



TÜRKİYE V. DİNÎ YAYINLAR KONGRESİ

Kadın Konulu Dini Yayınlar

02-04 Aralık 2011 - ANKARA

TÜRK SİNEMASINDA ANADOLU KADINI

Gülşah Nezaket MARAŞLI
Yönetmen-Senarist

Öncelikle günümüzde gündeme getirilmesi elzem olan bir hususta kapsamlı bir kongre düzenlenerek gösterilen hassasiyet için başta Diyanet İşleri Başkanı sayın Prof. Dr. Mehmet Görmez'e, Diyanet İşleri Başkan Yardımcısı Sayın Prof. Dr. Mehmet Emin Özafşar'a, Genel Müdür sayın Dr. Yüksel Salman'a, Süreli Yayınlar ve Kütüphaneler Daire Başkanı Sayın Dr. Faruk Görgülü'ye ve katılımcılara teşekkür eder, saygılar sunarım.

Genel itibariyle bakıldığında, Türk Sineması'nda kadın mevzuuna çokça değinilmiştir. Ancak şehirli, köylü yahut Anadolu olarak fazlaca tasnif yapılmamış, genel bir inceleme türüne tâbî tutulmuştur. Oysa sinemamızda kadın, ele alınan coğrafyaya göre farklı şekillerde temsil edilmiştir. Şehirde iken ayakları üzerinde durabilen, ekonomik bağımsızlığı olan, haksızlığa uğradığında sonuna kadar mücadele gücünü kendinde bulabilen, erkeğin ve ailenin etkinliğinde kalmadan hayatını sürdürebilen bir karakter karşımıza çıkarken; filmde fon olarak Anadolu kullanıldığında ve Anadolu bir kadın rolünde başkasının desteği olmadan ayakları üzerinde durmayı zorlu mücadelelerden geçtikten sonra öğrenebilen, ekonomik bağımsızlığı olmayan, kendisi çalışmak zorunda kalsa da kazancını ailesiyle, eşiyle, çocuklarıyla paylaşan, haksızlığa uğradığında kendisini ayağa kaldıracak bir desteğe ihtiyaç duyan, erkeğin ve ailenin etkisinde varlığını sürdüren bir karakter karşımıza çıkar.

Türk Sineması'nda Anadolu kadını dediğimizde, bu karakter tipinin farklı hallerde incelenmesi gerekir. Zira ailede Anadolu kadını, şehirde Anadolu kadını, köyde Anadolu kadını, göç etmiş ailede Anadolu kadını, eş olarak, anne olarak, kalabalık ailede ise gelin olarak Anadolu kadını, farklı biçimlerde işlenmiş ve karakterler bu farklılıklara göre şekillendirilmiştir.

Anadolu kadını tiplemesinin nasıl işlene geldiğine geçmeden evvel Türk Sineması'nın başlangıcında "kadın"ın nasıl ve ne şekilde ele alındığını, karşımıza hangi rollerde çıktığını kısaca incelemekte fayda olacaktır.

1923'te "Ateşten Gömlek" filmi çevrilinceye kadar filmlerde kadın oyuncular azınlıklardan ya da Beyaz Rus'lardan sağlanıyordu. Dolayısıyla 1923'e kadar beyazperdede hem oyuncu olarak hem filmde işlenen karakter olarak Anadolu kadını, Türk kadını örneğine rastlamak mümkün değildir. Türk Sineması'nın başlangıç devirlerinde çekilen filmlerde "kadının" nasıl yer aldığı, sonraları çekilecek filmlere örnek temsil etmesi bakımından önemli ve izahata muhtaçtır.

Türk Sineması'nda mevzulu çekilen ilk iki film "Pençe" ve "Casus", Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tarafından Sedat Simavi'ye çektirilmiştir. 1917 yapımı Pençe hakkında Nijat Özön, şunları kaydeder: "Evliliği, insanlığa en büyük acıları veren 'pençe' olarak gören oyun, serbest aşkın övgüsünü yapıyor, evliliğin 'ehven-i şer' olduğunda karar kılıyordu. Oyun, bugün için bile cüretkar sayılacak açık sahnelerle bezenmişti." Muhsin Ertuğrul da, 1918 yılında yazdığı bir yazıda "Pençe" filmi ile ilgili şu cümleleri kullanıyor: "Film seyredenler, kapıdan çıkarken hayâlarından yüzlerini kapayarak çıkmışlardı. Pençe namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassil şerit, memleketimizde her Türk'ü utandırmıştı."

Lakin birazdan Muhsin Ertuğrul'un çektiği filmlerden vereceğimiz örneklerde de görülebileceği gibi Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema çalışmalarında gördüğü aksaklıkları Ertuğrul da tekrarlayacaktır.

Yine 1917 senesinde aynı kurum ve yönetmen tarafından çekilen "Casus" filmi hakkında ise bugün pek bilgimiz yoktur. Ancak başta Nijat Özön olmak üzere sinema yazarları, bu filmin de Pençe tarzında olabileceği yönündedir.

Türk Sineması'nın ilk iki mevzulu film örneğinde, müstehcen sahnelerin olduğu anlaşılmaktadır.

1919'da çevrilen "Mürebbiye" de, bir Türk ailesine mürebbiye olarak giren ve ailenin erkeklerini birbirine düşüren ahlaksız bir kadın yansıtılmaktadır. Aynı yılın diğer filmi "Binnaz"da, Lale Devri'nin ün salmış güzeli Binnaz'ı elde etmeye çalışan erkekler arasındaki rekabet anlatılmaktadır. 1920'de ilk komedi denemesi olan "Tombul Aşğın Dört Sevgilisi" yarım kalmıştır. Sonrasında Şarlo'dan esinlenilerek yapılan "Bican Efendi" filmi geldi. Türk Sineması'nın bu "ilk dönem" filmlerini izleyemedik ancak konularından anlaşılabilen gibi bu filmlerde kadın, ikili aşk arasında kalan, erkekleri birbirine düşüren yahut bir eğlence metarı olarak kullanılan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.

1922 yılında Muhsin Ertuğrul'un ilk yönetmenlik denemesi olan "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" ya da diğer adıyla "Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli" Şişli Güzeli olarak ünlenen Mediha adlı hafifmeşrep bir kadın ile onu öldüren aşığı Sadi Bey'in hayatı

