

FEYZİ TUNA'NIN KADIN FİLMLERİ ÜÇLEMESİNİN FEMİNİST KURAM PERSPEKTİFİNDEN ANALİZİ

■ Dilara BALCI GÜLPINAR

Dr. Öğretim Görevlisi,

Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

e-posta: dilara.balci@yasar.edu.tr

■ Nilgün Tuğçe DURAN

Doktora Öğrencisi,

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Doktora Programı

e-posta: nilguntugce7@gmail.com

ÖZ

*Yeşilçam sinemasının edilgen kadın temsilleri, feminizmin ikinci dalgasının etkisiyle, 1970'li yılların sonlarında yerini, daha gerçekçi kadın karakterlere ve onların öykülerini anlatan filmlere bırakır. Kadın sorunlarının yeterli derinlikte işlenmemesi nedeniyle akademisyenler ve sinema tarihçileri tarafından eleştirilse de, özellikle 1980'lerde pek çok yönetmen filmlerinde, ataerkillik, cinsiyet eşitsizliği, bekâret sorunu, aile içi şiddet, başlık parası, kumalık, berdel, namus cinayetleri, kadının toplum içindeki ve iş yaşamındaki konumu gibi temalara odaklanmaya başlar. Bu filmler, eril iktidarın egemenliği altında olan ve cinsiyetleri nedeniyle baskı gören kadınların sorunlarını anlatmaktadır ve merkezindeki kadın karakterler nedeniyle "kadın filmleri" olarak adlandırılırlar. Sinema literatüründe, Yeşilçam kadın filmleri ağırlıklı olarak Atıf Yılmaz sineması üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın amacı literatürde yeterince üzerinde durulmamış Feyzi Tuna'nın kadın filmleri üçlemesini oluşturan *Seninle Son Defa* (1978), *Seni Kalbime Gömdüm* (1982) ve *Bir Kadın Bir Hayat* (1985) filmlerini analiz etmek; bu filmlerde burjuva kadınların nasıl temsil edildiğini ve kadın sorunlarının nasıl ele alındığını tartışmaktır. Üçlemenin filmleri, liberal, Marksist feminist kuramlar üzerinden söylem analizi yöntemiyle analiz edilirken; bulgular; "Burjuva Evliliğin İçyüzü", "Kadın Bedeni ve Cinselliği", "Kadının Kamusal Alan ve Ekonomik Yaşamındaki Yeri" ve "Kadının Başkaldırısı" şeklindeki dört kategori üzerinden sıralanacaktır. Burjuva aile yapısına odaklanılması; eril tahakkümün ekonomik temellerinin vurgulanması, evlilik kurumunun "doğal olmayan" yapısının sorgulanması ve burjuva kadınının metalaştırılmasının eleştirisi, üçlemeyi, Türkiye sinema tarihinde kadın sorununa odaklanan filmler arasında öne çıkarmaktadır.*

Anahtar kelimeler: *feminizm, feminist sinema, yeşilçam sineması, feyzi tuna sineması, kadın temsili*

ANALYSIS OF FEYZİ TUNA'S TRILOGY OF WOMEN'S FILMS FROM THE PERSPECTIVE OF FEMINIST THEORY

ABSTRACT

*In the late 1970s, due to the influence of the second wave of feminism, the passive female stereotypes of Yeşilçam cinema are replaced by more realistic female characters and films that told their stories. Although they are criticized by academics and film historians for their superficial discussion of women's issues, especially in the 1980s, many directors begin to focus on themes such as patriarchy, gender inequality, the problem of virginity, domestic violence, bride wealth, fellow wives, bride exchange, honor killings, and the position of women in society and professional life in their films. These films tell about the problems of women who are under the rule of masculine power and are pressured because of their gender and are called "women films" because of the female characters at their center. In cinema literature, women films of Yeşilçam are mainly discussed through Atıf Yılmaz cinema. The aim of this study is to analyze Feyzi Tuna's trilogy of women films which are *Seninle Son Defa* (1978), *Seni Kalbime Gömdüm* (1982) ve *Bir Kadın Bir Hayat* (1985) that has not been emphasized enough in the literature; to discuss how bourgeois women are represented and how women's issues are handled in these films. The focus on the bourgeois family structure; the emphasis on the economic reasons of masculine domination, the questioning of the "unnatural" structure of the institution of marriage and the criticism of the commodification of bourgeois women make the trilogy stand out among the films focusing on the problem of women in the history of Turkish cinema.*

Keywords: *feminism, feminist cinema, yeşilçam cinema, cinema of Feyzi Tuna, representation of woman*

Giriş

Türkiye’de sinema 1970’li yıllardan itibaren bir değişim sürecine girer. Bu yıllarda önce İtalyan sinemasının erotik güldürülerinin etkisiyle cinsellikle ilişkili konu ve temalar ticari sinemanın odak noktasını oluşturmaya başlar. 12 Eylül Darbesi’nin ardından ise iç göçün kentlerde yarattığı kültürel dönüşümün etkisi, arabesk filmler furyasıyla görünürlük kazanır. Diğer yandan ise toplumsal norm ve önyargılarla şekillenen kalıpları tekrarlayan Yeşilçam filmleri, yerlerini değişen toplum yapısına daha gerçekçi ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşma çabasında olan eserlere bırakır. Yılmaz Güney’in 1970 yılında çektiği *Umut* filmi, devrimci sinemanın miladı kabul edilir. Lütfi Akad’ın 1973 yılında çektiği *Gelin* filmi ise bir yandan iç göçün yarattığı sorunları analiz ederken, Yeşilçam melodramlarında yaygın olan edilgen kadın stereotipinin dışına çıkan Meryem karakteri ile de dikkati çeker.

1980’li yıllara gelindiğine, feminizmin ikinci dalgasının etkisiyle, filmlerde kadın sorunlarına Türkiye sinema tarihinde ilk kez ve daha gerçekçi bir bakış açısıyla yer verilmeye başlanır (Kuyucak Esen, 2000: 42). Bu filmlerde eril iktidarın tahakkümü altındaki kadının, cinsiyetinden ötürü toplumsal hayatta karşı karşıya kaldığı sorunlar üzerinde durulur. Kadın karakterleri ve onların ataerkil toplum yapısı içinde karşı karşıya kaldıkları sorunlarını merkeze alan filmlerin önde gelen yönetmeni Atıf Yılmaz’dır (1); literatür taraması yapıldığında, “kadın filmleri”ni analiz eden kitap, makale ve tezlerin çoğunlukla Atıf Yılmaz sinemasına odaklandığı görülür. Öte yandan 1970’li yılların sonlarından itibaren, Ali Özgentürk, Bilge Olgaç, Şerif Gören, Erden Kıral, Yusuf Kurçenli, Halit Refiğ ve Feyzi Tuna gibi birçok yönetmenin de filmlerinde ataerkillik, cinsiyet eşitsizliği, bekâret sorunu, aile içi şiddet, başlık parası, kumalık ve berdel gibi töreler, namus cinayetleri, kadının sosyal yaşamdaki ve iş yaşamındaki konumu gibi temalara eğildikleri dikkati çekmektedir.

Bu çalışmada, 1978 tarihli *Seninle Son Defa* filminden itibaren burjuva kadının sorunlarını ele alan Feyzi Tuna’nın, Ruken Öztürk’ün tanımladığı şekliyle Yeşilçam’ın bu naif döneminde (Öztürk, 2011: s.663) çektiği “kadın filmleri üçlemesi” (diğer filmler: *Seni Kalbime Gömdüm* (1982), *Bir Kadın Bir Hayat* (1985)) söylem analizi yöntemiyle feminist kuram perspektifinden analiz edilecek; literatürde yeterince üzerinde durulmamış Tuna sinemasında, burjuva kadının nasıl temsil edildiği ve kadın sorunlarının nasıl tartışıldığı incelenecektir. Bu amaca uygun olarak öncelikle kavramsal çerçevede, Tuna’nın filmlerini çektiği dönemde Türkiye’de etkili olan liberal ve Marksist feminist akımlar üzerinde durulacaktır; feminist kuramın dünya ve Türkiye sinema çalışmalarına girişine değinilecektir. Ardından, 1980’li yılların Türkiye sinemasında kadın sorunlarına odaklanılmaya başlanmasının nedenleri tartışılacaktır. Bu dönemde kadın karakterleri merkeze alan “kadın filmleri” ve bu filmlerin yönetmenlerine değinilecektir. Son bölümde, örnekleme oluşturan Feyzi Tuna’nın kadın filmleri üçlemesi; öykü, karakterler ve diyaloglar üzerinden, “Burjuva Evliliğin İçyüzü”, “Kadın Bedeni ve Cinselliği”, “Kadının Kamusal Alan ve Ekonomik Yaşamındaki Yeri” ve “Kadının Başkaldırısı” şeklindeki dört kategori başlığı altında analiz edilecektir.

Feminizm Akımlarına Genel Bir Bakış

Cinsel özgürlükler, kadın bedeni üzerindeki erkek denetimi ve doğum kontrolü gibi konulara odaklanan ikinci dalga feminist hareket, ABD başta olmak üzere Batıda 1960’lı yıllardan itibaren etkili olmuş (Taş, 2016: s.169); Türkiye’de ise 1970’lerden başlayarak, özellikle de 1980’lerde gündeme gelebilmiştir (Davutoğlu, 2015: s.160). Bu dönemde Türkiye’de kadın hareketi en aktif haline ulaşmış; Batı’da on yıllardır tartışılan, kadınların eğitim ve iş yaşamında erkeklerle eşit fırsatlara sahip olmaları, kadına yönelik şiddet, tahakküm ve ev içi emeğin sömürülmesi gibi sorunlar üzerinde durulmaya başlanmıştır. Feminist tartışmaların sinemaya yansımalarının da aynı döneme denk düştüğü görülmektedir. 1980’li yılların filmlerinde, sinema tarihinde ilk kez basmakalıp kadın temsillerini ve filmsel anlatılarda baskın olan eril söylemi kırma çabası etkisini hissettirir. Bu çaba içindeki yönetmenlerden Feyzi Tuna’nın 1978-1985

aralığında gerçekleştirdiği kadın filmleri üçlemesinde, bir yandan “*pratikte en etkili ve görünüşte en makul*” (Vincent, 2006: s.285) feminist akım olan liberal feminizmin argümanları dikkati çekerken, diğer yandan burjuva aile içinde kadının yerini sorgulayan üçlemenin filmleri, Marksist ve sosyalist feminist teori üzerinden okunabilir. Ataerkil değerlere ideolojik bir saldırı başlatan radikal feminizm ise Türkiye kadın hareketi üzerinde etkisini hissettirse de kadınların sorunlarını daha naif bir perspektiften tartışan filmler üzerinde etkili olmaması nedeniyle, bu bölümde ele alınmamıştır.

