelenen filmlerde Aliye Rona’nın canlandığı kadınların iktidar sahibi güçlü karakterler olarak beyazperdeye yansıdığı görülmektedir. Beden ve yüz hatları, sert kadın karakteriyle oldukça uyumlu olan Rona, tüm filmlerinde kadınlığını ön plana çıkarmayan geleneksel giysiler giyer. Kadının geleneksel giysileri içerisinde temsil edilmesi, onun cinsel cazibesini vurgulamaktan çekindiğine göndermede bulunur. Bu, onun bir kadının ataerkil toplumda erk sahibi olabilmek için cinsellikten arınması gerekliliğine vurgu yapar. İncelenen beş filmde de Rona geleneksel giysileri içerisinde ve başı örtülüdür. Giysilerinde dişiliğini ön plana çıkaran hiçbir aksesuar olmadığı gibi Alageyik dışındaki filmlerinde kullandığı kostümler koyu tonları, geniş kesimleri ve vücudunu tamamen örten yapısıyla adeta kadın bedenini gizlemek için seçilmiş gibidir (Bknz. Görüntü 1-6).

Aliye Rona’nın canlandığı kadın karakterlerin bir diğer özelliği de saçlarının toplu ve çoğu zaman örtülmüş olmasıdır. Wilkinson’a göre (2010: 108) giyim biçimi ne olursa olsun saçlar kadının, kadınlığının ve doğurganlığının göstergesidir. Benzer bir yaklaşıma sahip Meral (2011: 317) ise saçın cinsel gücü ve arzuyu temsil ettiğini ileri sürer. Ona göre saçların omuzlardan aşağı bırakılması cinsel cazibenin ve hazır oluşun göstergesidir. Bu çerçevede Rona’nın saçlarının sürekli toplu ve çoğu zaman da örtülmüş olmasının, onun doğurganlığını yitirdiğine ve cinselliğinden vazgeçtiğine işaret ettiği söylenebilir. Gerçekten de Aliye Rona incelenen filmlerinden hiçbirisinde kadınlığına ya da cinselliğine ilişkin bir eylemde ya da imada bulunmaz.

Rona'nın canlandığı karakterlerin bir diğer ayırtıcı özelliği kimseye yalvarır şekilde görünmemeleridir. İncelenen beş filmde de canlandığı karakterler ne bir erkek ne de bir kadın karşısında çaresiz duruma düşer; her zaman mağrurdur, kimseye boyun eğmez. Özellikle *Yılanların Öcü*, *Derviş Bey* ve *Alageyik* filmlerinde erkekler karşısındaki duruşu ve konuşma şekli onlara meydan okur niteliktedir (Bknz. Görüntü 2, 3, 4, 5). *Gelin* ve *Yılanı Öldürseler* filmlerinde ise kadınlara özellikle de gelinlerine karşı oldukça katıdır (Bknz. Görüntü 5). *Gelin*'de çocuğunu tedavi ettirmeye çalışan biçare gelinine yaptığı baskı, *Yılanı Öldürseler*'de oğlunun ölümüne sebep olduğunu düşündüğü gelinini torununa öldürtmek için gösterdiği çaba onu tam anlamıyla bir *kötü kadın* haline getirir.

Rona'nın gerek erkeklerle gerekse kadınlarla karşılaşma anları modern ile geleneksel arasındaki çatışmanın beyazperdeye yansıması resmi gibidir. *Gelin* filminde Hacer'le, *Derviş Bey* filminde Derviş Bey ve kız arkadaşı Sevda ile karşı karşıya geldiği sahneler (Bknz. Görüntü 6) hem giyim hem de görüşler anlamında geleneksel-modern karşıtlığının kurulduğu ve yeniden üretildiği anlardır. Bu anlarda dönemin modasına uygun kıyafetleriyle genç kadın ve erkekler modern olanın, tüm vücudunu örten kıyafetleriyle onların karşısında dikilen Aliye Rona'nın canlandığı karakterler ise geleneksel olanın göstergesidir.