hikaye edilir. Ertuğrul'un aynı sene çektiği ikinci filmde ise "Boğaziçi Esrarı (Nur Baba)" tekkesini zengin ve güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan kadın düşkünü bir Bektaşî şeyhi anlatılır. Muhsin Ertuğrul, 1923 yılında ilk konulu savaş filmi olan "Ateşten Gömlek"i, bu kez Ayşe ve Kezban rolleri için gazetelere ilân vererek Türk kadın oyuncular seçerek çeker. Öğretmen olan Neyyire Neyir bu ilanı görür ve oyuncu olarak başvurur. Böylece Neyyire Neyir, ülkemizde "ilk Türk kadın oyuncu" unvanını alır. Yine beyazperdede görülen ilk Türk kadın oyuncu unvanını alan bir diğer kişi de Bedia (Ştatzer) Muvahhit'tir. Film, Kurtuluş Savaşı'nda Yunanlıların işgali sırasında kocası ve çocuğu öldürülen Ayşe'ye üç kişinin duyduğu aşk, Milli Mücadele fonunda anlatılır. Ertuğrul, 1923'te "Kızkulesi'nde Bir Facia (Kız Kulesi Faciası)" ile bu kez yabancı kaynaklara el atar, uyarılama olan filmde; kuduz köpek ısırığı için kuduran oğlunu kendi elleriyle öldürmek zorunda kalan fener beğçisi bir babanın dramını aktarır. 1923 yılının diğer filmi bir Türk operetinden uyarılama olan "Leblebici Horhor" mirasyedi Hurşit ile leblebici kızı Fadime'nin aşk hikayesi anlatılmaktadır. Peyami Safa'nın eserinden sinemaya aktarılan ve Yunan işgalinden sonra askerdeyken kaybolan babasını aramak için İstanbul'a gelen Mebrure'nin büyük şehirdeki hikayesini anlatan "Sözde Kızlar"ın, Rakım Çalapala'nın belirttiğine göre romanla ilgisi pek azdır.

Filmlerin konularından anlaşılacağı üzere, Tiyatrocular dönemi filmleri, Türk Sineması'nın İlk Dönem filmleri gibi beyazperdede "kadın"ı anlatmaktan uzaktır. Bu filmlerde hafifmeşrep bir varlık olan kadın, aşk, kıskançlık arasında kalmakta, genellikle öldürülerek cezalandırılmaktadır. Hatta 1933 yapımı Ertuğrul'un yönettiği "Karım Beni Aldatırsa" filminin şarkısının sözleri pek manidardır: "Aldatırsa beni karım, Billah canına kıyarım, terk ederim aşığına, sağlam bir nikah kıyarım."

Bu filmlerde kadın, hakiki kimliğiyle gösterilemediği gibi çevrilen filmlerin de vaktin önemli olaylarıyla hiçbir bağlantısı olmamıştır. Erman Şener tarihleri, olayları ve çevrilen filmlerin konularını şöyle bir tabloda toplar:

1922: Türk ordusu İzmir'e girdi. Mudanya Antlaşması imzalandı, Saltanat kaldırıldı. Filmler: İstanbul'da Bir Facia-i Aşk, Boğaziçi Esrarı.

1923: Lozan Antlaşması imzalandı. Halk Partisi kuruldu. Türk ordusu İstanbul'a girdi. Ankara başkent oldu. Cumhuriyet ilân edildi. Filmler: Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Kız Kulesi'nde Bir Facia.

1924: Halifelik kaldırıldı. Film: Sözde Kızlar.

1925: Aşar kaldırıldı. Hukuk Fakültesi açıldı. Şapka kanunu çıkarıldı. Tekke ve zaviyeler kapatıldı. Milâdi takvim kabul edildi. Film çevrilmedi.

Dolayısıyla sinema, işe bu şekilde başladığı için sosyal olaylar çok sonraları beyazperdede görülebilmiştir, kadın da epey vakit geçtikten sonra sinemamızda kendine yer bulabilmiştir. Amma bulabildiği bu yer, nasıl bir yerdir?

Türk sinemasında filmler genellikle erkeklerin elinden çıkmış olmasına rağmen, belli bir dönemde kadın konusuna fazlaca yer verilmiştir. Bu belki, insanların cinsiyetten kaynaklanan sivrilikler, zıtlıklar, çekişmeler yahut gülünçlükler gibi konulara olan meraktan kaynaklanmıştır. O dönemde, kadın olmanın anlamı, toplumdaki eşitsizlikleri, yaşadıkları zorlukları anlatılmaya çalışılmıştır. Ancak yine de yapılan filmler, kadını karakter özelliğiyle öne çıkaran filmler olmaktan epey uzaktır. 60'lı yıllar ve 70'lerin yarısına kadar, Türk Sineması'nda genel olarak kadın rollerine çizilen çerçeveler bellidir: Başına kötü ya da iyi ne gelirse gelsin, son derece korkunçtur. Kadın karakter, olmaz dedirtecek kurgularla alabildiğine hırpalanır. Akla en son gelebilecek bütün kötülükler başına gelir. Dünyada mevcut her acıyı tadar. Sevdiği ve adeta kutsallaştırdığı sevgilisine film boyunca kavuşamaz. Ama ille de ona, muhakkak kötü bir kabadayı-mafya babası sahip olur. Tabii bedenine belki ama ruhuna asla! Yeşilçam'da belki en sık rastlanılan rollerden biri olarak kadın kötü yola da düşse namusundan, kutsallığından bir şey kaybetmez. Bazen finalde, bu kutsal ve fedakâr kadına biraz insaf edilir. Belki, sevdiğine kavuşturulur. Fakat ya iyice yaşlanmış, saçına ak düşmüştür, ya çocuğunu kaybetmiş ama sevgilisi yanındadır, ya da sevgilisinin kollarında son nefesini verir.

Kötü kadın karakterler iki sevgiliyi önce ayırır, sonra ya pişman olup yeniden kavuşmalarını sağlar yahut cezasını ölerек öder. Maalesef sinemamızda bu iki uç noktanın bir ortası bulunamamıştır.

Türk Sineması'nın, genel itibariyle hedef kitlesi olan kadınların alt beyinlerine verdiği mesajın ana teması şudur: Her ne olursa olsun erkek egemenliğine dayalı hiyerarşi düzeninin kadına biçtiği role rıza göstermeli, fevri çıkışlarda bulunmamalı, kaybetse de mutlu olmaya çalışmalı. Kadınlara verilen bu sunumun, cemiyet üzerindeki etkileri sosyolojik açıdan ayrı bir inceleme sahasıdır. Çünkü sinema, toplumun ruhuna vurulan neşter gibidir. Ya açılan yarayı bir nebze kapatıp iyileştirir, ya da yarayı daha da derinleştirir.

Diğer yandan Türk Sineması'nda kadın ikiye ayrılarak yansıtılmıştır; biri şehirli kadın, diğeri Anadolu kadını. Filmlerde en fazla işlenen, elbette şehirli kadındır. Fakat 1960'ların başında, büyük şehir dekorunda geçen birbirinin benzeri yahut ilkinin bilmem kaçınıcı tekrarı olan Yeşilçam filmlerinden başka, yönetmenler, farklı bir dünyayı keşfetmekteydiler. "Toplumsal Gerçekçi" akımın baş gösterdiği 1960'larda, sosyal sorunlar ele alınmaya başlanır. Aslında 1950'ler ve 1960'lar, Türk edebiyatında ve onun tesiriyle Türk Sineması'nda alışılmışın dışında farklı mevzuların işlenmeye başladığı bir dönem olmuştur. Bunda, henüz yeni yeni kurulan "Köy Enstitüleri"nin büyük payı vardır. 17 Nisan 1940'da Köy Enstitüleri Yasası'nın kabul edilmesiyle edebiyatımıza yeni bir sayfa eklenmiştir. Çünkü köylerinden gelip bu enstitülerde eğitim görenler, kendilerine has anlatım tarzlarını ortaya koyarak köy hayatının zor koşullarını, ağalık sistemini, toprak kavgalarını, kan davalarını, haksızlıkları, fakirlerin güç ve para altında ezilmişliklerini