Mary Wollstonecraft'ın kaleme aldığı *Kadın Haklarının Savunusu (A Vindication of the Rights of Women)* adlı eserin 1792 yılında yayımlanması, modern feminist hareketin miladı olarak kabul edilmektedir (Özgün, 2012: s.349, 350). Bu çığır açan eserde burjuva erkeklerle eğitim, hukuk ve siyaset alanlarında eşitliği savunan (Dikici, 2016: s.525) Wollstonecraft, kadınların doğdukları andan itibaren erkeklere hizmet etmek için yetiştirildiğini ve sosyo-ekonomik anlamda güç sahibi olmak için tek çarelerinin “*koca bulmak*” olduğunu ifade etmiş; bu sürecin kadınları “*köle-fahişe*” konumuna indirgediğini öne sürmüştür (Donovan, 2013: s.34). Wollstonecraft ve kendisinden sonra gelen liberal feministler (2), bir yandan Locke ve Rousseau gibi siyasi düşünürlerin 17. ve 18. yüzyıllarda öne sürdükleri tüm insanların eşit hak ve özgürlüklere sahip olduklarına ilişkin rasyonel fikirlerden yararlanmışlar, diğer yandan ise liberal geleneğin erkek merkezci bakış açısını eleştirmişlerdir (Osmond ve Thorne, 1993: s.594). Çünkü liberal teoride söz konusu olan “*birey, varsayıldığı gibi evrensel ve cinsiyetler üstü bir kavram değildir. Liberalizmle getirildiği varsayılan hak ve özgürlükler burjuva erkekler için düşünülmüştür*” (Özgün, 2012: s.357) (3). Kadınlar, 17. yüzyılda ortaya çıkan doğal haklar kavramının eşitlik anlayışının dışında bırakılmış; insanların özgür doğduğunu ve eşit yaşamaları gereğini vurgulayan *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi* (1776) ve *Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*'nde (1789) dikkate alınmamışlardır. Bu gelişmeler doğrultusunda liberal feministler, aklın cinsiyetten bağımsız olarak ele alınması gerektiğini savunarak, erkeklerle eşit hak ve özgürlükler talep etmişlerdir (Özudoğru, 2018: s.307, 308).

19. yüzyılda başlayan liberal kadın hareketi içerisinde kadınların talepleri ağırlıklı olarak oy kullanma, eğitim alma, ekonomik bağımsızlık ve diğer vatandaşlık haklarını kazanmaya yöneliktir (Lay & Daley, 2007: s.52). Belirtildiği üzere “makul” ve reformist bir hareket olan liberal feminizm, kapitalizmin etkili işleyebilmesi için ihtiyaç duyulan bir kurum olan aileyi en fazla destekleyen feminist akım şeklinde düşünülebilir (Altınbaş, 2010: s.48). Dolayısıyla liberal feminist teori, ataerkil toplum yapısına ve modern burjuva aileye tehdit oluşturur nitelikte değildir. “*Kurumsallaşmış heteroseksüel ilişki hâlâ sosyal bir norm olarak görülür. Bu yüzden liberal feminizm müstakbel bir total cinsel adaletin müjdesini verir*” (Vincent, 2006: s.322). Kamusal alanda eşitlik ve ekonomik özgürlük kazanan kadının özel alanda eşiyile karşılıklı sevgi, saygı ve dayanışma içinde yaşayacağı öngörülmüştür. Eğitim alan, üreten, eşit ücretlerle çalışan, oy veren, mülkiyet hakkına ve diğer yasal haklarına kavuşan kadının, (Dikici, 2016: s.525) yaşamını erkeğe hizmet etme üzerine kuran bir haz nesnesi olma konumundan uzaklaşacağı varsayılır.

Liberal feminist akıma getirilen pek çok eleştirinin en önemlileri, erkek bakış açısından bütünüyle kopamayan ve fazlaca faydacı bir yaklaşım izlenmesi, yalnızca orta ve üst sınıftan kadınların sorunlarına odaklanarak ırksal ve sınıfsal eşitsizliklerin dikkate alınmamasıdır

2- Liberal feminizm, aydınlanmacı feminizm ve klasik feminizm olarak da adlandırılır. Feminizmin birinci dalgası ile ilişkilendirilse de, 1960 sonrası ikinci dalga feminizmi içinde de etkisini sürdürmüştür (Altınbaş, 2010: 49).

3- Örneğin, Rousseau biyolojik farklılıkların yarattığı iş bölümüne dayanan aile düzenini, eşitliğin karşı kutbuna yerleştirerek kadınların doğaları gereği eşit vatandaş olarak kabul edilemeyeceğini öne sürmüştür (Vincent, 2006: 301). Evdeki doğal yöneticilerin erkekler olduğunu söyleyen David Hume ve kadın beyninin erkeğinkinden küçük olduğunu ifade eden Comte, erkek tahakkümüne meşruiyet kazandıran diğer düşünürlerdendir. Tüm insanların eşitlik ve bağımsızlığını savunan John Locke ise kadınların rasyonaliteden yoksun tabiatları nedeniyle vatandaşlık haklarından mahrum bırakılarak kamusal alandan dışlandıklarını belirtmiştir (Altınbaş, 2010: 43, 44).

(Altınbaş, 2010: s.50, 47). Bu nedenle liberal feminizm, Clara Zetkin başta olmak üzere feminizme sınıf temelli yaklaşan aktivist ve düşünürler tarafından kadın sorununa çözüm getiremeyen bir “burjuva feminizmi” olmakla suçlanmıştır. Burjuva sözcüğü, ilerleyen yıllarda da sosyalist olmayan feministleri -radikaller de dâhil- kınamak ve itibarsızlaştırmak için kullanılmaya devam etmiş; kadın hareketlerinin ayrıştırılmasında etkin rol oynamıştır. Öte yandan Boxer’a göre kadın gruplar arasında üzerinde durulanın aksine sınıf ayrımı bulunmamaktadır ve dolayısıyla kadın hareketinin sınıf temelli olarak değerlendirilmesi feminizmi kutuplaştırmaktan başka bir işe yaramamıştır (Boxer, 2007: s.140, 144, 156, 157).

Clara Zetkin’in 1889 yılında, II. Enternasyonal’in kuruluş kongresinde yaptığı konuşma, Marksist feminist teorik çalışmaların ya da proleter kadın hareketinin miladı olarak kabul edilmektedir. Zetkin, konuşmasında burjuva kadınların kadın sorununa çözüm getiremediğini belirtmiş, kadınlar başta olmak üzere tüm insanların kurtuluşunun ancak emeğin sermayeden kurtuluşuyla gerçekleşeceğini ileri sürmüştür (Boxer, 2007: s.131). Zetkin başta olmak üzere liberal feminist görüşleri ağır bir dille eleştiren Marksist -ve sosyalist- feministler, patrikaryanın toplumsal ve ekonomik gelişmeler ışığında anlaşılacağı fikrine odaklandıkları çalışmalarında, Karl Marx ve Friedrich Engels başta olmak üzere Marksist düşünürlerin görüşlerinden ve önermelerinden yararlanmışlardır (Özgün, 2012: s.359). Marx, eserlerinde aile içerisinde yaş ve cinsiyet farklılıkları nedeniyle ortaya çıkan doğal iş bölümünün, erkeğin eş ve çocuklar üzerinde egemenlik kurmasını beraberinde getirdiğini ve bu egemenliğin efendi-köle ilişkisinin ilk biçimi olduğunu ifade ederken; Engels, komünist anaerkilliğin, ekonomik gelişmeler ve özel mülkiyetin kurulmasıyla kapitalist ataerkilliğe evrildiğini ileri sürmüştür (Donovan, 2013: s.140, 146). 18 ve 19. yüzyıllarda hızlanan sanayileşme sonucunda kamusal ve özel alan ayrımının keskinleşmesi, ev içi ücretsiz emek ile ücretli işgücü arasındaki farklılaşmanın ortaya çıkışı, kadının özel alana hapsedilmesi ve ekonomik anlamda kocasına bağımlı olmasıyla sonuçlanmıştır (Üşür: 1994, s.57). Ücretli emek olmayan ev içi üretimin önemini yitirmesi, kadını özel alanda Engels’in ifadesiyle “baş hizmetçi” ya da “evsel köle” konumuna indirgemıştır (Engels, 1990: 78). Bu durum burjuva aile içinde kadını, mirasın bırakılacağı çocuklar doğurmaya, onları büyütme ve ömrü boyunca eşine hizmet etmeye mahkûm hale getirmiştir (Hartmann, 1979: s.3).

Engels, aile içinde eşler arasındaki ilişkiyi burjuva erkek-proleter kadın benzetmesiyle açıklamakta; kadının evlenerek erkeğin baskısına ve sömürüsüne katlanmasını ise bütünüyle ekonomik bağımlılıkla ilişkilendirmektedir (Engels, 1990: s.79, 86). Bu bağımlılık, “egemen-efendi-erkek” ve “nesne-köle-kadın” karşıtlığını da beraberinde getirmektedir. Tam da bu nedenle kadın hareketi kölelik karşıtı hareketten beslenmiş ve köle benzetmesi feminist literatürde oldukça sık kullanılmıştır (Donovan, 2013: s.53, 55) Örneğin, Judith Butler, *Cinsiyet Belası* adlı kitabında kadın ve erkeğin konumlarının karşılıklı bağımlılığının Hegel’in efendi-köle ilişkisini çağrıştırdığını ifade etmektedir. Buna göre kadın erkeğe ekonomik anlamda bağımlıyken, erkek de “köle” kadına tuhaf bir bağımlılık geliştirir. Yansıma yoluyla kurduğu “efendi” kimliğini ve iktidarını kadına yönelik baskı ve şiddet yoluyla pekiştirir (Butler, 2014: s.104). Liberal feminist teoriden farklı olarak Marksist feminizm, mülkiyet üzerinde yükselen burjuva evliliği, kadın özgürlüğünün önündeki temel engel olarak görür. Engels’in doğal olmadığını belirttiği tek eşli heteroseksüel evliliğin sona ermesi ev içi hizmet, cinsel haz ve çocuk beklentisindeki erkeğin, kadının kamusal alandaki varlığı ve cinselliği ile ilgili kısıtlamalar getirmesinin bütünüyle önüne geçecektir (Hartmann, 1979: s.11,14).