Tartışma

Yapılan çözümlemeler sonucunda, Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterlerin, Türk Sineması'nın genel kadın temsillerinden belirgin şekilde farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu karakterler, cinselliklerinden vazgeçerek ataerkil düzenin kadına dayattığı toplumsal cinsiyet rol kalıplarını büyük ölçüde içselleştirmiş olsalar da iktidar sahibi olmalarıyla diğer kadın karakterlerden ayrılır. Genellikle kadının erkeğe bağımlı olarak temsil edildiği Türk Sineması'nda, iktidar sahibi başka kadın karakterler de bulunmakla birlikte bunların hiçbirisi Aliye Rona'nın canlandıkları kadar güçlü değildir. Kadın karakterler filmin başında iktidar sahibi olsalar bile durum onların aşık olmasıyla birlikte sona erer ve başlangıçtaki güçlü/aktif konumlarını, filmin ilerleyen kısımlarında rekabet, intikam, şiddet gibi erkeksi olarak nitelendirilen özelliklerden sıyrılıp aşk/sevgi/evlilik/annelik çerçevesinde tanımlanan görevlerine geri dönerek kaybederler. Halbuki Rona'nın canlandığı kadınlar, gerek kadınlar gerekse erkekler üzerinde kurdukları iktidarı filmin sonuna kadar devam ettirebilen karakterlerdir.

Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterlerin kadınlar kadar erkekler üzerinde de yetke sahibi olmasında 1950 sonrasında ekonomik gelişmelerle paralel şekilde gittikçe hızlanan toplumsal değişimin, aile yapısını sarsmasının etkisi büyüktür. Köyden kente göçle birlikte ağırlaşan geçim sorunları sebebiyle kadınların da fabrikalarda işçi olarak ya da evlerde gündelikçi olarak çalışmaya başlaması, geleneksel aile değerlerini sarsmış ve sinemada 1980 sonrasında (özellikle de 1990'larda) daha fazla görünürlik

kazanacak bir erkeklik krizine yol açmıştır (Ulusay, 2004: 144-148; Yüksel, 2013). Bu noktada Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterler, hem kadınlara hem de erkeklere kaybetmekte oldukları geleneksel değerleri hatırlatarak söz konusu krizden çıkış yolunu göstermesi sebebiyle önem kazanır. Kitlelerin erkeklik değerlerinin sarsılmasıyla yaşadığı tedirginlik, Aliye Rona'nın canlandığı, güçlü erkeğin yerini alan, erkekleşen güçlü kadın karakteriyle telafi edilir.

Aliye Rona'nın oynadığı filmlerde gelenek ile modernite arasında sıkışan erkeğe erkeklik krizinden çıkış yolu olarak geleneksel görevini yerine getirmesi (intikamını alması, öldürmesi vb.) önerilir. Bu filmlerde intikam almayı reddeden erkekler iktidarsızlaştırılıp kurban konumuna indirgenirken, geleneksel rollerin yerine getirilmesinin gerekliliği ile erkeğin yeniden tetisi arasında paralellik kurulur. Erkeklerin trajik konumu, ekonomik kriz, intikam ve kadın üçgeninde biçimlendirilirken; erkeklik krizi erkeğin kendisinden beklenen rolleri (öldürme, intikam alma, namusunu temizleme vb.) yerine getirmeyi kabul etmesi ve erkeğin yeniden inşa edilmesi yoluyla bertaraf edilir.