anlatan romanlar, hikayeler yazmaya başlamışlardır. Bu romanlar, Anadolu'nun geçit vermeyen dağlarından, yolları karla kapanmış doğudan ve bu coğrafyada yaşayan halkın, köylünün hayat biçiminden, alışkanlıklarından, kültürlerinden, dahası filmlere konu olabilecek dünya kadar yaşanmış olaylardan bahsediyorlardı. Elbette içeriklerinde doğruluğunun sorgulanması gereken mevzular da bulunmaktadır. Özellikle dini hayatın yanlış aktarılması gibi ki "Türk Sinemasının Dine Bakışı-Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam" isimli son kitabımız bu mevzu üzerine yazılmıştır. Lakin konumuzla ilgisi bulunmadığından o kısma burada yer vermeyeceğiz. Hasılı yazılanların arasında en ilgi çeken, gelenekle bağını koparmamış ama bazen o geleneğin içinde sıkışıp kalmış Anadolu kadınlarının dramlarıydı. Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mahmut Makal, Mehmet Başaran, Dursun Akçam, Ümit Kaftancıoğlu, Köy Enstitüleri'nden yetişen önemli kalemlerdendir. Bu alandaki yazılı eserlerin ilk önemli örneği, 1950'de Mahmut Makal'ın Bizim Köy'ü ile verilmiştir. Ardından 1958'de Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü romanı asıl çıkışı yakalamış, 1962'de Metin Erksan tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Sonraki yıllarda bu uyarlamaların devamı gelmiş, her dönemde seyirciyi çekmek için yeni arayışlar içerisine giren sinema, konu bakımından seyrini değiştirmiştir.

1960'lı yıllarda beyazperdede daha gerçekçi Anadolu kadınları görülmekteydi. Bu gerçekçilik hem konu bakımından ve hem de Anadolu kadınlarını canlandıran oyuncuların giyimleri ve dil aksanları bakımındandır. Metin Erksan'ın Yılanların Öcü filminde seyirci belki de ilk kez bir "Anadolu kadını" tiplemesiyle karşılaşır.

1962 yapımı Metin Erksan'ın yönettiği "Yılanların Öcü" filminde iki tip Anadolu kadını karşımıza çıkar. Biri evli ve çocuklu bir oğlu olmasına rağmen aile reisliğini elinde tutan ve muhtar başta olmak üzere herkese karşı hakkını savunan Irazca Ana, diğeri hayatından gayet memnun, kaynanasının ve kocasının sözünden dışarı çıkmayan gelin Hatçe'dir. Irazca Ana, oğlu, gelini ve torunlarından müteşekkil ailesine çok şefkatli, bir o kadar da düşmanlarına karşı çetindir. Köylük yerinde hiç hakkı yokken evinin önüne ev yapmak için temel kazan Haceli'ye ve üç kağıtçı muhtara karşı elinden ne gelirse yapar, güç ve para ve hatta akraba-adam çokluğu onlarda olmasına rağmen gözünü kırpmadan karşılarında dimdik durur. Irazca Ana'nın oğlu Kara Bayram, Haceli'yi durdurmak lazım geldiğini söyleyince, Irazca "sen karışma şimdilik, ben yeterim ona," der. Tüm cesaretiyle, evin temelini ilk darbeyi vurmak için elindeki kazmayı kaldıran Haceli'nin, dolayısıyla hemen inmek için havaya kalkmış kazmanın önüne atılır. Bu hareketi, Haceli ile ilk rövanşıdır. Haceli, kadın başıyla karşısına çıkmamasını, oğlunun gelmesini söyler, Irazca Ana adeta şahlanıp, karşısına oğlunun değil, kendisinin çıkacağını belirtir. Sürekli Haceli'nin inşaatını gözetler, yeni kazdığı ev temelini doldurur, kerpiçlerini kırar. Sonrasında Irazca Ana, Haceli'nin dövüp çocuğunu düşürmesine sebep olduğu gelinine ve muhtarın dövdürttüğü oğlu Kara Bayram'a tüm gücüyle kol kanat gerecektir. Tüm bunlar, Irazca'yı geri çekilmek yerine kaymakama kadar çıkartır. Irazca, yenilmez irade, teslim olmayan

cesaretin timsalidir. Köylü de onun bu özelliğine hayrandır. Haceli, muhtar ve onların sahip olduğu kuvvet, kudret, adam çokluğu, para, bunların hepsi Irazca Ana'nın önünde birer birer yıkılır. Bu bakımdan Irazca Ana, Anadolu kadınına hakkıyla temsil etmektedir.

60'lı yıllar, Anadolu kadınına yansıtmaya devam ederken, 1967 yapımı "Ana" filmi dikkati çeker. Usta yönetmen Lütfi Akad'ın muazzam rejisiyle Türkan Şoray'ın başrolde "ana" rolünü üstlendiği film, hem Anadolu fonunda geçmekte hem de Anadolu insanını yalın, abartısız üstelik tam da olduğu gibi seyirciye anlatmaktadır. "Ana" filminde, ailede neredeyse erkekten fazla sözü geçen ama bunu erkeğin rızasına uygun olarak yumuşak başlılıkla yapabilen bir Anadolu kadını temsil edilerek, bu kez Irazca Ana'ya nisbeten oldukça genç bir anne çerçevesinde Anadolu kadını sunulur. Ailenin reisi Şevket, canını verecek kadar fedakâr olan karısına oldukça şefkatlidir. Döndü, 12-13 yaşlarındaki kızını, Muradiyeli Yusuf'un oğlu Üzeyir'e istenmesine karşı koyar; yine yumuşak ve itaatkâr bir dille kocasına, "Halime sabidir," diyerek. Şevket, karısının sözünü yerde koymaz, "kızı versin diye araya giren muhtara "bakarsın gitmek düşer, ne bileyim, yabanda kız bırakmak istemeyiz," der. Onları diken üstünde dinleyen Döndü, Şevket'in sözleriyle rahat bir nefes alır. Şevket'in, "oldu mu istediğin?" demesi, filmde Anadolu kadınına temsil eden karısına verdiği kıymet bakımından önemlidir. Filmde Şevket ile Selman Ağa'nın konuştukları sahne, "ana" karakterinin bir Anadolu kadını olarak nasıl güçlü yanıyla gösterildiğini ortaya koyar. Selman Ağa yalnızlıktan yakınırken "yaban kalmayasınız bu köyde," dediğinde, Döndü ve Şevket'in yüzü düşer, "yaban yani yabancı" görülmek, onlar için büyük kederdir. Selman Ağa sözlerinden utanır. Şevket, "sen sıkma kendini bizim için Selman Ağa, helbet biz de bir gün..." diye gönlünü alırken, karısı lafını yarıda keserek, "memlekete döneriz," diye tamamlar. Şevket, karısının sözlerine mukabelede bulunmaz, kadın güler yüzle "seni de alırız Selman Ağa," diyerek olayı tatlıya bağlar. Döndü'nün "kadın olarak" lafını dinlettiği sahnelerden bir diğeri de, Şevket'in, Selman Ağa'dan kasabada şüpheli iki kişinin kendisini aradığını öğrendiğinde, bir şeyden haberi olmayan Döndü'nün, oğlunu sorarak "bırakmayaydın yalnız, bakıver," demesiyle Şevket'in itaat edip çocuğa bakmaya gitmesidir. Döndü'nün daha güçlü görüldüğü sahneler, sonra gelir. Şevket'in silahını alıp gittiğini fark etmesiyle Selman Ağa'nın kapısına dayanıp peşlerinde adamların olduğunu öğrenmesi, "sen çocuklara bak," diyerek hışımla giderken onu çeviren Selman Ağa'ya, "adamımı yalnız mı bırakayım!" diye çıkışması, köyden kasabaya gelip jandarmaya haber vermesi, güçlü Anadolu kadınına sergileyen sahnelerdir. Ne yazık ki Döndü yetişemez kocası, öldürülür. Çaresiz, diğer oğlunu kan davasından kurtarmak için kaçmak zorundadır. Üzeyir, kaçmalarına yardım eder. Çocuklarını aç bırakmamak için deli gibi ırgatlıkta çalışmaktadır Döndü. Başlarında aile reisi yok diye diğer film örneklerindeki gibi ne kötü yola düşer, ne çocuklarından ayrı kalır ne de başına başka talihsizlikler gelir. Selman Ağa, peşlerinde yine adamların olduğunu haber verince, Döndü, şehre kaçmaya karar verir. Döndü'nün tek çaresiz ve zayıf kaldığı sahne, sevdiği gençten ayrılmamak