Bu görüşler ışığında, -liberal feminist teorinin de öne sürdüğü gibi- kadınların ücretli işgücü içinde yer almaları özgürleşmelerinin ilk anahtarı olarak düşünülebilir. Bu durum ev işi iş bölümünü değiştirecek, erkek otoritesini zayıflatıp patriarkal ilişkileri sarsacaktır. Öyle ki Engels’e göre sanayileşme sürecinde kadınların fabrikalarda işçi olarak çalışmalarıyla

birlikte proleter ailede, burjuva aileden farklı olarak, erkek üstünlüğü aşınmaya başlamıştır (Engels, 1990: s.76, 77). Bu nedenle Marksist feministler ve onların çalışmalarını 1970'li yılların radikal görüşleri ışığında yeniden yorumlayan sosyalist feministler (Osmond ve Thorne, 1993: s.595) kapitalist sistem içinde kadınların erkeklerden çok daha fazla sömürüldüğünün altını çizerek; kadın özgürlüğünün önündeki engelin sınıflı toplum yapısı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu görüşe uygun olarak kadının ekonomik bağımlılığı, işçi sınıfının mücadelesi yoluyla sosyalist sisteme geçilince otomatik olarak ortadan kalkabilecektir (Vincent, 2006: s.290). Marksist ve sosyalist feminist hareket, ilerleyen yıllarda, kadın sorunlarına kültürel, post modern perspektiflerden yaklaşan feminizm fraksiyonları tarafından, sınıf temelli cinsiyet körlüğü içinde olmakla suçlanır. Kadınların kapitalizm öncesi toplumlarda ve sosyalist ülkelerde de eril tahakküme maruz kaldıkları üzerinde durulur; sınıfsız toplumun erkek otoritesine dayanan toplumsal örgütlenmeyi dönüştüreceği yönündeki görüşler eleştirilir (Donovan, 2013: s.159).

1970'li yıllardan itibaren, ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle, Claire Johnston ve Laura Mulvey gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla feminist kuramın sinema araştırmalarına girdiği görülmektedir. Feminist sinema kuramı, ticari sinemanın “kadınlık” üzerine eril fanteziler ile süslenmiş klişe imgelerini yıkmaya odaklanmaktadır (Smelik, 2008: s.2). Johnston, *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* adlı çalışmasında, diğer sanat eserleri gibi filmlerin de var olan ekonomik sistemden bağımsız ele alınamayacağını; deneysel, politik ya da ticari olmaları fark etmeksizin erkek egemen ve seksist burjuva bakış açısını yansıttığını ileri sürmektedir. Dolayısıyla bir karşı sinema olarak “kadın sineması”nın gelişmesi için, geleneksel Hollywood sinemasının, kadınlık üzerine mitlerden arındırılması gerektiğini ortaya koyar (Johnston, 1973: s.28). Mulvey ise *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda filmlerin ataerkil düzenin dilini kodladığını ifade eder ve psikanalitik teori üzerinden filmlerdeki baskın eril bakışı eleştirir. Mulvey, skopofili kavramından hareket ederek, filmlerin haz duygusunu tatmin ettiğini ifade eder. Filmlerdeki (pasif) kadın imgesi, bir yandan (aktif) erkek karakterler, diğer yandan ise tüm seyirci için erotik bir nesne olma işlevini yerine getirir. Erkeğin hadım edilme endişesi nedeniyle kadın karakter, erkek tarafından cezalandırılmaya ya da kurtarılmaya mahkûmdur (Mulvey, 1993: s.19, 20). Kadınlara ve kadınlığa ilişkin konuların Türkiye'de sinema literatürüne girişi ise Ruken Öztürk'e göre 1980'li yıllardan önce gerçekleşmemiştir; Mahmut Tali Öngören'in *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü* (1982) kitabı, filmlerdeki kadın temsiline ilişkin en erken tarihli çalışmalardan biridir. Bu dönemde kadın filmlerinin popülerlik kazanmasıyla “sinemada kadın” konusu önce kültür ve sanat dergilerinde tartışılmaya başlanmış, akademik makale ve kitaplarda ele alınması 1990'ları bulmuş, 2000'li yıllarda ise kadın ve sinema bağlantısını işleyen çalışmalar yaygınlık kazanmıştır (Öztürk, 2010, s.664-668).

Popüler Filmlerde Kadın Temsilinden “Kadın Filmleri”ne Yolculuk

Türkiye sinemasında kadın temsillerini analiz eden çalışmaların, ataerkil yaklaşımın hâkim olduğu 1980 öncesi dönem ve kadın sorunlarını daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele alma çabasındaki 1980 sonrası dönem olmak üzere ikiye ayrıldığı görülmektedir. 1980 öncesi dönem popüler sinemasında, özellikle melodram türündeki filmlerde, kadının belirli tip ve kalıplar üzerinden sunulduğu ifade edilir. Kaplan'a göre popüler filmlerde sergilenen aile, ataerkil Türk aile yapısını yansıtır niteliktedir. 1980'li yıllara dek filmlerdeki kadınlar namuslu, sevecen sadık, fedakâr, bağışlayan, cinselliğini yaşamayan bireyler olarak temsil edilmiştir (Kaplan, 2014: s.44). Kadının erkek egemenliği altında yaşaması toplumsal bir norm olarak görüldüğünden, filmlerde bir erkek (çoğunlukla babası, ağabeyi ya da kocası) tarafından sahiplenilmesi de onaylanmaktadır. Dolayısıyla, melodramların başlıca çatışmalarından olan namusun/evlenene dek bekâretin korunması, filmlerde kadınların temel vazifesi olarak sunulur. Erkeğin, kadın bedeni üzerinde kontrol sahibi olmasını onaylayacak bir bakış açısıyla, kandırılarak bekâretlerini kaybeden genç kadınların ölümle cezalandırılmalarıyla sık karşılaşılır (Maktav, 2003: s.284).

Filmlerde “iyi kadın” tipini daha da yüceltmek için karşıtı olan “kötü” ya da “vamp” kadın tipine de yer verilmiştir. Esen’e göre popüler filmlerin bu ikinci kadın tipi “*cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlar*” (Esen, 2000: s.29) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Abisel’e göre erkek bakışın öne çıktığı bu filmler “mevcut erkek egemenliğine dayalı hiyerarşik düzene ve bu düzenin kadına biçtiği rollere rıza gösterilmesinde, yeniden üretilmesinde oldukça güçlü bir destek sağlamıştır” (Abisel, 2005: s.111). 1980 öncesinde çekilen filmlerin bir diğer kadın tipi ise “erkeksi” kadın şeklinde karşımıza çıkmaktadır. *Şoför Nebahat* (Metin Erksan, 1960) filmiyle ortaya çıkan bu kadın tipi, sanayileşme ve kentleşmenin etkisiyle gerçekleşen toplumsal değişimin sonucu olarak yorumlanabilir. Baba ve koca gibi bir erkeğin eksikliği ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle iş yaşamına girmek zorunda kalan “iyi kadın” karşılaştığı zorluklar nedeniyle daha erkeksi giyinmeye, konuşmaya ve hareket etmeye başlar (Kaplan, 2003: s.155). Filmlerdeki erkeksi kadınlar, bir süre için ekonomik özgürlüğe kavuşurlar ve kamusal yaşamda etkin konuma geçerler, ancak filmlerin finalinde evlenerek zor koşullar altında kazandıkları özgürlüğü kendi rızalarıyla kocalarına devrederler.

1960-65 yılları arasında çekilen toplumsal gerçekçi filmler sınıf ve mülkiyet sorunu, işçilerin ve köylülerin sorunlarına eleştirel yaklaşıp da kadın sorunlarının gerçekçi bir bakış açısıyla tartışılması 1970’li yıllardan önce başlamamıştır. Esen’e göre bu yıllarda Lütfi Akad, Süreyya Duru, Ömer Kavur, Yılmaz Güney, Atif Yılmaz, Türkân Şoray, Ali Özgentürk ve Zeki Ökten’in bazı filmlerinin “*kadına bakışı gerçekçidir ya da gerçekçi olmak amacındadır*” (Esen, 2000: s.36). Özellikle Akad’ın göç üçlemesinin ilk filmi olan *Gelin* (1973) göç eden geleneksel aileye başkaldıran ve çocuğunu kaybetmenin ardından işçi olarak çalışmaya başlayan Meryem karakteriyle öne çıkmaktadır. Bu filmin ardından özellikle 1980’li yılların filmlerinde -her ne kadar arabesk filmlerde melodramların kadın tipolojisi sürdürülse de- iyi-kötü kadın standardının yıkıldığı, kadın sorunlarının görünürlük kazandığı ve kadın karakterlerin daha gerçekçi bir bakış açısıyla sunulmaya başlandığı dikkati çeker.

1980 sonrasında yaşanan bu değişim, bir yandan 12 Eylül Darbesi’yle kurulan askeri yönetim ve yasaklamalarla ilişkilendirilir. Bu dönemde erotik filmlerin yasaklanmasının yanında devrimci filmlerin de engellenmesi, yönetmenleri toplumdan ziyade bireyin, özellikle de kadınların sorunlarını tartışmaya yönlendirmiştir (Esen, 2000: s.41). 1980’ler aynı zamanda Batı’da on yıl kadar önce yükselişte olan ikinci dalga kadın hareketinin Türkiye’de hissedildiği döneme denk düşmektedir. Diğer siyasi faaliyetlerden farklı olarak ne kadın hareketi ne de bunun sinemadaki karşılığı olan “kadın filmleri”nin askeri rejimi rahatsız etmediği söylenebilir (Yerlikaya, 2020: s.1291). Böylece çoğunlukla erkek yönetmenlerce yönetilen çok sayıda film, kadın karakterlerin merkeze alınmasından ötürü “kadın filmleri” olarak adlandırılır.

Esen, 1980’li yıllarda çekilen kadın temalı filmlerin yönetmenlerini şöyle sıralamaktadır: Ömer Kavur, Türkân Şoray, Feyzi Tuna, Atif Yılmaz, Şerif Gören, Yusuf Kurçenli, Erden Kıral, Yavuz Turgul, Bilge Olgaç, Sinan Çetin, Atif Yılmaz, Süreyya Duru, Şahin Kaygun, Nisan Akman ve Engin Ayça (Esen, 2000: 46-85). Belirtilen yönetmenler arasından Atif Yılmaz’ın öne çıktığı görülür. Yılmaz’ın 1980’li yıllarda çektiği filmlerin büyük çoğunluğu -17 filmde 13’ü- “kadın filmi” olarak tanımlanabilir (Esen, 2000: s.43) ve bu filmlerde kadının cinsel özgürlüğü önemli yer tutar. Asuman Suner, “özellikle Atif Yılmaz’ın yönettiği filmlerde, anlatının büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci etrafında şekillendiğini” (Suner, 2006: s.294) belirtir. Yılmaz başta olmak üzere filmlerinde kadın sorunlarını ele alan yönetmenlerin Yeşilçam’ın “iyi” ve “kötü” kadın stereotiplerinin dışına çıkan daha aktif ve gerçekçi kadın karakterler yarattıkları söylenebilir. Öte yandan bu filmler, eril bakışın ön planda olması ve -cinselliğini özgürce yaşayan- kadının arzu nesnesi olarak temsil edilmesi bakımından amacına ulaşamaması nedeniyle eleştirilmiştir (Yerlikaya, 2020: s.1291).

Feyzi Tuna'nın Kadın Filmleri Üçlemesi

1963 yılında çektiği *Aşka Susayanlar* filmiyle yönetmenliğe başlayan Feyzi Tuna, sinemasının ilk döneminde, biçimci film dili kullanarak, ağırlıklı olarak film noir ve western uyarlamaları olan ticari filmler çekmiştir. 1973 tarihinde Osman Şahin'in Musallim ile Kuşde adlı öyküsünden uyarladığı *Kızgın Toprak* filminden itibaren yeni bir döneme giren yönetmenin, son sinema filmi olan Sabahattin Ali uyarlaması *Kuyucaklı Yusuf*'u çektiği 1985 yılına kadar geçen on iki yıllık sürede yerli temalara/edebiyata, kırsala ve/veya kadın karakterlere önem verdiği görülmektedir. Sinemasının ikinci döneminde film dili de yalınlaşan yönetmen, 1978-1985 aralığında, burjuva kadın ve aile yapısını merkeze alan "kadın filmleri üçlemesi"ni gerçekleştirmiştir. Üçlemenin ilk filmi olan 1978 tarihli *Seninle Son Defa*'nın senaryosunu Selim İleri yazmış, *Seni Kalbime Gömdüm* ise Tuna ve İleri iş birliğinde kaleme alınmıştır. Üçlemenin son filmi *Bir Kadın Bir Hayat* ise Pınar Kür'ün özgün hikâyesinden yola çıkılarak, yine Feyzi Tuna tarafından senaryoya aktarılmıştır (Balcı, 2014: s.11-18). Dolayısıyla, üçlemede yalnızca Tuna'nın değil, Türk edebiyatının bu iki önemli isminin ve onların feminist bakış açılarının da etkisi göz ardı edilmemelidir.

Türkiye'de kadın sorunlarını tartışan ve "merkezdeki kadın karakterlerden dolayı kadın filmleri olarak adlandırılan" (Öztürk, 2010: s.664) filmlerin, ağırlıklı olarak Atıf Yılmaz sinemasındaki örnekler üzerinden tartışıldığı dikkati çekmektedir. Öte yandan 1978 tarihli *Seninle Son Defa*, yalnızca Tuna'nın üçlemesinin ilk filmi değil -özellikle Mine (Atıf Yılmaz, 1982) filminin etkisiyle- seksenli yıllarda furya haline gelecek kadın filmlerinin de ilk örneklerinden biri şeklinde yorumlanabilir: Tuna, üç filmde de evlilik yoluyla sınıf atlayan kadının toplum içindeki yerini sorgulamaktadır. Yönetmene göre kocasının kazancıyla geçinen cemiyet kadını adeta bir "süs bitkisi"dir. Tuna'nın filmlerinde kadın, varlığını sorgulamaya başladığında bir çıkmazın içine düşer ve çevresindekilerin şiddetli baskılarına göğüs gererek bağımsızlığını kazanmaya çalışır (Balcı, 2014: s.19).

Seninle Son Defa (1978)

Yönetmen: Feyzi Tuna, Gör. Yön: Kenan Ormanlar, Senaryo: Selim İleri, Yapımcı: Kadri Yurdatap (Mine Film), Müzik: Attila Özdemiroğlu, Oyuncular: Sevda Ferdağ, Tarık Akan, Savaş Başar, Sema Tamer.

Nesrin, 37 yaşında bir ev kadınıdır. Eşi Ali Rıza ile birlikte Kıbrıs'ta yaşamaktadır. Ali Rıza, portakal bahçeleri olan zengin bir iş adamıdır; sık sık Londra'ya iş seyahatlerine gitmekte ve eşini yalnız bırakmaktadır. Nesrin, arkadaş çevresini oluşturan burjuva kadınların boş sohbetlerinden bıktığından yalnızlığı tercih etmekte, fotoğraf çekerek can sıkıntısından kurtulmaya çalışmaktadır. Müzede gezdiği bir gün kendinden daha genç bir mühendis olan Uğur ile tanışır. Uğur'dan hoşlanmasına rağmen, evli olduğunu belirterek genç adamı kendisinden uzaklaştırır. Nesrin'in, Uğur ile ikinci karşılaşması yüksek sosyetenin katıldığı bir davette gerçekleşir. Davetin düzenlendiği gece cinsel birliktelik yaşayan Uğur ve Nesrin, Rıza'dan gizli görüşmeye devam ederler. Uğur'dan evlilik teklifi alan Nesrin, boşanma isteğini eşine açar. Ali Rıza'nın tehditlerinin ardından, ekonomik özgürlüğü olmayan Nesrin, kocasına boyun eğerek Uğur'dan ayrılır. Uğur, ayrılığın acısını unutmak için Kıbrıs'ın gece hayatına yönelir ve tesadüfen tanıştığı Nesrin'in kardeşi Sırma ile sevgili olur. Sırma'yı, Amerikalı bir iş adamıyla evlendirerek iş ilişkilerini güçlendirmek isteyen Ali Rıza'nın baskılarına dayanamayan Nesrin intihar eder.

Seni Kalbime Gömdüm (1982)

Yönetmen: Feyzi Tuna, Gör. Yön: Muzaffer Turan, Senaryo: Feyzi Tuna, Selim İleri, Yapımcı: Altan Günbay (Tunç Film), Müzik: Erkan Esenboğa, Oyuncular: Türkan Şoray, Cihan Ünal, Müşfik Kenter, Ahmet Mekin, Neriman Köksal, Çolpan İlhan.

Eylül, Sökeli varlıklı bir ailenin kızıdır. Ailesinin zoruyla gerçekleşen 16 yıllık evliliği, Pınar adındaki kızının trafik kazası sonucu vefatının ardından çekilmez bir hal almıştır. Eylül'ün eşi Haşmet, tekstil fabrikatörü ve gazete sahibi bir iş adamı olup, Eylül'ün ağabeyi Hilmi ile iş ortaklığı içindedir. Eylül, evliliğini yürütmeye gayret etse de Haşmet, karısına karşı oldukça ilgisiz ve sevgisizdir. Görümcesi Şermin'in hazırladığı, şatafatlı partiler Eylül'ü daha da mutsuz etmektedir. Vefat eden kızının hayaliyle yaşayan Eylül, geçmişe büyük özlem duyar. Bir süre dinlenmek için önce doğup büyüdüğü Söke'ye, sonra da arkadaşlarının yanına Bodrum'a gider. Bodrum'da yetenekli bir mimar olan Ali ile tanışır; doğal halleri, sanatçı ruhu, içtenliği sebebiyle Ali'ye ilgi duymaya başlar. Kısa sürede birbirine âşık olurlar. Eylül, Ali ile ilişkisini Haşmet'e anlatır ve boşanmak istediğini açıklar. Bunun üzerine Haşmet, Eylül'ün ağabeyi Hilmi ile gerekli ekonomik anlaşmaları gerçekleştirir. Eylül, bu sancılı süreci sevgilisi Ali'nin yanında atlatmak ister. Ancak Ali'nin sakin karakterini ve sanatçı ruhunu Bodrum'da bırakmış olduğunu kısa sürede fark eder. İstanbul'daki işkolik, hırslı ve agresif Ali'nin, Haşmet'ten çok da farklı olmadığını anlayan Eylül, ilişkisini noktalar. Önce eşine döner; ardından hayatındaki erkeklerin ikisini de terk ederek bilinmez bir yolda yalnız başına ilerlemeye başlar.

Bir Kadın Bir Hayat (1985)

Yönetmen: Feyzi Tuna, Gör. Yön: Çetin Tunca, Mahmut Yumuşak, Senaryo: Pınar Kür, Feyzi Tuna (Diyaloglar: Bülent Oran), Yapımcı: Mehmet Akdil, Kadri Yurdatap, (Mine Film), Oyuncular: Türkan Şoray, Cihan Ünal, Engin İnal, Güler Ökten, Kamuran Yüce.

Nuran ile Orhan 14 yıldır evlidir ve Can adında bir oğulları vardır. Nuran, ilgisiz davranışlarından şüphelendiği kocasının kendisini Figen adında bir kadınla aldattığını öğrenir. Başlangıçta bu durumu sineye çekse de, Orhan'ın evlerindeki davete Figen'i de çağırmasının ardından boşanma kararı alır. Orhan'ın ilişkisini kabul etmesi ve özür dilemesi, Nuran'ı kararından döndürmez. Ekonomik özgürlüğü olmayan Nuran, eski patronu Cemil Bey ile görüşür ve eski işi olan sekreterliğe geri döner. Bu süreç içerisinde yanlarında kaldığı ablası ve eniştesi, evliliğinin sona ermesinin sorumlusunun Nuran olduğunu dile getirmekten çekinmez. "Dul kadın" yakıştırmalarından ve baskılardan kaçarak kendine yeni bir hayat kurmak isteyen Nuran, kiraladığı küçük bir daireye taşınır. Boşanmanın resmen gerçekleşmesinden bir süre sonra bir iş yemeğinde tanıştığı Metin ile ilişki yaşamaya başlar. Lale isminde varlıklı ve baskıcı bir kadınla evli olan Metin'in iki kızı vardır. Evlilikleri uzun zamandır iyi gitmese de Metin, çocukların velayetini alma yönündeki tehditleri nedeniyle Lale'ye boşanma davası açmamaktadır. İlişkilerinin ortaya çıkmasının ardından çift, çevrelerinden olumsuz tepkiler almaya başlar. Önce Nuran, eski kocasının hakaretlerine maruz kalır ve oğlunun güvenini kaybeder. Bu sorunun aşılmasını, Lale'nin intihar girişimi gölgeler. Bu girişimin bir intikam planı olduğunun anlaşılmasının ardından çocuklarıyla araları düzelen çiftin birliktelikleri önündeki engeller ortadan kalkar. Finalde, Nuran ve Metin'in evlenmedikleri ancak mutlu bir ilişki yaşadıkları vurgulanır.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada, Türkiye sinemasında ağırlıklı olarak 1980'li yıllarda çekilen "kadın filmleri"nin yönetmenlerinden Feyzi Tuna'nın kadın filmleri üçlemesi, feminist kuram perspektifinden ve söylem analizi kullanılarak analiz edilecektir. Sinema literatüründe, 1980'li yıllarda çekilen "kadın filmleri"nin ağırlıklı olarak Atıf Yılmaz sineması üzerinden analiz edildiği dikkati çekmiştir. Dolayısıyla, çalışmanın Tuna sinemasını ve Tuna'nın burjuva kadınının sorunlarına odaklanan üçlemesini literatüre kazandıracığı umulmaktadır. Çalışmanın amacı, Feyzi Tuna'nın kadın filmleri üçlemesinde burjuva kadının temsilini ve yönetmenin kadın sorunlarına bakışını feminist kuram üzerinden tartışmaktır. Çalışmanın örneklemini oluşturan kadın filmleri üçlemesi, kavramsal çerçeve belirtilen liberal ve Marksist feminist kuramlar ışığında söylem analizi yöntemiyle analiz edilirken aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- Tuna sinemasında kadının sosyo-ekonomik ve kültürel konumu nasıl temsil edilmiştir?
- Kadınların özel alanda, evlilik içinde karşılaştıkları sorunlar nelerdir?
- Aile kurumu içinde kadına yönelik psikolojik, ekonomik, fiziksel ve cinsel şiddetin boyutları nasıl tartışılmıştır?
- Kadının kamusal alandaki varlığı ve ekonomik yaşamdaki yeri filmlerde nasıl sunulmuştur?
- Toplumsal yaşamda kadının karşılaştığı baskılar ve cinsiyet ayrımcılığı nasıl açıklanmıştır?
- Tuna, kadının özgürleşmesi ve nesne konumundan kurtuluşu için çözüm önerileri getirmiş midir?