Simon de Beauvoir (1993: 231), “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle cinsiyetin toplumsal olarak inşa edildiğini vurgulamaktadır. Beauvoir'in bu sözünü erkekler için de söylemek mümkündür. Nasıl ki, ataerkil toplumlarda medya aracılığıyla yansıtılan kadın imgesi; iffetli, kırılgan, tabi olan, yerini bilen, çekinmesini bilen vb. bir kadın tipiye, bunun dışına çıkan kadınlar da kötü kadın olarak adlandırılıyorsa, benzer bir durum erkekler için de geçerlidir. Ataerkil toplumlarda erkekler için de toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında belli basmakalıplar mevcuttur. Özellikle Türk toplum yapısında hegemonik erkeklik; heteroseksüel, evini geçindiren, başarılı, iş sahibi, iş sahibi değilse bile evini geçindirmesini bilen ve bunun için canını dişine takıp çalışan, namusuna halel gelmesin diye sürekli tetikte olan bir erkekliktir (Kepekçi, 2012: 80). Erkeklerde ise bu rol kalıplarının dışına çıkıldığında, onun erkeklik iktidarı sorgulanmaya başlanır.

Bu doğrultuda, Aliye Rona'nın oynadığı filmler irdelendiğinde Rona'nın esasında iktidarını içinde bulunduğu sosyal çevrenin kalıplarına uymayan erkek üzerinde kurduğu görülmektedir. Rona, ürettiği söylemlerle erkek iktidarı karşısında konuşabilmekte, hatta kendi iktidarını, gördüğü iktidar boşluğunu doldurarak kurmaktadır. Rona oynadığı bir sahnede kendisine “Çekil önümüzden Sultan kadın; ayıptır” diyen köyün ileri gelenlerinden Gök Hüseyin'e “Erkeğin önünde durmak ayıptır Hüseyin Ağa. Emme siz erkek olsaydınız biz de kusur etmezdik hörmette” sözleriyle ona erkeklik görevlerini hatırlatır ve bunları yerine getirmediği için hürmet göremeyeceğini belirtir. Böylece azar, silkeleme, hakaret etme gibi stratejilerle erkekleri, *karı gibi olmayan* gerçek erkeklığe çağırır.

Sosyal olarak inşa edilmiş bir olgu olan erkeklik, erkeğin toplumsal yaşamda nasıl duyup, düşünüp, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamıdır (Atay 2004: 14). Erkeklik mevhumunun inşasında ve devamlılığının sağlanmasında kadın da son derece önemli bir yere sahiptir. Kandiyoti'nin (1997) de belirttiği gibi, kadınlar

anne olarak kültürün üretilmesi ve yeniden üretilmesi sürecinde son derece önemli yere sahiptirler. Bu bağlamda kadınlar erkekler üzerinde etkin bir şekilde baskı kurabilir, onları yönlendirebilirler. Buna rağmen kadınlar her ne kadar “kültürleme sürecinin baş aktörleri olsalar” ve “geçerli ataerkil niteliklerle donanarak, erkeklerin verdikleri kararları etkileme gücüne sahip olabilseler de” bu durum “ataerkilliğin esas sahiplerinin hegemonik erkekler olduğu gerçeğini değiştirmemektedir” (s.114). Bu açıdan bakıldığında Rona'nın canlandığı karakterlerin, verdiği ödünler ve ödediği bedeller karşılığında, erkek iktidarına ortak olan kadınlık imgeleri olduğu ortaya çıkar. Yani söz konusu karakterler, ancak kadınlığından, cinselliğinden vazgeçerek iktidar sahibi olabilir. Öte yandan bu kadınlık imgesi, ataerkil toplumun kural ve değerlerini tehdit ettiği anda dağılmaya mahkumdur. Erkeklerden daha sert ve daha acımasız ve yıkıcı olmasının sebebi de elde ettiği iktidarın bu kırılganlığıdır.

Sonuç

Yapılan analizler sonucunda Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterlerin, diğer ülke sinemaları gibi ataerkil düşünce sisteminin şekillendirdiği ve ataerkil düşüncenin meşrulaştırıldığı eril bir alan olan Türk Sineması'nda, genel kadın temsillerinden farklı özellikler gösterdiği saptanmıştır. Bu karakterlerin iktidar sahibi olması ve bu iktidarı filmlerin başından sonuna kadar korumaları onları diğerlerinden ayıran başlıca özelliklerden biri olarak belirmiştir. Ayrıca bu karakterlerin, kadınlar üzerinde olduğu kadar erkekler üzerinde de etkili olması ve onlara da talimatlar verebilmesi diğer bir ayırtıcı özelliktir.