için kızı Halime'nin Üzeyir'le kaçtığı sahnedir. Döndü arkalarından koşar ama yetişemez. Fakat iki temiz gencin anayı öyle tozlu yolda düşmüş vaziyette kalmasına gönülleri razı gelmez, geri dönerler. Halime ve Üzeyir evlenirler, düşmanlarının hedefi bu kez Üzeyir olur. Halime, kocasını öldürdüğünü söyleyerek annesine isyan eder. İki çocuğuyla tekrar yollara düşen fedakâr Anadolu kadını Döndü, sırtına bağlı bebese olduğu halde 9-10 yaşlarındaki oğlunu da yorulduğu için kucağına alır. Kan davalısı ile yüzleşmeye kararlıdır. Yüzleşir ve adamı öldürür.

Kısa sürede bu mevzular konfeksiyon usulüne dönmeye başlar. Mesela mevzu eğer Anadolu fonunda Anadolu'lu bir kadınla başlıyorsa, muhakkak o fon ilk dakikaların hemen ardından şehre çekilir ve kadın oyuncumuz Anadolu'lu kimliğinden sıyrılıp şehirli formatına büründürülür. Film sayısı düşünüldüğünde görülecektir ki, genellikle konular ve kahramanlar Anadolu'dan şehre getirilmişlerdir.

1968 yapımı Hülya Koçyiğit'in başrol oynadığı Kezban filminde, Anadolu'dan ilk geldiğinde çaresiz ama şehir hayatına geçtikten sonra kendi ayakları üstünde durabilen bir genç kız anlatılır. Gemlik'ten başındaki örtüsüyle İstanbul'daki zengin evinde verilen partinin ortasına gelen Kezban'la dalga geçerek ismini öğrenenlerin, "Anadolu'dan geldiğine göre adı ya Kezban olacak ya Ayşe ya da Fatma" demeleri ilginçtir. Aslında bunlar dini isimlerdir ve filmlerde Anadolu'lu karakterlere dini bir isim verilirken, şehirli karakterlere daha farklı isimler verilir. Verilen dini isimler de genellikle ve maalesef alay etmek için kullanılır yahut alaya alınan karakterlere verilir. Bu mevzuya, "Türk Sineması'nın Dine Bakışı Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam" isimli son kitabımızda yer vermiş idik. Alay, yalnızca Anadolu'dan gelmiş Kezban'ın ismiyle kalmaz, etrafını saran gençler, kılık kıyafetine de gülüşürler. Filmlerimizde Anadolu kadını, hiçbir zaman kendisiyle şehirli takımının neden dalga geçtiğini anlamaz ve fonda duyulan türkü melodisi eşliğinde Kezban'ın ağzından, "ben onlara ne yaptım ki böyle benimle alay etmeye kalktılar?" diyerek ağlar. Sonunda Kezban, yatılı Fransız okuluna gider, mezun olduktan sonra tam bir şehirli kızı olarak filme devam edilir. Artık Ferit'in ağzından Anadolu'lu kız için "son derece modern" denilecektir. Bu tür filmlerde köylü-cahil ve şehirli-modern yakıştırması oldukça abartılı nüanslarla verilir ve seyircinin zihninde bu ayrımın bilinçaltına yerleşmesi sağlanır. Yine de finalde zengin evin şımarık kızı Lale, arkadaşlarıyla bir olup aşağıladığı köylü kızı Kezban'ın öz ablası olduğunu öğrenir ve bu köylü-şehirli birbirine zıt iki karakterin aslında birbirlerinden ayrı gayrısı olmadığı seyirciye aktarılır.

1970'li yıllarda çevrilen ve fon olarak Anadolu'yu seçerek Anadolu kadınına gerek köylü kızı gerek ağa kızı olarak başrol veren filmler, genellikle bir yanda zengin köy ağası diğer yanda sevdalı fakir gençler şeklinde aşk mevzusu üzerine geliştiğinden, Anadolu kadını her yönüyle bir bütün olarak işlemekten uzaktırlar. Hatta bu filmlerin bazılarında köylü kızları nişanlı olsalar bile başlarına gelen birtakım olaylardan kötü yola düşerler.

1972 yapımı "Elif ile Seydo", 1972 yapımı "İrmak", 1973 yapımı "Yanaşma", 1978 yapımı "Fadile", 1979 yapımı "Hazel", 1979 yapımı "İsyan" böyle filmlerdendir.

Buraya kadar erkeklerin yönetmenliğini yaptığı Anadolu kadını tiplerleriyle kadın hikayelerini anlatan filmlerden örnekler verdik. Peki bir kadın güzüyle Anadolu kadını nasıl anlatılmıştır? Böyle bir örneği, bizlere Anadolu kadını karakterini çok başarılı canlandıran Türkan Şoray, bu kez hem bir kadın yönetmen olarak ve hem de başrol oyuncusu olarak 1972 yapımı Dönüş filmiyle vermektedir. Gerçi film, Şoray'ın diğer filmleri gibi abartılı mizansenlerle doludur. Anadolu'nun bir köyünde tek başına hayatını sürdürmeye çalışan ve Ağa'nın köylüleri sömürmesine karşı koyan Gülcan'ın, Ağa'nın aşkına karşılık vermediği için başına gelmeyen kalmayacaktır. Ağa'ya rağmen İbrahim ile evlenmiştir. İbrahim, tarla borcunu ödemeye çalışmaktadır. Gülcan'ın, üzüntüden tarlanın ortasında sancısı gelir. Tarlada çalışan kadın erkek herkes koşturur. Ne olduğunu anladıklarında, kadınlar Gülcan'ın yanına giderlerken. Erkekler oldukları yerde kalır. Bu sahnede verilen bir detay, Anadolu kadını yansıtmada ne kadar başarılıysa, aslında Anadolu erkeğini de o kadar başarılı yansıtır ki, kadınlar hız kesmeden doğum yapmak üzere olan Gülcan'ın yanına gelirlerken, erkekler oldukları yerde dururlar ve arkalarını dönerler. İbrahim de arkasını döner. Filmin yönetmenliğini yapan Türkan Şoray'ın böyle ince detaya değindiği çok anlamlı, pek manalı bir sahnedir. İbrahim, para kazanıp borcunu ödeyebilmek için Almanya'ya gider. Ağa, Gülcan'ın peşindedir. Gülcan'ın, ırmak kenarında tokaçla çamaşır döverken bir yandan da Ağa'ya verip verdiğini, görülecek sahnedir; Şoray, çok başarılı bir oyun çıkarmıştır burada. Filmin devamında Ağa, Gülcan'ın evini yıkar, yumurtalarını satarak geçindiği tavuklarını öldürür. Gülcan geçinmek için tarlalardan iş bakınır, kimse Ağanın korkusundan iş vermez. Bebeğiyle aç kalırlar. Ağa, Gülcan'ı elde etmek için yıldırımaya devam etmektedir, tarlasını yakar. Sonunda İbrahim dönmüştür ama değişmiştir. Almanya'daki lüks hayatı köyünde görememektedir. Almanya'ya döner. Ağa'nın kışkırtmasıyla dereye erkeklerin saldırısına uğrayan Gülcan suya düşer, kucağındaki bebeği ölür. Gülcan, mevtayı günlerce evinde bekletir, babası görmeden toprağa vermek istemez. Bu esnada İbrahim, yanında Alman bir kadın ve çocuğu ile köye gelmektedir. Öğretmenin öğüdüyle Gülcan, kendi elleriyle çocuğunu toprağa verir. Sonrasında Ağa'yı vurur. İbrahim, dönüş yolunda kaza geçirerek yanındaki kadınla ölür. Sağ kalan çocuklarını Gülcan alır. Bu filmde, hayatın önüne çıkardığı engeller karşısında asla yılmayan, tükenmediği noktadan yeniden hayata sımsıkı sarılan ve hatta etrafında çaresiz kalan insanlara da (Gülcan'ın yetim ve öksüz kalan bebeği sahiplenmesiyle) yardım elini uzatmaktan bir an çekinmeyen bir Anadolu kadını karşınıza çıkmaktadır. Hakikaten hayattaki karşılığına baktığımızda Anadolu kadınlarının böylesine fedakâr ve cesur oldukları görülmektedir. Aslında onları bu şekilde dimdik ayakta tutan şeyin ne olduğu, belki de başlı başına bir psikoloji-sosyoloji araştırma konusudur.

Türkan Şoray'ın yönetmenliğini yapıp başrolünü üstlendiği bir başka film, 1973 yapımı Azap'tır. Filmde Anadolu kadınının zorlu mücadelesi anlatılır çok başarılı bir Anadolu kadını tiplemesi ortaya konur. Filmin ilk sahnesinde, ayağında çarığı, başında örtüsü, elinde bohçası, sırtında çocuğuyla Türkan Şoray yollara düşmüş bir halde görünür. Elbette bu tür filmlerin vazgeçilmezi olarak fonda içli bir türkü eşliğinde. Şoray, kılık kıyafeti ve beden hareketleriyle o kadar gerçekçidir ki, daha filmdeki ismi, oynadığı rolü bilinmeden, Türk seyircisi sanki kendi köyündeki Anadolu kadını ile karşılaşmıştır. Yapmacıksız, sade, içtenliktir. Tren garındaki görevliye İstanbul treninin saatini sorduğunda, görevlinin "daha 6 saat var," demesine karşılık gülümseyerek, "hiçbir şey değilmiş, hemen yolcu sayılırsınız," der ve izleyici karakterdeki sıcaklığı hemen hissediverir. Peşinden gelen sahne- de seyirci, bu Anadolu kadınının derdini öğrenir, oğlu hastadır, İstanbul'a doktora götürmektedir. Böyle dertli bir kadının az evvelki sıcak cevabı, daha da etkileyici olur. Filmde Diyarbakır'dan gelen Elif'in başına saflığı yüzünden, defalarca kandırılması, oğlunun tedavisi için elindeki paranın çalınması, bu yüzden aç kalarak sokaklarda yatıp kalkması, onu kimsesiz görenlerin kötü yola düşürmeye çabalamasına kadar her şey gelir. Sonunda oğlunu tedavi ettirebilmek için zengin birine böbreğini satar, adam da Elif'i kandırır, böbrek karşılığı oğlunu yurt dışına gönderdiğini söyleyip çocuğu köhne bir evde saklar. Elif, oğlunun saklandığı yeri öğrendiğinde, geç kalmıştır, gittiğinde oğlu ölmüştür. Karşılığında Elif de kendisini kandıran zengin adamı öldürür. Filmde zaman zaman mevzu pek çok parçalara ayrılır, belki seyircideki heyecan dozunu canlı tutmak bakımından Elif'in başına olmadık işler getirilir. Filmdeki en büyük eksiklik, ki bir çok Anadolu fonlu filmde bu böyledir. Şoray'ın canlandığı karakterde Anadolu'dan gelmesine rağmen hiç şive yoktur. Çok duru bir İstanbul Türkçesi konuşmaktadır. Bu durum, birçok filmde rahatsız edicidir. Çünkü her yörenin kendine has bir ağız yapısı vardır. Marmara farklı, Karadeniz farklı, Orta ve Doğu Anadolu farklı konuşma tarzlarına sahiptir. Ağız, şehir merkezlerinde İstanbul Türkçesine yakın olabilir ama özellikle köylerde şive farkı vardır. Azap filmi de, köyünden kalkıp gelen bir kadın karakter vardır ki, filmin bir yerinde kendi ağzıyla da bunu söyler, "düğünümüze çevre köylerden üşenmeyip geldilerdi, Elif'le Murad'ı görelim diye," diyerek.

1974 yapımı Gelin filminde Lütfi Akad, İstanbul'a gelip tutunmaya çalışan Yozgatlı ailenin hikayesini, kamerayı Anadolu'ya hiç çevirmeden İstanbul Tren Garında başlatıyor. Büyük şehirde olmalarına rağmen aile, aralarına yeni katılan küçük gelinleri Meryem'e, evlerinin sınırlarını "burayı Yozgat toprağı bil, İstanbul dışarıda kaldı" diyerek çizer. Yeni hayatına alışmaya çalışan Meryem, hasta oğlunu iyileştirebilmek için tüm aileyi karşısına alacaktır. Meryem, ekseriyetle filmlerde örneklenen ezilen, koca sözünden, ata sözünden çıkmayan, haksızlığa uğrasa da karşı koymayan ve haksızlığı hemencecik kabulleniveren, alabildiğine cahil Anadolu kadını tiplemesinden oldukça farklı bir kimlikle seyirci karşısına çıkar. Meryem, büyük şehrin alışkanlıklarına yabancıdır ama asla ailenin diğer üyeleri

gibi cahil değildir. Aile, hasta oğlu için “hastane neymiş, ameliyat neymiş” demekte iken Meryem, kalbi delik olduğunu öğrendiği küçük oğlunun selameti için her şeyi yapar. Aile, başına buyruk davranamayacağını telkin etse de onun başı hep diktir, lakin oğlu için... Hatta izin vermeyeceklerini bildiğinden oğlunu habersizce hastaneye götürür, ailesine ilk baş kaldırışı, bu sahnedir. Seyirciyi vuran ikinci baş kaldırma sahnesi, oğlunun ameliyatı için 6 bin lirayı çok gören ailenin ikinci dükkanı açıp kazandıkları paraları sayarken, Meryem’in “dükkan sıtması tutmuş hepinizi. Osman’ım elden gidecek. Toz duman bürümüş her yanı, göz gözü görmüyor paradan başka,” demesidir ki, bu sözleriyle kocasından tokat yer. Ancak sonunda Meryem, ailenin ameliyat parası vermeme ve oğlu Osman’ın hasta olduğunu kabullenmemesine daha fazla karşı koyamaz, ameliyat için bozdurduğu altınların parası zaten eksiktir, tüm parayı aile reisine verir ve “var bildiğin gibi yap,” der, ağa baba “elimiz darda, hele bir iki hafta geçsin, bakalım devran ne gösterir,” diyerek parayı alır. Bir ay geçer, Meryem oğlunun durumunun fenalaştığını söyleyince, ağa baba “bayramı da geçirelim,” der. Ramazan bayramı geçer, kurban bayramı gelir, Meryem, umutla ailenin oğlunu ameliyat ettirmesini beklerken, kimseden ses çıkmaz. Meryem, oğlunu yeni açtıkları dükkana götürerek, kapıda dikilir, “göresin diye getirdim ağa babası,” der. Bu yine Meryem’in bir baş kaldırışıdır. Önünde paralar yığılı olan ağa babası, oğlanın ağzına şeker vererek savuşturur. Kurban bayramında Osman annesinin kucağında ölür. Meryem tüm aileye baş kaldırır ve oğlunun cesedine kimseyi dokundurtmaz. Osman, ailenin mal ve para hırsına kurban olmuştur. Asıl kurban ise kocasını ve ailesini oğlunun ciddi hastalığı olduğuna bir türlü inandıramayan Meryem’dir. Tabut evden çıkarken, Meryem, henüz kesilememiş olan kurbanlık koçun yanındaki bıçağı kapar, feryat figan “kurban bayramın mübarek olsun Hacı İlyas, ağa babası, kurbanın helal olsun!” diye bağırır. Elbet bu sahne, Meryem’in son haykırışı olmayacaktır. Sonrasında Meryem, dükkana gidip ağa babasından verdiği paraları “Osman’ın ameliyat olacak,” diye ister, itişirlerken ortalık yanmaya başlar. Yangından sonra ortadan kaybolan Meryem, ailenin, karı koca fabrikada çalışıyorlar diye görüşmedikleri bir hemşerilerinin yardımıyla oda tutup fabrikada çalışmaya başlamıştır. Artık Meryem, büyük şehirde kendi ayaklarının üstünde durabilen ve aileye bağımlı kalmayan bir Anadolu kadınıdır. Ağa babası, kocasına tabanca verip Meryem’in üstüne salarsa da, kocası fabrikaya gidip, “fabrikada bana da iş var mı?” der. Meryem, oğlunu kurban vermiştir amma aileye karşı büyük bir zafer kazanmıştır. Filmde Meryem’in giyim, kuşam ve davranışlarına gelince, Hülya Koçyiğit çok başarılı bir şekilde Anadolu kadınına canlandırmıştır.

Urfa’nın Ceylanpınar bucağı ve köylerinde çevrilen 1975 yapımı “Kara Çarşafı Gelin” doğunun zor hayat koşullarını, ağılık sisteminin yanlışlıklarını ortaya koyuyor ve törelere eleştirel bir gözle bakarak kan davasını sorgular. Süreyya Duru’nun rejisiyle başarılı bir yapım olan film, töre kurbanı Anadolu kadınlarının hayatlarından bir kesit sunar.

Güllühan, öldürülen Celonun ailesine diyet olarak verilir. Kara çarşaf içinde Celonun evine gitmesinin ardından seneler geçer, Güllühan büyür. Köyde Celonun oğlu Vakkas'la Güllühan'ın adı çıkar. Celonun karısı Zara, kızı fena döver. Güllühan'ın kardeşi Haydar, Suriye'ye kaçakçılığa gideceğini, mayına çarpıp ölürse, kazandığı altını ağzından alıp hapisteki babasına vermesini öğütler. Haydar, sınırda açılan ateş sonucu ölür, asker cesedini köy meydanına getirir, halkı sıraya sokup önünden geçirterek tanıyıp tanımadıklarını sorar. Zara'nın zoruyla Güllühan da kardeşinin önünden "tanımamışam," der ve geçer. Kardeşinin vasiyeti üzerine, gizlice cesedinin yanına gider, altını almak için kilitlenmiş ağzını açmaya çalışırken, Vakkas gelir, askerlere görünmeden kızı köye götürür, kız altını alamaz. Celonun diğer oğlu Müslim, kızın babasına lazım olan 800 lirayı tedarik eder ve babasını kimin vurdurttuğunu sorar ama ağzından laf alamaz. Müslim, annesini Güllühan'ın babasının öldürülmesinde suçu olmadığına ikna eder, Vakkas'la birbirlerini sevmektedirler, anneleri evlenmelerine razı olunca düğün kurulur. Düğün sırasında Mahmut Ağa'nın adamı Gaffar, Müslim'i vurur. Vakkas, ağabeyini öldürtenin Mahmut Ağa olduğunu öğrenir, Güllühan Vakkas'tan evvel Ağa'yı vurur, elleri bağlanmış olduğu halde jandarmalar arasında ve yine kara çarşafıyla hapse gider.

"Kara Çarşafı Gelin" filminde, çok sade ve inandırıcı bir temsil verilmektedir. Kadın oyunculara abartılı makyaj, hemen fark edilen bakımlı eller görülmez. Kostümler yerli yerinde kullanılmıştır. Oyuncuların rol yaptıkları esnada kullandıkları beden dili de İstanbul'lu imajı vermez. Filmde tüm karakterler, tam bir Anadolu kadınıdır. Bazısı Celonun karısı gibi otoriter, bazısı Güllühan gibi çaresizliğini sineye çekmiştir. Ama bu sineye çekiş, sonuna kadar susacağı anlamına gelmez. Güllühan, üzerine düşen her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdır ve yapmıştır.

Türk Sineması'nda Anadolu kadını, bir de "değişim süreci" cihetinden işlenmiştir ki, bu tür filmlerde köyünden kalkıp şehre gelen Anadolu kadını, müthiş bir hızla "modern şehirli kadın olma" dersleri alarak bambaşka bir kadın olur. Bu değişimi ekseriyetle kocası için yapar. "Analar Ölmez" filminde Kezban, diğer örneklerden farklı olarak değişime oğlu için giriştiğinden, bu filmi ele almayı uygun gördük. Elbette Kezban, bu değişime oğlu için başlıyor ama kocasını yeniden elde etmek tek gayesidir. Filmde, Anadolu'dan geldiği için kendini aşağı gören, ancak bu aşağılık kompleksinden "şehirli" olduktan sonra kurtulabilen bir Anadolu kadını anlatılmaktadır.

Başrolünü Perihan Savaş'ın üstlendiği "Analar Ölmez" filminde Kezban, Anadolu'dan kalkıp oğlu Sezer'in yanına gelir. Henüz oğlunun babası Kenan'ın bundan haberi yoktur ve adam şehirli bir kadın olan Şerminle evlenme hazırlığındadır. Kezban, Şermin'i daha güzel bulmakta, Kenan'a kendisinden daha fazla yakıştırmakta, kendisini beğenmeyerek, "buralara hiç yakışmıyorum," demektedir. Hatta filmin bir yerinde oğlunun "köyden geldin, cahilsin, görgüsüzsün, kabasın," sözlerine; "beni köyde bıraksaydın," diye isyan eder.

Fakat Sezer annesini çok sevmekte, babasıyla yeniden bir araya gelmelerini istemektedir. Bunun için annesini yepyeni bir kadın yapacaktır. Bu değişim sürecinde Kezban'ın gösterdiği evrelerden ilki ilginçtir ki, zayıflamak için spor yaptığı anda başörtüsünü çıkarmıştır ancak giyim olarak –üzerinde eşofman da olsa- köylü bir kadın formatındadır. Önce Kezban'a yeni kıyafetler alınır. Onu böyle hazırlayan da diğer bir Anadolu kadını olan dadıdır. Alışverişi bizzat yapar ve eve derhal bir piyano girer. Kezban yavaş yavaş Anadolu kadını kıyafetinden sıyrılır ama konuşması şimdilik aynıdır. Filmde ders alırken Perihan Savaş'ın, “ben dünyanın en gozal garısıyam,” demesi, Anadolu kadınına alaya alan unutulmaz sahnelerden biridir. Dersler devam ederken; erkek dans öğretmenini sarıldı diye döver; sofrada adabını zor öğrenir; bu arada şan dersleri alır; konuşma dersleriyle şivesi gider, yerine dupduru bir İstanbul Türkçesi gelir. Bunun hayattaki karşılığına baktığında, o yaşa kadar köyündeki şivesini konuşarak yaşamış bir insanın kısa sürede şivesinden tamamıyla arınması mümkün görülmemektedir. Kocasının karşısına şehirli bir kadın olarak çıkmaya hazır hale gelen Kezban, henüz kendisini bilmeyen Kenan'ın gazinosunda sahneye çıkar. Sezer'in, annesini sahneye çıkarmak istemesini “yeniden doğması için lazım bu,” diye açıklaması pek manidardır. Kezban sahneye çıktığında artık esmer Anadolu kadını değil, sarışın şehirli kadındır, elbette peruğuyla. Dadı annenin yeni imajını “çok akli başında, çok mükemmel bir kadın oldu” diyerek seyirciye aktarır. Kenan, Kezban'ı bu yeni haliyle tanıyamamaktadır ama aşık olur, evlenme teklif ederse de, çiftlikte halk oyunları eşliğinde eski Kezban'ı hatırlar, Anadolu kadını haliyle; şehirli hali de yanında oturmaktadır. Kezban, Anadolu kıyafetiyle Çerkez Kızı türküsünü söyler. Kenan, Kezban'da gördüğü köylü ve şehirlinin bir arada versiyonuna bayılmıştır. Sezer babasına, “bana annemi hediye etmeni istiyorum, Kezban annemi” der. Kenan masayı yıkarak itiraz eder, her ikisini kovar. Kezban, başörtüsünü açarak “oğlun senin de aşık olduğun bir kadın yarattı” derse de tokadı yer. Sezerle Kezban giderler. Filmin sonunda Kenanla kavuşurlar ama Anadolu Kadını Kezbanla değil, Kezban'ın değişmiş sarışın şehirli haliyle.

Çokça işlenen bu nevi mevzulu filmlerde Anadolu kadınının değişimi, evvela birtakım görgü dersleri ile başlar. Her dersin yurt dışında –özellikle de Fransa'da- eğitim görmüş ayrı ayrı hocaları vardır. Birinci ders kılık-kıyafet değişimidir. Basma entariler çıkarttırılır, pahalı bir mağazaya gidilerek köylü kıza yeni kıyafetler alınır. Bazı filmlerde kızcağız, kabinlerden değişik kıyafetlerle çıkar, aynada arz-ı endam eyler. Gelen sahnede Anadolu kadınına kuaförde görürüz. Evvela başörtüsü biraz tereddütle çıkarttırılır. Genellikle kısa saçlı bir sarışın olarak kuaförden çıkar. Sonra dil derslerine başlanır. Bu derslerde İstanbul Türkçesinin yanı sıra bazen Fransızca öğretilir. “gidiyom, geliyom” kelimelerinin yerini çok kısa sürede “gidiyorum, geliyorum” alır. Sonra sofrada adabına geçilir. Elbette köylü kız yemek masasına oturur oturmaz elleriyle dalar, genellikle kadın olan bu dersin hocaları önce çıldırır, sonra çatal bıçak kullanımını öğretir. Yürüyüş dersinde illa kafa üstüne bir kitap konacaktır. Müzik dersinde muhakkak piyano olacaktır. Şan dersleri ihmal

edilmez. Sonra dans dersi gelir. Eğer hocası erkekse, muhakkak köylü kızdan dayak yer, beline sarıldı diye. Bu derslerin sonunda Anadolu kadını, köylü kızı, erkeği kendisine aşık etmeye ve intikam almaya artık hazırdır.

Bu değişim dersleri, aslında seyirciye bir göndermedir ve bu göndermelerin alt okumaları çok iyi tahlil edilmelidir. Belki bu, başlı başına sosyolojik bir araştırma konusudur: "Ey köylü, ey Anadolu kadını, dışarıda sana sunulan ışıltılı bir hayat var ama bu hayata sen ancak kendini değiştirirsen kabul edilebilirsin. Sana gösteriyorum, bu değişim evvela piyano çalmakla başlar, yani yüzünü batıya dön; dans muhakkak olmalı, yaylada değil salonda olmalısın; sonra şu yeme içme adabını ki sen bilmezsin, yeniden öğren; kılık kıyafetin de öyle olmayacak, biz burada örnekler veriyoruz. Böylelikle modern hayata atıl..." Fakat hiç kimse Anadolu kadınının değişmek isteyip istemediğiyle ilgili değildir.

Sinemanın seyrini toplumdaki sosyal ve siyasi olaylar kaçınılmaz bir şekilde etkiler. 70'lerde ağalık sistemini eleştirirken aşk çevresinde gelişen olaylar, 1980'lerde yerini büyük şehire göç eden Anadolu ailelerinin hikayelerine bırakır.