Bu çalışmada, toplumsal yapının ve pratiklerin yansıması olan dil üzerinden belirlenen metinlerin, tarih, toplum ve kültür gibi metin dışı unsurlarla karşılıklı ilişkisini öne çıkarması, dilsel anlamda açık olmayan ideolojik mesajları görünür hale getirmeyi hedeflemesi nedeniyle sinema konulu makaleler için uygun bir yöntem olması bakımından söylem analizinden yararlanılmıştır (Çakmak ve Bilişli, 2019: s.106,107). 1960'larda ve 1970'lerin başında dilbilim, göstergebilim, antropoloji, psikoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerdeki çalışmalardan evrimleşmiş olan söylem analizi, son yıllarda medya ve iletişim çalışmalarında sık kullanılan bu yöntemdir. Yorumlayıcı, nitel bir araştırma yöntemi olan söylem analizi temelde, dilin biçimsel özelliklerinin metne nasıl uyum ve tutarlılık kazandırdığını analiz etmek amacıyla geliştirilmiştir (Kamalu ve Ayo, 2015: s.170, 183). Başlangıç noktasını konuşma dili oluştursa da, her tür metin, görsel ve çalışmada yapıldığı gibi filmler, söylem üzerinden analiz edilebilmektedir. Bu yöntemde söyleme, sorgulayıcı bir bakış açısıyla yaklaşılır; “toplumsal cinsiyet ve ayrımcılık meseleleri, medya söylemleri, siyasi söylemler ve kimlik araştırmaları” gibi konular üzerine yoğunlaşılırken farklı veri toplama yöntemlerinden de yararlanılabilir (Çakmak ve Bilişli, 2019: s.106,107). Buna göre söylem analizi yöntemi, tek bir deseni olmadığı, kısıtlamalar içermediği, farklı bakış açıları ve tekniklere uyum gösterdiği için sosyal bilimlerin pek çok alanında, disiplinler arası analizlere olanak tanımaktadır (Bondaruk ve Ruel, 2020).

Fairclough'a göre metinler yalnızca sosyal pratiklerle ilişkili değildir; aynı zamanda üretim, dağıtım ve tüketim süreci ve bu süreçteki sözleşmeler, metinler üzerinde son derece etkili olduğundan; metinler, üretildikleri yer ve zaman, üretici ve sosyo-ekonomik, kültürel ve politik bağlamla ilişkili olarak analiz edilmelidir (Fairclough, 1995: s. 10, 13). Dolayısıyla, metinler arası çalışmalara da olanak tanıyan söylem analizinin, belirtildiği üzere tek bir metodolojisi yoktur; yöntem, araştırmacının kendi çalışma alanı dahilinde, eldeki veriler ışığında, amaçlarına uygun olarak yorumlar yapmasına olanak tanımaktadır. Buna göre metinler, üreticinin bakış açısını yansıtırken, analizi yapan araştırmacının da öznel yorumlarını gerektirmektedir. Bu nedenle, -araştırmayı sınırlamak için- örnekleme oluşturan üç filmin öyküsü, karakterleri ve diyalogları, “Burjuva Evliliğin İçyüzü”, “Kadın Bedeni ve Cinselliği”, “Kadının Kamusal Alan ve Ekonomik Yaşamındaki Yeri” ve “Kadının Başkaldırısı” şeklindeki dört kategori başlığı altında; liberal, Marksist feminist söylemler üzerinden analiz edilerek yorumlanacaktır.

Bulgular ve Yorum

Burjuva Evliliğin İçyüzü

Feyzi Tuna'nın evlilik kurumuna, burjuva aile içi çatışmalara ve evlilik içinde fiziksel, duygusal ve ekonomik şiddete maruz kalan ve metalaştırılan kadınlara odaklandığı üçleme, feminist film okumaları açısından oldukça zengin veriler ortaya koyar. Her üç filmin de başkarakterleri Nesrin, Eylül ve Nuran orta yaşlı, modern görünümlü, bakımlı, eğitilmiş, varlıklı erkeklerle uzun yıllardır evli ancak ekonomik özgürlükleri olmayan kadınlardır. *Seninle Son Defa* filminin başkarakterleri Nesrin'e ailesi tarafından yapılan tüm yatırım olan eğitim hayatı, zengin bir erkekle evlilik yaşaması ve cemiyet hayatına uyum sağlayacak nitelikler kazanması amacı taşımaktadır. Nesrin'in varoluş hikâyesi, aile yönlendirmesiyle sınırlandırılmış; evlendikten

sonra ise kocası tarafından devralınmıştır. Engels'in Fransız ve Alman romanlarından verdiği örneklere benzer şekilde burjuva evlilik -diğer iki film için de geçerli olacak şekilde- sınıf üzerine kuruludur ve çoğu kez eşlerin isteği dışında kararlaştırılır. Böylece, daha çok da kadın, her gün kiralanmak yerine tek seferde satılması nedeniyle köleye benzetilir (Engels, 1990: s.76). Bu görüş *Seninle Son Defa* filminde Ali Rıza'nın "*Bizimkisi sadece evlilik değil, ortaklık da.*" sözleriyle pekiştirilir. Ekonomik çıkarların ön planda olduğu evlilik yaşamında Nesrin, kendine biçilen rolü yerine getirmekle yükümlüdür. Nesrin'in, erkek egemen toplum yapısı içinde babadan, koca tahakkümüne doğru yaptığı yer değiştirme, Wollstonecraft öncülüğündeki liberal feministlerin, kadınların sosyo-ekonomik anlamda güç sahibi olmaları için evlenmeleri gerekliliği şeklindeki görüşleriyle örtüşmektedir (Donovan, 2013: s.34). Bu noktada Nesrin de egemen erkeğin "köle fahişe"si konumuna indirgenmiştir.

Feminist kuramcıların üzerinde durdukları efendi-köle karşıtlığı içindeki bağımlılık ilişkisi, Tuna'nın filmlerindeki burjuva evliliklerde belirgin şekilde görünürdür. Her üç filmde de kadın karakterlerin, ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olmalarından ötürü, erkeğin ilgisiz ve baskıcı davranışlarına göz yumdukları dikkati çeker. *Seninle Son Defa* filminde Kıbrıs'ın zengin bir muhitinde bir villada yaşam süren, çocuğu olmayan Nesrin'in bulaşık ve çamaşır yıkamak, yemek yapmak, çocuk bakmak gibi sorumlulukları bulunmamaktadır. Yine de kahvaltılık sofrasında -hizmetçinin varlığına rağmen- kocasıyla iletişime geçebilmek adına çay koyar ve "*Çayını koydum*" diyerek aralarında diyalog başlatmaya çalışır. Kocasının okuduğu gazeteden kafasını kaldırmadan çayını höpürdeterek içmesi ve geçirmesi, eşinin onun için yaptığı hizmetin bir değeri olmadığını hissettirmektedir. Aralarındaki duygudan yoksun ilişki, seyahate çıkan Ali Rıza'nın "*Bu akşamki partiye gitmeyi unutma, Akyol ile görüş, mallar salı günü gümrükten çekilebilmeli.*" şeklindeki talimatlarıyla daha net anlaşılır. Kocasının bavulunu robotik hareketlerle hazırlayan Nesrin, yalnızca -Engels'in ifadesiyle- "baş hizmetçi"ye ya da "evsel köle"ye (Engels, 1990: s.78) değil aynı zamanda Zaretsky'nin belirtmiş olduğu gibi sermayeye ücretsiz olarak hizmet eden (Hartmann, 1979: s. 3, 4) bir asistana benzetilebilir.

Seni Kalbime Gömdüm filminde de benzer bir eşler arası ilişki ile karşılaşılmaktadır. Bu filmdeki evlilik, Eylül ve Haşmet arasında gelişen duygusal bir birliktelikten çok Haşmet ve Eylül'ün ağabeyi Hilmi arasındaki iş ortaklığına dayanmaktadır. Eylül, burjuva aileler arası maddi ilişkileri kuran ve güçlendiren bir unsurdan farksızdır. O da Nesrin gibi davetlerde boy göstererek eşinin iş ilişkisi içinde olduğu kişi ve gruplar arasında iyi izlenimler bırakmakla yükümlü kılınmaktadır. Görüntüsü itibarıyla metalaştırılan kadının yalnızca özel alan içindeki edilgen yaşamı değil sosyal yaşamı da kontrol altında tutulmaktadır. Nesrin gibi Eylül de -bu kez çocuğunu kaybetmiş olmanın etkisiyle- derin bir bunalımın içine sürüklenmiştir. Aile mülkünü ya da şirketi devralacak çocukların eksikliği, erkeğin eşine karşı olan ilgisizliğini bir kat daha arttırmıştır. "*Daha kaç ay birlikte yemek bile yiyemeyeceğiz diye düşündüm*" diyen Eylül'e eşinin yanıtı "*Tut ki her akşam el ele tutuşarak oturduk. Bu neyi değiştirecek hayatımızda?*" şeklinde olur. Dahası, Eylül'ün yaşadığı travma ve psikolojik durumu ile cinsiyeti arasında ilişki kurulmaktadır. "Zayıf karakterli ve rasyonaliteden uzak kadın" olarak görülen Eylül, eşi kadar ailesi ve sevgilisinden de aradığı duygusal desteği bulamayacaktır. Ağabeyi "Fırat ailesinde bugüne kadar hiç kocasından ayrılan kadın veya karısını terk eden koca gördün mü sen?" sözleriyle kız kardeşinin kararını desteklemeyecektir; Eylül'ün boşanma talebi, aile meclisinde iki ailenin iş ortaklığının bozulması şeklinde yorumlanacaktır.

Bir Kadın Bir Hayat filmi, sermaye sahibi olmasa da kazancı yüksek bir işte çalışan Orhan karakteri, kendisinden ev içi hizmet ve çocuk bakımı beklenen Nuran karakteri ve orta-üst sınıf aile yapısı ile ilk iki filmde ayrılmaktadır. Evlenmeden önce sekreter olarak çalışan Nuran'ın işinden ayrılması, onu Nesrin ve Eylül gibi eşinin ekonomik ve duygusal baskı

ve şiddete maruz bırakmıştır. Bu noktada filmin, kadının özel alan ile sınırlı kalmasına karşı çıkan ve ancak üretime katıldığı durumda evlilik içinde saygı göreceği yönündeki liberal feminist görüşlerle örtüştüğü söylenebilir. Kadının ev içi emeği değersiz kabul edildiğinden, evi geçindiren tek kişi olan Orhan, eve geç gelmeyi, ev işleri ile çocuk bakımını Nuran'ın üstüne yıkmayı ve hatta eşini aldatmayı kendine hak görmektedir. Ataerkil aile yapısı, erkeğin karısını aldatmasını hoş görürken; kadına aynı hakkı vermekten son derece uzaktır. Filmde erkeğin cinsel ihtiyaçlarını başka kadınlarla tatmin etmesinin toplum içinde normalleştirildiği ve hoş görüldüğü vurgulanmıştır. Filme göre evlilik kurumu, Wollstonecraft'un da ifade ettiği gibi, kadınların, ekonomik ihtiyaçlarının giderilmesi karşılığında tüm hak ve özgürlükleri eşlerine devretmelerine yol açan bir sözleşme olarak düşünülebilir. Dahası, ilgisizlik, şiddet ya da aldatma nedeniyle boşanmak isteyen kadın, yalnızca eşi tarafından değil -Nuran'ın çevresindeki kadınların "*Erkektir yapar. Ne var canım hangimizinki yapmadı ki? Düzenini bozmaya değer mi?*" şeklindeki ifadelerinden anlaşılabilceği gibi- herkes tarafından eleştirilmekte, dışlanmakta ve yuvasını dağıtmakla suçlanmaktadır. Nuran'ın bu baskı ortamında evliliğini sonlandırma gücünü bulması, iş yaşamına girmesi ve evlilik dışı birlikteliğe adım atmasının ardından kendini yeniden keşfetmesi, *Bir Kadın Bir Hayat*'ı diğer iki filmden farklı kılmaktadır. Mutsuz ve ucu açılı sonla biten ilk iki filmden sonra, *Bir Kadın Bir Hayat*, dönemin sineması için radikal sayılabilecek önermesiyle üçlemeyi nihayete erdirmiştir.

Kadın Bedeni ve Cinselliği

Tuna'nın üçlemesinde, genç yaşlarında evlenen üç kadın karakterin, ilk cinsel deneyimlerini kocalarıyla yaşadıkları ve mutsuz evliliklerine rağmen uzun yıllar sadakatlerini korudukları görülmektedir. Erkek karakterler ise kadını nesneleştirmekte, ondan yararlanmakta, ekonomik güç ve iktidara sahip olmalarından ötürü eşlerini aldatmayı ve birden fazla kadınla ilişki yaşamayı kendilerine hak görmektedirler.

Seninle Son Defa filminde, evlilik içinde kadın bedeni üzerindeki denetim ve şiddet, diğer filmlere kıyasla çok daha belirgindir. Filmde Nesrin, kocasıyla yalnızca görevi olduğu için, istemeyerek, hatta iğrenme duygusuyla cinsel birliktelik yaşamaktadır (4). Ali Rıza, ev içindeki egemen olarak sadece eşine değil, "*Bu eve gelen hizmetçi de üç ay dayanmıyor hamile kalıyor.*" şeklindeki diyalogdan anlaşılabilceği gibi, evdeki çalışanlara da cinsel şiddet uygulamayı kendine hak görmektedir. Nesrin'in çalışanlardan tek farkı, Ali Rıza'nın ekonomik gücünden ve sunduğu imkânlardan daha fazla yararlanabilmesidir. Üçlemenin diğer filmlerinden farklı olarak Ali Rıza, eşine fiziksel şiddet uygulamaktan da çekinmeyen bir adam şeklinde sunulur. "*Burada medeni kanun değil benim yasalarım geçer*" sözleriyle, boşanmak isteyen eşine dayak atar, onu yerlerde sürükler. Şiddetin boyutları öylesine ileri düzeydedir ki, Ali Rıza, intihar eden kadının ölü bedenine "Budala" demekten bile çekinmemektedir.

Karısını cinsel bir haz nesnesi olarak gören ve ondan faydalanan Ali Rıza'nın, Nesrin'in bedeni üzerindeki bir diğer tahakkümü, ona anne olma izni vermemesi şeklinde karşımıza çıkar. Doğum yapmadığı için fiziksel olarak yıpranmayacak olan Nesrin, eşini ve şirketini daha iyi temsil edebilecektir. Nesrin'in cinselliği kendi rızasıyla ilk kez deneyimlemesi, Uğur'un hayatına girmesiyle gerçekleşir. Evlilik yaşamı içinde erkeği tatmin üzerine kurulmuş olan cinsellik algısı, Uğur ile olan ilişkisinde duygusal bağa ve karşılıklı alınan haza doğru evrilir. Bu noktada Engels'in, cinsel aşkın yalnızca ezilen sınıflar, proletarya için geçerli olduğu şeklindeki görüşleriyle (Engels, 1990: s. 56) bağlantı kurulabilir. Nesrin, kendisinden yaşça küçük Uğur ile olan ilişkisinde, cinselliğin kurallarının erkek tarafından konulup, sadece erkeğin istediği şekilde ve zamanda yaşandığı baskıcı alandan kısa bir süre için olsa da kurtulmuş olur. Bunda, erkeğin ekonomik üstünlüğünün olmadığı, mülkiyet ilişkilerinden bağımsız evlilik dışı ilişkinin payı büyüktür.

4- Filmin televizyon için düzenlenen kopyalarında kesilen ilk sahneleri Tuna, şu cümlelerle anlatmaktadır: "*Savaş Başar'la Sevda Ferdağ'ın bir sevişme sahnesi vardır; ama adeta tecavüz gibidir. Nitekim adam işini bitirdikten sonra döner, horlamaya başlar. Sevda kalkar, banyoya gider. Dişlerini fırçalar uzun uzun. Adam ağzından tuhaf bir şekilde öpmüştür çünkü. Yıkanır, temizlenmeye çalışır.*" (Balcı, 2014: 154).

Seninle Son Defa filminde evlilik içinde cinselliğin erkeğin kontrolünde olduğu vurgulanırken, *Seni Kalbime Gömdüm* ve *Bir Kadın Bir Hayat* filmlerinde monotonlaşan evlilik içinde eşler arasındaki duygusal bağın ve cinsel yaşamının sona ermiş olduğu izlenimi uyanmaktadır. *Seni Kalbime Gömdüm* filminde Eylül ve Haşmet arasındaki soğukluk, iş ortaklığı niteliğindeki evliliklerinin başından beri süregelmektedir. Ali Rıza'dan farklı olarak Haşmet, kadınlardan çok işiyle ilgilenen bir adamdır. Çift, çocuk sahibi olmak için birliktelik yaşamış, çocuklarının ölmesinin ardından birbirlerine daha da yabancılaşmıştır. Tıpkı Nesrin gibi, Eylül'ün de cinsellikten haz alması, aynı zamanda duygusal bağ kurabildiği, kendisini dinleyen ve anlamaya çalışan Ali'nin hayatına girişiyle gerçekleşir.

Bir Kadın Bir Hayat filminde ise farklı olarak, cinsel bağları gevşeten nedenin çocuğun kaybı değil varlığı olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bu filmde Nuran karakteri, kendisini kocasına ve çocuğuna adayan bir kadın rol-modelidir. Günlük yaşam içinde kocasını rahat ettirmeye çalışıp oğlunun bakımıyla ilgilenirken, kendi cinsel ve duygusal ihtiyaçlarını görmezden gelmeye başlamıştır. Aynı filmde, boşanma avukatının bile yararlanmak istediği Nuran karakteri üzerinden, dul kadının evlilik içinde eril tahakkümden kurtulsa da toplum içinde erkek tacizine çok daha açık hale gelebildiği ikilemi de ortaya konmaktadır. Film bu noktada, liberal feministlerin şiddetle eleştirdiği ahlaki çifte standardı (Donovan, 2014: s.38) da gözler önüne serer. Yalnızca aile içinde değil sosyal yaşamın her alanında etkisini hissettiren eril tahakküm, kadınlar tarafından onaylanır ya da en azından görmezden gelinir ki bu süreç Wollenstonecraft tarafından "bir tür miyopi" şeklinde tanımlanmıştır (Donovan, 2014: s.38). Öte yandan *Seni Kalbime Gömdüm* filminde yer alan Şermin karakteri üzerinden, yönetmenin, maşizmin öncelikle kapitalizm ve özel mülkiyet ile ilişkili olduğu (Dikici, 2016: s.527) yönündeki Marksist feminist görüşlere yakın durduğu düşünülebilir. Çünkü bu filmde Eylül'ün görünüşü Şermin, üçlemenin ana kadın karakterlerinden farklı olarak, benzer önyargı ve baskılardan bağımsız şekilde genç sevgilileriyle evlilik dışı ilişkiler yaşayabilmektedir. İş insanı olan Şermin'in ekonomik gücü, aynı ataerki toplum içinde erkeklere atfedilen davranışları sergileyebilmesine olanak tanımaktadır. Bu karakter üzerinden Tuna, kadının aile ve toplum içinde maruz kaldığı baskı ve şiddetin ekonomik temellerinin oldukça güçlü olduğuna işaret etmektedir.

Kadının Kamusal Alan ve Ekonomik Yaşamındaki Yeri

Feyzi Tuna'nın kadın filmleri üçlemesinde, eğitilmiş olmalarına rağmen iş yaşamına hiç başlamayan ya da evlenmelerinin ardından son veren kadın karakterler, kendi rızaları veya aile baskısı sonucu yaptıkları evliliklerde, özgürlüklerini görünüşte refah içinde bir yaşam ile değiş tokuş etmişlerdir. Bu değiş tokuşun getirdiği sınırlayıcılıktan başlangıçta habersiz olan karakterler, evliliklerini bitirmek istediklerinde acı gerçekle yüzleşmek zorunda kalırlar: Toplum içerisinde saygın bir kurum olarak görünen evlilik, gerçekte onları metalaştırmıştır. *Seninle Son Defa* filminde boşanmak isteyen Nesrin ve Ali Rıza arasında geçen diyalogdan, eşine ekonomik açıdan bağımlı olan kadının burjuva evlilik içindeki konumu anlaşılmaktadır:

"Bak! (mektubu gösterir) Babandan... Para istiyor gene. Kumar borcu varmış kulübe. Annen de bir ara İspanya'ya kadar şöyle bir uzanmak istiyormuş. Ya kız kardeşinin Londra'daki okul masrafları... 37 yıldır hiç çalışmadın. Çalışmak nedir bilmiyorsun. Para nasıl kazanılır haberin bile yok...", *"Sana satıldım öyle mi?"*, *"Hem de sülalece..."*

Nesrin ve Ali Rıza arasındaki bu konuşma, kadının evlendiği sırada, gelecekte boşanmayı talep etme hakkından bile adeta feragat ettiğini ortaya koymaktadır. Buna ek olarak filmde yalnızca Nesrin değil tüm ailesi, özellikle de kardeşi Sırma, Ali Rıza'ya ekonomik anlamda bağımlıdır. Uğur ile ettiği bir sohbet sırasında: *"Neyin kölesi olduğumu bilmiyorum. Kendimi alaya almaya çalışıyorum ama güçsüzüm."* ifadelerini kullanan Sırma, ablası sayesinde yurtdışında eğitim alma özgürlüğünü yaşamıştır. Öte yandan Ali Rıza'nın, baldızı Sırma'ya yaptığı yatırım da nedensiz değildir; Amerikalı bir iş adamıyla ortaklığını sağlamlaştırmak için genç kadını evlendirmek istemektedir.

Seninle Son Defa ve *Seni Kalbime Gömdüm* filmlerinde Nesrin ve Eylül'ün kamusal yaşamdaki varlıkları, eşlerini, başka bir deyişle şirketi ya da sermayeyi temsil etmekle sınırlıdır. Bu iki kadın karakter, iş ortaklıklarının geliştiği sosyete partilerinde, fiziksel görünüşleri, giyimleri ve davranışlarıyla ilgi çekerek eşlerinin prestijlerini yükseltme rolünü gönülsüz şekilde üstlenmişlerdir. *Seni Kalbime Gömdüm* filminde “*Bir süs bitkisi olarak partide yanındaki yerimi koruyacağım.*” ve “*16 yıldır kokteyllerde, garden partilerde, resepsiyonlarda sana vitrin olmanın dışında ne yaptım ben?*” sözleriyle Eylül, kadına bakış açısının görüntüye, bedene indirgenmiş olduğunu ortaya koyar. Benzer şekilde Nesrin de Ali Rıza'nın gözünde yalnızca toplumdaki saygın konumunu pekiştirmeye yarayan çekici bir kadındır. Burjuva evlilik içinde kadının zekâsı, duyguları ya da yetenekleri anlam ve önemini yitirmektedir. Bu nedenle karısının Uğur ile ilişkisini öğrenen Ali Rıza şu yorumda bulunur:

“Şu haline bak, şu suratına bak. 10 yıl sonra bu surat ne hale gelecek düşündün mü? Mühendis bey o zaman ne diyecek senin için ha? Ne düşünecek senin için? Bir eşya kadar bile çekiciliğin kalmayacak. Oropuluk yapmak için bile geç kalmış olacaksın.”

İş yaşamını hiç deneyimlememiş ve kamusal alanda eşlerinin gölgesi olmaktan öteye gidememiş Nesrin ve Eylül, çareyi yaşam alanlarından kaçmakta, gezintiler yapmakta ve seyahate çıkmakta bulurlar. İyi eğitim almış bir kadın olan Nesrin, Ali Rıza'nın direktiflerini yerine getirmekten arta kalan boş kalan zamanlarında âdeta bir flanöze dönüşür; Kıbrıs'ın tarihi ve turistik yerlerinde, müzelerinde gezintiler yaparak fotoğraf çeker. Nesrin, sadece bu yalnız gezintiler sırasında fotoğraf makinesinin yardımıyla, bir nebze de olsa etkin konuma geçmektedir. Eylül ise özgürlüğü geçmişinde arayarak çocukluğunun geçtiği yerleri görmek özlemiyle Söke'ye gider ancak burada da aradığını bulamaz. Çünkü eril tahakkümün ilk tohumları baba evinde atılmıştır. Nesrin'in Haşmet ile evlenmesi bu evde karara bağlanmış ve bu yolla ağabeyi Hilmi'nin iş ilişkisi sağlamlaştırılmıştır.

Bir Kadın Bir Hayat filminde çalışmayan ve üretmeyen kadının özel alan dışındaki varlığı, kısıtlı bir arkadaş çevresiyle yapılan sıradan alışverişler şeklinde temsil edilip eleştirilmiştir. Öte yandan ev içi yükümlülükler ve toplumsal önyargılar, orta-üst sınıftan evli kadınların çalışma yaşamına girmesinin önünde bir engel olarak gösterilmiştir. Uzun yıllar ev içi üretim ile geçen yaşam sonrasında, boşanma ertesinde çalışma hayatına geri dönmek oldukça güçtür. Öte yandan Nuran, şans eseri ve eski patronunun anlayışı sayesinde eski işi olan sekreterliğe dönebilmiştir. Evliliği sürecinde, evin dört duvarı arasında ev işleri ve çocukla ilgilenen Nuran, çalışma yaşamına başlamasının ardından -başta son derece çekingen ve temkinli davranmasına rağmen- tıpkı eski eşi gibi gece gezme, eğlence mekânlarına gitme, iş yemeklerine çıkma özgürlüğüne de kavuşmuş olur. Önce eş tahakkümünden kurtulma ve ardından ekonomik özgürlüğünü kazanma, Nuran'ı kamusal yaşamda etkin ve kendi kararlarını alıp uygulayabilen bir birey haline getirir.

Kadının Başkaldırısı

Her üç filmin başkarakterleri olan Nesrin, Eylül ve Nuran, orta-üst ve üst sınıftan erkeklerle yaşadıkları evlilik içinde, karşı karşıya kaldıkları fiziksel, cinsel, psikolojik, sözel baskı ve şiddet nedeniyle bir noktada başkaldırmaktadırlar. Bu başkaldırı, filmlerde ilk olarak ahlaki baskıları yıkarak yeni bir ilişkiye başlama ve/veya evliliği bitirme kararı alma/uygulama şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Seninle Son Defa filminde Ali Rıza'nın ilgisizliği ve şiddetinden bunalan Nesrin, çareyi, kendisine ilgi duyan genç ve yakışıklı bir mühendis olan Uğur ile birliktelik yaşamakta bulur. Genç bir erkek tarafından ilgi görmek, Nesrin'in uzun yıllar önce kaybettiği özgüvenini bir nebze de olsa yerine getirir. Öte yandan Uğur ile görüşmeye devam etmek, eşinin kendisine sunduğu tüm ekonomik ayrıcalıklardan da vazgeçmek anlamına gelmektedir. Bunu da kabullenen Nesrin, bu kez Ali Rıza'nın, ailesine özellikle de kız kardeşine yönelik

tehditleriyle yüzleşir. Bu noktada özgürlük arayışının boşa bir çaba olduğunu fark eden Nesrin, kız kardeşi Sırma'nın kendisiyle aynı kadere sürükleneceğini anlamasının ardından intihar eder. İntihar, Nesrin'in kendisini ve Sırma'yı Ali Rıza'nın kontrolünden özgür kılmak adına tek çare gibi görünmektedir. İntiharı eşinin tabancası ile gerçekleşirken, yine eril tahakkümden kurtulamayan Nesrin'in ölü bedeni bile kocasının aşağılamasına maruz kalır. *Seninle Son Defa*, kadının özgürleşmesi konusunda diğer filmlere kıyasla pesimist bir bakış açısı sergilemektedir. Ek olarak, evlilik kurumuna liberal bir bakış açısıyla yaklaşılır. Ablasının ölümünün öncesinde, yurt dışında eğitim almanın da etkisiyle özgür davranışlar sergileyen Sırma, Uğur'a evlenme teklif etmiştir. Nesrin'in intihar ederek aradan çekilmesi ve böylece Ali Rıza'nın baldızı üzerinde hakkının kalmaması sayesinde Sırma, âşık olduğu erkekle karşılıklı sevgi, saygı ve dayanışma içeren bir birliktelik yaşama şansına kavuşmuş olur.

Seni Kalbime Gömdüm filminde Eylül karakteri, bir çocuk kaybetmenin acısını yaşaması dışında Nesrin karakterine çok benzemektedir. Eylül'ün başkaldırısı da tıpkı Nesrin gibi kendisine ilgi duyan bir erkek olan Ali ile beraberlik yaşaması ve boşanma kararı almasıyla gerçekleşir. Eylül, Nesrin'e göre daha varsıl bir aileden gelmesi nedeniyle boşanma talebinde ısrarcı davranabilmiştir. Film bu noktadan sonra, adeta *Seninle Son Defa* filmindeki sona bir alternatif ortaya koyar. Çünkü Eylül, boşanmasına neden olan davranışların benzerlerini Ali'de de görmeye başlaması sonucu mutluluğun bir erkeğin peşinden gitmek olmadığını bilincine varır. İstanbul'daki iş yaşamına dönen Ali'nin agresif ve maskülen bir karaktere bürünmesi, burjuva çevrelerde heteroseksüel birlikteliklerde kadının edilgen konuma mahkûm olduğu gerçeğini seyirciye hatırlatır. Eylül, bu farkındalığa erişmesinin ardından iki erkekten de ayrılarak kendi yolunda yürümeye karar verir. Film, ucu açık bir finalle sona erer.

Bir Kadın Bir Hayat filminde, ilk iki filmdeki Nesrin ve Eylül karakterlerine göre daha mütevazı bir yaşam süren Nuran, evlenmeden önce işinden ayrılmış, kendisini ev içi hizmete ve çocuk bakımına adanmıştır. Kocasının, evlerine girip çıkan bir kadınla birliktelik yaşamasını sindiremeyerek boşanma kararı alan Nuran, ailesi ve çevresindekiler tarafından yuvasını dağıtmakla suçlanır. Nuran, eski işine döner, bir daire kiralar ve uzun yıllardır ilk kez, bir erkeğe hizmet etmekten ibaret olmayan özgür bir yaşam sürmeye başlar. Nuran'ın, yeni sevgilisi Metin'in evlilik teklifini reddetmesi, evliliğin ikili ilişkileri yıprattığını açıklaması, Tuna'nın bakış açısını ortaya koymaktadır: Filme göre kadınların eril tahakkümden kurtulmalarında eşit hak ve özgürlüklere kavuşmaları ve ekonomik özgürlüğün kazanılması yeterli değildir. Tuna, üç filminde de evliliği, sömürünün ana nedenlerinden biri şeklinde sunmaktadır. Bu bakış açısı, *Seni Kalbime Gömdüm* filminde Eylül'ün görünüşü olan Şermin karakteriyle tekrarlanmaktadır. Şermin, yalnızca ekonomik güce sahip olduğu için değil, aynı zamanda bekâr olduğu için iktidar sahibidir. Ağabeyinin bile çekindiği bir kadın olan Şermin, aynı zamanda eril bakışı içselleştirmiştir. Genç sevgililerini fiziksel özelliklerine göre seçer; cinsellik temelli ilişkilerinde maddi destekte bulunduğu bu erkekleri sıkıldığı an bırakmaktan çekinmez. Dolayısıyla, kapitalist ve ataerkil toplum içinde kadın özgürlüğünün son basamağı, erkeklere özgü davranışları içselleştirmek şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden Şermin karakterini karikatürize etmeyerek, bu diğer güçlü kadın imgesini de nesnel bir bakış açısıyla ortaya koymayı seçmiştir.

Sonuç

Feyzi Tuna'nın yönetmenliğini yaptığı kadın filmleri üçlemesi, burjuva kadınının sorunlarına odaklanan ve art arda izlendiğinde bir bütünün parçaları izlenimi uyandıran *Seninle Son Defa*, *Seni Kalbime Gömdüm* ve *Bir Kadın Bir Hayat* filmlerinden oluşmaktadır. Çalışmanın örneklemini oluşturan bu üç film, feminist kuram perspektifinden söylem analizi kullanılarak analiz edilmiş ve bulgular, "Burjuva Evliliğin İçyüzü", "Kadın Bedeni ve Cinselliği", "Kadının Kamusal Alan ve Ekonomik Yaşamındaki Yeri" ve "Kadının Başkaldırısı" şeklindeki dört kategori üzerinden sıralanmıştır.

Feyzi Tuna, 1978-1985 aralığında çektiği bu üç filmde, dönemin diğer kadın filmlerinin birçoğundan farklı olarak, yalnızca orta-üst sınıftan burjuva kadınının sorunlarını irdelemektedir. Filmlerin ana karakterleri orta yaşlı, eğitilmiş, ev kadınlarıdır. Bu kadınlar, kendi rızalarıyla ya da aile baskısıyla, erken yaşta varsıl erkeklerle evlilik yapmışlardır. Liberal feminist teoriyle örtüşecek şekilde Tuna'nın üçlemesindeki kadınlar, Wollstonecraft'ın köle-fahişe benzetmesine benzer şekilde, doğdukları andan itibaren erkeğe hizmet için yetiştirilen kadınlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan filmlere göre evlilik yaşamı; kadına yönelik fiziksel, cinsel, psikolojik ve sözel baskı ve şiddeti de beraberinde getirmektedir.

Tuna'nın üçlemesinde, eril tahakkümün en önemli nedeni olarak, ekonomik bağımlılık gösterilmektedir. Bu ekonomik bağımlılık, kadın ve erkek arasında Hegel'in efendi-köle diyalektiğine benzer bir bağımlılık ilişkisi geliştirir; erkeğin kadına baskı uygulaması, yansıma yoluyla iktidarını güçlendirir. Butler'ın bu benzetmesine uygun olarak üç filmde de eğitim almasına rağmen hiç çalışmamış, ya da kısa bir süre çalışmasının ardından işi bırakmış kadınlar, refah içinde yaşamalarına rağmen, ekonomik gücün sahibi olan eşleri tarafından hor görülme durumundadır. Alt sınıftan kadın karakterlere odaklanan filmlerden farklı olarak, üçlemede, ev içi iş yükümlülüğü olmayan burjuva kadın karakterler, eşlerinin iş ortaklığı kurduğu davetlerde boy gösterip metalaştırılırken; aile şirketini temsil ederek bir yandan da -Zaretsky'nin de görüşleriyle örtüşür şekilde- sermayeye ücretsiz olarak hizmet etmektedirler.

Üçlemenin filmlerinde Tuna, kadına yönelik şiddeti fiziksel şiddetten daha çok temelinde ekonomik nedenlerin yattığı, psikolojik ve duygusal boyutta bir şiddet olarak ele almaktadır. Ataerkil toplum yapısına uygun olarak özel alanda sıkışan ve ilk cinsel birliklerini eşleriyle yaşayan kadın karakterlerin başkaldırısı, filmlerde ilk önce evlilik dışı bir ilişki yaşamak ve boşanma talebinde bulunmak şeklinde sunulur. Öte yandan boşanma mücadelesine giren ve ardından "dul" damgası yiyen kadınlar, toplumsal önyargılara maruz kalarak dışlanır ve/veya cinsel tacize açık hale gelirler. Filmlere göre kadının özgürleşmesi, öncelikle liberal feminist görüşe uygun olarak, kadının ekonomik özgürlüğe sahip olması, çalışma hayatına girmesi şeklinde sunulmaktadır. *Seninle Son Defa* filminde, yalnızca sosyo-ekonomik anlamda eşit kadın ve erkeklerin sevgi, saygı ve dayanışma içerisine bir evlilik hayatı yaşayabilecekleri vurgulanmaktadır. Üçlemenin ikinci ve üçüncü filmlerinde ise Tuna'nın bakış açısı -özellikle son filmde Pınar Kür'ün de etkisiyle- derinleşir ve Marksist feminist kuramdan daha fazla beslenir. Son iki filmde, Engels'in görüşlerine uygun olarak, evlilik yaşamındaki doğal iş bölümünün beraberinde gelen eril tahakkümün aşılmasının mümkün olmadığı ileri sürülür. *Seni Kalbime Gömdüm* filminde Eylül'ün, bir başka erkeğe sığınmanın çözüm olmadığını anlamasından ve *Bir Kadın Bir Hayat* filminde Nuran'ın, yeni sevgilisinin evlilik teklifini kabul etmemesinden anlaşılabilir gibi, eril tahakkümden kaçınmanın birincil koşulu, çalışma yaşamına girmekten çok, Engels'in belirttiği "doğal olmayan evlilik kurumunu" reddetmek şeklinde temsil edilir. Dolayısıyla filmlere göre kadın, ekonomik güce sahip olup evlenmediği durumda -Şermin karakteri örneğinde olduğu gibi- erkeğin eşiti olarak kabul edilebilir ve toplum içinde saygı uyandırır. Öte yandan kadının iktidarı güçlendikçe, eril bakışı içselleştirmesi ve erkeğe özgü olduğu varsayılan davranışları sergilemesi ise kaçınılmaz hale gelir.

Üçlemenin filmleri, yalnızca burjuvaziye eleştiri getiren yapımlar şeklinde düşünülmemelidir. 1978 yılında çekilen ilk film *Seninle Son Defa*, Türkiye'de kadın sorunlarını merkeze alan filmlerin öncü örneklerinden biridir. Tuna, üçlemesinde, orta üst sınıftan bile olsa ekonomik özgürlüğü olmayan ya da evlenerek bu özgürlüğünden feragat eden kadının, evliliğin dayattığı efendi-köle benzeri ilişkiyi içselleştirdiğini öne sürmektedir. Bu filmlerde burjuva aile içi ilişkilerde kadının maruz kaldığı baskı ve şiddetin özgün temsili, kadının metalaştırılması, cinsiyet eşitsizliği, kadın sorununun liberal ve Marksist perspektiflerden tartışılması, eril tahakkümün ekonomik temellerinin analiz edilmesi ve evlilik kurumunun "doğal olmayan"

yapısının kadının özgürleşmesinin önünde engel oluşturduğu şeklindeki radikal önerme; üçlemeyi, Türkiye sinema tarihinde kadın sorununa odaklanan filmler arasında öne çıkarmaktadır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (2005) Türk Sineması Üstüne Yazılar, Ankara: Phoenix.

Altınbaş, Deniz (Ekim, 2010) Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm, Kadın Araştırmaları Dergisi. 2010; 0(9), 21-52. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/7100>

Bondarouk, T., & Ruël, H.J.M. (2004). Discourse analysis: making complex methodology simple. In: T. Leino, T. Saarinen, and S. Klein (Eds.), Proceedings of the 12th European Conference on Information Systems (ECIS). June 14-16.2004 Turku Finland. <https://ris.utwente.nl/ws/portalfiles/portal/5405415/ECIS2004-1.pdf>

Boxer, Marilyn J (February, 2007) Rethinking the Socialist Construction and International Career of the Concept "Bourgeois Feminism" in The American Historical Review, Volume 112, Issue 1, February 2007, 131-158. https://www.jstor.org/stable/4136009?seq=1#metadata_info_tab_contents

Butler, Judith (2014) Cinsiyet Belası, İstanbul: Metis

Çakmak, Fatma ve Yasemin Bilişli (2019) İdeoloji, Söylem ve İletişim Çalışmalarında Ruth Wodak, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 19, Sayı: 2, 99-124. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/717359>

Davutoğlu, Ayten (2017) Türkiye’de İkinci Dalga Feminizmin Etkisi ve Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi’nde Gülten Kutal’ın İlk Kadın İstihdamı Makalesi, Sosyal Siyaset Konferansları, 159-174. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/389551>

Dikici, Erkan (Spring, 2016) Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marksist ve Radikal Feminizm, International Journal of Social Science, Number: 43, 523-532. <https://jasstudies.com/DergiTamDetay.aspx?ID=3100>

Donovan, Josephine (2013) Feminist Teori, İstanbul: İletişim.

Engels, Friedrich (1990) Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni, Ankara: Sol Yayınları.

Esen, Şükran (2000). 80’ler Türkiye’sinde Sinema. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Fairclough, Norman (1995) Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language, New York: Longman Publishing.

Hartmann, Heidi I. (July, 1979) The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a Progressive Union, Capital & Class, https://web.ics.purdue.edu/~hoganr/SOC%20602/Hartmann_1979.pdf

Johnston, C. (1973). Women’s Cinema As Counter Cinema. s. 24-31. <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=7598> (Erişim tarihi: 1 Eylül 2021).

Kamalu, Ikenna & Ayo Osisanwo, (2015) Discourse Analysis in Issues in the Study of Language and Literature, Ibadan: Kraft Books Limited.

Kaplan, Neşe (2004) Aile Sineması Yılları 1960'lar, İstanbul: Es.

Kaplan, Neşe (2003) Toplumsal Konumu ve Bu Konumun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın, İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi, Sayı: 4, 1 49-173.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/ticaretfbid/issue/21344/228966>

Lay, Kathy & James G. Daley (Spring, 2007) Critique of Feminist Theory, Advances in Social Work Vol. 8, No. 1, 49-61.
<https://journals.iupui.edu/index.php/advancesinsocialwork/article/view/131/122>

Maktav, Hilmi (2003) Melodram Kadınları, Toplum ve Bilim, 96, 273-293

Mulvay, Laura (1993) Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Çev: Nilgün Abisel, 25. Kare, Sayı: 3, 18-24.

Osmond, Marie Withers & Barrie Thorne (1993) Feminist Theories: The Social Construction of Gender in Families and Society, In: P. G. Boss, W. J. Doherty, R. LaRossa, W. R. Schumm, & S. K. Steinmetz (Ed.), Sourcebook of family theories and methods: A contextual approach, Plenum Press, 591-625.
https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-0-387-85764-0_23

Özgün, Yasemin (2012) Feminizm, Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler (içinde) Ed: Gökhan Atılğan ve E. Attila Aytekin, İstanbul: Yordam.

Öztürk S R (2011) Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak, Serpil Sancar (ed), Birkaç Arpa Boyu. 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar, İkinci Cilt No:16, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 679-699.

Özüdoğru, Büşra (2018) Beyaz Feminizm ve Öteki Kadınlar, Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 12, 304-319.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/611955>

Smelik, Anneke (2008) Feminist Sinema ve Film Teorisi- Ve Ayna Çatladı, İstanbul: Agora.

Suner, Asuman (2006) Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek; İstanbul: Metis.

Taş, Gün (2016) Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri, Akademik Hassasiyetler, 3 (5), 163-175. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/269956>

Üşür, Serpil (Yaz, 1994) Liberalizmin Cinsiyetten Arındırılmış Birey'i ve Feminist Eleştiri, Mürekkep Dergisi, 57-62.

Vincent, Andrew (2006) Modern Politik İdeolojiler, İstanbul: Paradigma.

Yerlikaya, Burcu (2020) 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsilleri ve Cinsiyetçi Söylencenin Reddi: Mine Nasıl Kurtulur? Gaziantep University Journal of Social Sciences, 19 (3), 1286-1303. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1120661>