Aliye Rona'yı Türk Sineması için unutulmaz kılanın ise kendisinin tiyatrodan kazandığı oyunculuk yeteneğini üstlendiği rollerin hakkını vererek beyazperdeye aktarabilmesi ve bunu yapaylığa kaçmadan yapabilmesi olduğu değerlendirilmektedir. Bu başarısıyla, yüz ve vücut yapısının avantajlarını ustaca birleştiren sanatçı, Türk Sineması'nda uzun yıllar hakim olan sessiz, aciz, zavallı, cahil kadın anlayışını sarsmış ve kadının da iktidar sahibi olabileceğini göstererek kalıcılık kazanmıştır. Bununla birlikte Aliye Rona'nın canlandığı karakterler egemen ataerkil söyleme bir başkaldırı niteliği taşımaz. Onun rol aldığı filmlerde kadını eril iktidarın kodlarıyla iktidar alanına dahil eden bir kurgu söz konusudur. Bu filmlerde eril iktidar sorgulanmadığı gibi olumlanır, kışkırtılır ve hatta onarılır. Aliye Rona'nın canlandığı kadın karakterler, hem kadınlara ve hem de erkeklere kadın ve erkek olmaları sebebiyle yerine getirmeleri gereken geleneksel görevlerini hatırlatarak ekonomik yapının değişmesi, iletişim imkânlarının genişlemesi, göç vb. nedenlerle sarsılan ataerkil yapının çözülmesini adeta engellemeye çalışır. Başka bir ifadeyle onun hayat verdiği kadın karakterler ataerkil yapıyı güçlendiren, sabitleyen ve süreklileştiren figürlerdir. Var olan iktidar ilişkilerini yerinden eden veya bu ilişkileri dönüştüren kadınlar olmaktan çok, sözü edilen ilişkilerin ve ataerkil söylemin yeniden üretimine katkıda bulunurlar. Ancak bu durum onun ataerkil düzenin kodlarıyla donanmış olarak da olsa iktidar sahibi bir kadın olarak Türk Sineması'nda bir kırılma yarattığı gerçeğini değiştirmez.

Aliye Rona Filmlerinde Görüntüler



Görüntü-1: Yılanı Öldürseler Filminde Geleneksel Giysileri İçerisinde



Görüntü-2: Yılanların Öcü Filminde Haceli'ye Meydan Okuyor



Görüntü-3: Alageyik Filminde Köyün Erkeklerine Meydan Okuyor



Görüntü-4: Derviş Bey Filminde Köyün Bey'in (Kadir İnanır) Yakasına Yapışıyor



Görüntü-5: Gelin Filmi, Gelini Hülya Koçyiğit'e elini Öptürürken



Görüntü-6: Derviş Bey Filminde Ahu Tuğba'dan Üstünü Giyinmesini İsterken

Notlar

- ¹ Dinmek bilmeyen hırsları için cinselliğini kullanan (Sezer, 2010), ilişki kurduğu erkekleri limon gibi sıkıp posasını çıkardıktan sonra bir kenara atan acımasız kadın tipi için kullanılan bir terimdir (Öngören, 1982: 48). Bu kadınlar kendilerine ataerkil toplum tarafından verilen erkeğe eş ya da anne olma rollerini reddetme yönleri ile ön plana çıkarlar (Göl, Okur & Öpertli, 2004: 368).
- ² Aliye Rona'nın doğum tarihi konusunda çeşitli kaynaklarda çelişkili bilgiler bulunmaktadır. Sinema Ansiklopedisi'nde (Dorsay & Gürkan, 1985) 1920, Türk Tiyatro Ansiklopedisi'nde ise 1916 olarak belirtilmektedir (Dürder & Özön, 1967).