1980'lerde bu tarz çekilen filmlerin çoğunda "erkek Fato" lakaplı Fatma Girik başrol olarak görülür. 1982 yapımı Gülsüm Ana, Girik'in oynadığı filmler arasında Anadolu kadını yansıtmada en belirgin ve başarılı örneklerden biridir. Gülsüm Ana, büyük şehirde yaşam mücadelesi veren, çocuklarıyla hayata tutunmaya çalışan fedakâr, cefakâr bir Anadolu kadınıdır, cesur bir anadır. Kan davasından kaçarak üç çocuğu ile şehre gelmiş, çocuklarını büyük şehrin tehlikelerinden korumaya çalışmaktadır. Fakat ne yapsa çocuklarını bu tuzaklardan koruyamayacak ve çocuklarını tuzağa düşürenlerden intikam alacaktır.

90'lı yıllarda Türk Sineması'nda artık film üretimi durma noktasına geldiğinden, beyazperdede Anadolu kadını simgesine pek rastlanmaz. 2000'li yıllarda yapılan filmler ise Anadolu kadını örneklemelerinden uzaktırlar. Özellikle 2000 yılı sonrası filmlerde eğer fon Anadolu kullanılıyor ise ve Anadolu insanı, Anadolu kadını anlatılmaya çalışılıyor ise yanlı bir açıdan ele alınır. Bu filmlerin çoğu, zaten genel itibarıyla "bunalım çağı" ta-kıntısından yola çıkarak bunalım filmleri olarak yapılmıştır. Yurt dışında ödül almış bazı son dönem filmlerinde Anadolu kadını görülür amma film boyunca asık suratlı, çocuğuna şefkatten, gülümsemekten uzak, kocasına yabancı bir tiplene olarak var olmaktadır. Gereksiz yere uzatılan sıkıcı planlarda Anadolu kadını gergin bir ruh haliyle sürekli uzaklara bir yerlere dalıp durmakta, boş boş bakılmakta, yüzünden ne düşündüğü belli olmamaktadır. Bu filmlerde duygu, Yeşilçam sinemasında gördüğümüz hatta alışageldiğimiz şekliyle artık görülmemektedir. Yeşilçam sinemasından yukarıda örneklediğimiz filmlerde, Irazca Ana'nın bakışındaki öfkeyi, Gelin'deki Meryem'in gözlerinde bir bulut gibi gezinen umudu, Güllühan'ın yüzündeki çaresizliği artık görememekteyiz. Oysa Türk gelenek ve âdetlerinde Türk kadını, Anadolu kadını gayet müşfik, şefkatli, munis, güler yüzlüdür. Eli toprağa değen bu kadınlar, tüm mahlukata karşı muhabbet duyan, gayet neşeli, kendi ha-

linde yaşayan, ailelerine karşı fedakâr insanlardır. Son dönem Türk Sineması'nda bu tarz bir Anadolu kadını tiplemesini, 2006 yapımı Dondurmam Gaymak filminde görmekteyiz. Dondurmacı Ali Usta'nın karısı, tam bir Anadolu kadınıdır. Kızı da Anadolu kadınına hakkıyla temsil eder. Filmin başlarındaki bir tartışma sahnesinde Ali Usta'nın karısının elini beline dayayıp kocasına "garının dediğini yapmazsın, kızının dediğini yapmazsın, torunlarının dediğini yapmazsın, ne biçim erkeksin sen?" diye çıkışması bile Anadolu insanının evinin sıcaklığını verir. Ali Usta, "sabahtan beri dır dır dır dır analı kızlı başımın etini yediniz be" diye motorunun üstünde kızgınlıkla evden çıkarken, ona evin ahşap bahçe kapısının iki kanadını açıveren de karısı ve kızıdır.

GENEL DEĞERLENDİRME

Sonuç itibarıyla Türk Sineması'nın ilk devirlerinde, kadın gereği gibi temsil edilememiştir. 1960'larda Anadolu kadını gerçekçi şekliyle beyazperdede görülürken, ülkede görülen sosyal ve siyasi değişikliklere paralel olarak sinemada seçilen konular da değişim göstermiş, 70'lerde Anadolu kadını aşk, kıskançlık, ağa ve aile baskısı altında ezilen tipler şeklinde resmedilmiş, 80'lerde göç dalgasının yaygınlık göstermesiyle Anadolu'dan göç eden aile dramları ve Anadolu kadınlarının büyük şehre karşı verdikleri mücadeleler ele alınmış, 90'larda pek bir şey yapılamamış, 2000'lerde Anadolu kadını hiç hak etmediği şekilde bunalımlı tipler olarak beyazperde de boy göstermiştir.

Filmlerde Anadolu kadını anlatılırken, şive, lehçe, ağız farklılıklarına uyulmamakta, çoğunda konunun geçtiği coğrafya dilimi neresi olursa olsun İstanbul Türkçesiyle konuşulmaktadır. Kimi filmlerde şive yapılmaya çalışılsa da çok başarısız olunmuştur. Anadolu kadını canlandıran oyuncuların ağır makyajları, bakımlı elleri gerçek Anadolu kadını temsil edememektedir. Anadolu'da yaşayan mutlu insanların kendine ve çevresine yetebilen insanların hayatları gösterilmez filmlerde. Anadolu kadını zekidir, bir kere kalabalık bir ailede yetişmenin verdiği rahatlık, sosyal olma en mühim kazançlarıdır. Şehirdekiler gibi yalnızlığa mahkum edilmemişlerdir. Bugün tıp bilimi de söylemektedir ki psikolojik olarak sağlam yetişen çocuklar kalabalık ailelerde yetişenlerdir. Sevmeyi ve seilmeyi bilirler, dolayısıyla çevresine karşı açık olurlar, kolay ve rahat iletişime geçebilirler. Filmlerimizde Anadolu insanının bu yönünü pek göremeyiz nedense. Anadolu kadını deyince filmlerde karakterler, muhakkak ya Anadolu'nun ücra bir kasabasından, ya fakir bir köyünden şehre getirilir. Anadolu'daki şehir merkezlerinde yaşayan tiplerden nedense pek örnek görülmemektedir.

Oturum Başkanı- Nezaket Hanım'a ben de çok teşekkür ediyorum. Tabii sinema üzerinden içkin dindarlığı temsil eden Anadolu kadınına modern dönemdeki serüvenini bize anlatmış oldu.

Belki de Kemal Tahir'de somutlaşan kırsal insanın sorunlarını yansıtan sinema ile Atilla İlhan'ın ve Orhan Pamuk'un temsil ettiği şehirli romanı arasındaki fark gibi günümüzde de artık Anadolu kadınından söz edemiyoruz. Yeni bir realite ile karşı karşıyayız.

Acaba önümüzdeki günlerde simgesel dindarlığı temsil eden, görsel dindarlığı temsil eden modern zaman Türkiye kadınının filmleri nasıl olacak onu da önümüzdeki günlerde birlikte göreceğiz.

Şimdi son tebliğcimiz Hatice Kelpetin Arpaguş. Aslında teması biraz farklı gözükmele beraber bu oturuma denk düşüyor. "Popüler Dinî Kitaplarda Kadın İmgesi."

Buyursunlar efendim.