Kaynakça

- Atay T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer, Toplum ve Bilim, 101: 11-31.
- Beauvoir S. (1993). Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı, (Çev.Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınları
- Berktaş F. (2014). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hristiyanlıkta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora A. (2012). Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık, Kenan Çayır, M.Ayhan Cayhan (Der.), *Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Butler J. (2008). Cinsiyet Belası, İstanbul: Metis Yayınları.
- Derman D. vd. (2001). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: Türk Sineması, Hayaî Vatanımız, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dursun Ç. (2001). Televizyon Haberlerinde İdeoloji, Ankara: İmge Kitabevi.
- Duyan Y. (2013). 1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme, II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design 02-04 May 2013 Famagusta - North Cyprus.
- Dürder B. & Özön, M.N. (1967). Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Elmacı T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi, *Gazi İletişim Dergisi*, 33: 185-202.
- Esen Ş. (1996). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. Eskişehir: Etam Yayınları.
- Evren B. (1983). *Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi*. İstanbul: Film-San Vakfı Yayınları.
- Giddens A. (2000). *Sosyoloji* (Çev. Hüseyin Özel & Cemal Güzel). Ankara: Ayraç Yayınları.

- Göl B., Okur Y. & Öperli N. (2004). *Sinema Söyleşileri 2003* (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- İmançer, D. (2010). *İslamcı Filmlerde Kadın Temsili, Sinecine*, 1: 77-95.
- Kalkan F. & Taranç R. (1988). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kalkan F. (1988). *Türk Sineması Toplum Bilimi*. İzmir: Tümer Ajans Yayınları.
- Kandiyoti D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan N. (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 2 (4): 149-173.
- Kepekçi E. (2012). Hegemonik Erkeklik Eleştirisi ve Feminizm Birlikteliği. 'Mümkün mü?', *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 11: 59-86.
- Kuyucak Esen Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Makal O. (1991). *Türk Sineması Tarihi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası.
- Maktav H. (2007) Türk Sinemasında Bir. 'Oyun' Olarak Hukuk, *Toplum ve Bilim Dergisi*, 109: 201-233.
- Maktav H. (2003). Melodram Kadınları, *Toplum ve Bilim Dergisi*, 96: 273-293.
- Meral P.S. (2011). Erkek Hegemonyasının (Yeniden) Üretimi: Dergi Reklamlarında Hegemonik Erkekliğin Temsili. İçinde, Erdoğan İ. (Ed.), *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsilleri*. İstanbul: Kalkedon Yayınları: 297-324.
- Oakley A. (1972). *Sex, Gender and Society*. London: Maurice Temple Smith.
- Öngören M.T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Dayanışma Yayınları.
- Özgüç A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özgüç A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları.

- Özkan Z.Ç. (2012). Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi, *DEUHYO Dergisi*, 5 (2): 79-81.
- Özön N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Yayınları.
- Özön N. (2009). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Doruk.
- Sezer M.Ö. (2015). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. Evrensel Basım Yayın.
- Scognamillo G. (2014). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Kitabevi.
- Sim Ş. (2010). Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi: 'Yılanların Öcü', 'Susuz Yaz', 'Kuyu'. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 3-4: 171-196.
- Soykan F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın, 1920-1990*. İzmir: Altındağ Matbaacılık.
- Tekeli Ş. (1995). 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar. İçinde, Tekeli Ş. (Der.), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim:15-50.
- Teksoy R. (2004). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Ulusay N. (2004), Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 101: 144-161.
- Yalamaç E. (2011). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yumlu K. (2014). Toplumsal Cinsiyet ve Medya. *Galatasaray Üniversitesi İlet-i-şim Dergisi*, 21: 153-155.
- Yücel Ş. (2011). 80'lerden Günümüze Sinemada Kadın Temsilleri. İçinde, Uçar İlboğa E. & Taşkaya M. (Ed.), *Sinemada Kadın*. Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Yüksel E. (2013). 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü