

TÜRKİYE'DE 1960'LARDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMADA AİLE İDEOLOJİSİ:

“Kocanın en kötüsü hiç olmayanından daha iyidir” *

Hatice Yeşildal**

Aile ideolojisi, kadınların hem aile içindeki konumlarını hem de genel olarak toplumsal konumlarını anlamada önemli kavramlardan birisidir. Ailenin, insanların ilişkilerini ve beraber yaşama biçimlerini etkisi altına alan bir ideoloji olduğunu iddia eden Gittins (1991:148), açık ve kesin bir aile tanımı olmadığını belirtmektedir. Ailenin, bir ideoloji olarak gücü ve dayanıklılığının “bütün bireylerin ulaşmak istediği ve yaşadığı somut bir gerçek olarak sunulmasına” (1991:151) ve “evrenselmiş gibi görünmesi”ne (1991:148) bağlı olduğunu iddia etmektedir. “Aile ideolojisi bireyler arasındaki gerçek ilişkileri temsil etmez. Ancak insanların yaşam koşullarıyla benzerlikleri varmış gibi gösterilerek çoğunluğun gözünde gerçekmiş gibi görülür.” (Gittins, 1991:151). Dolayısıyla evrensel olan, aile kurumu değil, tarihsel ve kültürel farklılıklar içermesine rağmen, aile ideolojisinin kendisidir.

* Bu çalışma yazarın yayınlanmamış doktora tezinin bir parçasını oluşturmaktadır

** Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, hyesildal@anadolu.edu.tr.

Bu anlamda aile ideolojisi, aile içinde roller ve sorumlulukların nasıl dağıtılması gerektiğine dair hâkim olan görüşleri oluşturur. Bu durum doğal olarak roller ve sorumlulukların eşit olarak paylaşıldığı anlamını taşımaz, tersine kadının ikincil konumunun temellerinden birisini oluşturur. Eş ve anne olarak kadının, baba ve koca olan erkeğe göre aile içindeki ikincil konumu yalnızca ekonomik bağımlılıktan kaynaklanmaz; aynı zamanda ortak olarak paylaşılan aile ideolojisi tarafından da belirlenir.

Beechey'e (1986 aktaran Abbott, Wallace and Tyler, 2005: 157) göre 'aile ideolojisi' iki varsayıma dayanır: Birincisi ortak mekânı paylaşan çekirdek aile; ikincisi ise cinsiyete dayalı işbölümüdür. Bu iki varsayım da 'normal' olarak istenilen, arzu edilen durumdur. Bu işbölümüne göre anne ve evkadını olarak kadının yeri eviçi özel alandır; erkek ise eve ücret getiren ve ekmek parası kazanan kişi olarak kamusal alanda ücretli işgücü içinde yer alır. Böylece aile ideolojisine göre aile içinde roller ve sorumluluklar biçimlendirilmiş olur.

Benzer biçimde Barrett (1988), erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyetinin basitçe erkeğin kadın üzerindeki ekonomik gücünden kaynaklanmadığını, kadınların ezilmişliğinin ideolojik düzeyde gerçekleştiğini; özel olarak çekirdek ailenin buna olanak sağladığını iddia etmektedir. Aile kurumu, yarattığı cinsiyetçi ideoloji ile kadına yeniden üretici rolü tanımlayarak ücretli emeğe erişmesini kontrol eder. Bir başka deyişle ideoloji, toplumsal cinsiyetin kurulmasında hayati bir rol oynamakta bunu da aile kurumu ve aile ideolojisi ile gerçekleştirmektedir.

Kadının ücretli emeğe erişebilmesi ataerkillik ile kapitalist üretim biçimi arasındaki ilişki dair yapılan tartışmaların* merkezini oluşturmaktadır. Kapitalist sistemin yeniden üretiminin tüm ücretli emeğe ve eviçi emeğine bağlı olduğunu vurgulayan Ecevit (1985) yeniden üretimin "belirli tarihsel ve özgül koşullara bağlı olarak içinde geliştirildiği ideolojik yapının" yani toplumsal cinsiyet rollerinin kazanıldığı en önemli toplumsal yapı olan ailenin içinde gerçekleştiğini belirtir.

Aile ideolojisi birçok toplumsal göstergeden analiz edilebileceği gibi, sinema da aile ideolojisi ve ataerkilliğin incelenebileceği önemli bir kaynaktır. Sinema toplumda yaşanan her türlü değişimi ve özelliği içinde barındıran, toplumsal tarih açısından da belge niteliği taşıyan bir alandır.

Sinema ve tarih üzerine yaptığı çalışmada Ferro (1995: 32) filmin her şeyden önce 'tarih' olduğunu iddia eder. Çünkü film bir toplumun geçmişine ait görünmeyen alanlara ulaşabilme olanağı sağlamaktadır. Film bir belgedir ve özellikle kurgu film, diğer

* Ataerkillik ve kapitalist üretim biçimi arasındaki ilişki ikili sistem ve tekli sistem biçiminde sosyalist feminist literatür içinde yer almaktadır. Bkz. 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism' (1981) der. L. Sargent, London: Pluto Pres ve 'Feminism and Materialism' (der.) A. Kuhn ve A.M. Wolpe, London & N.Y.: Routledge & Kegan Paul.

“belgeler”in analiziyle asla erişilemeyecek olan psiko-sosyal ve tarihsel alanlara ulaşmak için çok büyük bir yol açar. Bunun yanı sıra Ferro, filmin gösterdiği gerçeği anlamının yolunun yalnızca filmin içeriği ve biçimine değil bunun yanı sıra toplumsal, kültürel, ekonomik yapı, seyirci ve eleştiri gibi filmin kendisinin dışındaki unsurlara da bakılması olabileceğini söyler.

Ferro gibi resmi tarih anlayışına eleştirel yaklaşan Burke (2003: 13), sinema gibi resmi tarihin dışladığı imgelerin toplumu ve toplumsal düşünceyi anlamakta kaynak olarak kullanılabileceğini savunur. Dolayısıyla filmler doğrudan toplumsal yaşama değil, kendi dönemlerine ait görüşlere –erkeklerin kadınlara, orta sınıfın köylülere, sivillerin savaşa-erişim sağlar. Bu çerçevede belirli bir dönemi anlamak ya da farklı dönemler arasında karşılaştırma yapmak için tek tek filmlerin analizi yerine bir düşünce etrafında geliştirilmiş filmlerin bütününe bakmak daha güvenilir görünmektedir.

Türkiye’de özellikle 1960-65 yılları arasında hakim olan toplumsal gerçekçi sinema anlayışı toplumsal gerçekliği ve toplumsal sorunları, bireyin sıradan yaşamı üzerinden sinemaya aktarma iddiasında olmuştur. Türkiye sinema tarihinde önemli bir döneme işaret eden toplumsal gerçekçi sinema akımı birçok açıdan önemli değişimler ve yenilikler içermektedir.

Toplumsal gerçekçi akım Türk sinemasında ilk örneğini Metin Erksan’ın 1959 yılında çekimlerine başladığı ve 1960 yılında gösterime giren Gecelerin Ötesi (1960) filmiyle vermiştir ve kısa sürede pek çok film üretti. Yılanların Öcü (1961), Acı Hayat (1962), Otobüs Yolcuları (1961), Susuz Yaz (1963), Gurbet Kuşları (1964), Karanlıkta Uyananlar (1964) ve Suçlular Aramızda (1964) gibi filmler bu akımın öne çıkan örnekleri arasında yer almaktadır. (Özturan (1964) aktaran Scognamillo, 1998a), Refiğ (1971), Kayalı (1994), Yaylagül (2004)).*

Türkiye’de 1960-65 yılları arasında toplumsal gerçekçi akım içinde üretilen filmler üzerine yaptığı çalışmada Daldal (2005: 138) bu filmlerin ortak özelliklerini şöyle açıklamaktadır: akım içinde yer alan yönetmenler güçlü toplumsal ve politik inançlara sahiptirler ve bu çerçevede yönetmenlerin kapitalizm ve burjuvazi karşıtlığını farklı biçimlerde de olsa filmlerde görmek mümkündür. Filmlerde sıradan insanlar ve onların yaşadıkları sorunlar anlatılır ve bu duruma ilişkin doğrular verilmeye çalışılır. Bu yapılırken genelde arka planda göç, grev, ekonomik kriz gibi bir toplumsal olay yer alır. İçeriğe dair bu farklılıkların yanı sıra star sistemi dışında oyuncu seçilmesi, kamera kullanımı, filmlerde dış mekân kullanımı vb. biçimsel yeniliklerde bulunmaktadır. Daldal (2005: 138) bu yönetmenlerin kendilerini “sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak gördüklerini”

* Makalenin sonunda Türkiye’de toplumsal gerçekçi sinema içerisinde ismi geçen filmlerin listesi yer almaktadır.

belirtmektedir. Bununla birlikte yönetmenler, senaryo yazarları ve eleştirmenlerin hepsi erkektir ve filmlerde ataerkil bakış açısı hâkimdir.

Türkiye’de toplumsal gerçekçi sinema yapan yönetmenlerin ve onların ürettikleri filmlerin özellikleri söz konusu döneme ait düşünce yapısının incelenmesinde önemli rol oynamaktadır. Ancak toplumsal gerçekliği sorgulama ve perdeye yansıtma iddiasında olan bu filmler söz konusu olan aile ideolojisi ve ataerkillik olduğunda aynı gerçekçiliği sergileyememişler, bu durumu bir toplumsal sorun olarak yansıt(a)mamışlardır. Dolayısıyla bu filmler aracılığı ile ailenin yaşadığı kriz, ailenin dağılması ve sonradan tekrar biraraya gelmesi ile ‘aile fikri/ideolojisi’nin yeniden üretimi ve bunun dolayımında ataerkilliğin yeniden üretimini de anlamak mümkündür.

Türk filmlerinde aile üzerine yaptığı çalışmada Abisel (1994: 73) ailenin filmlerde yüceltilen ve korunması gereken bir kurum olarak ele alındığını ve ailedeki birlik ve beraberliğin varolan toplumsal düzenin temel göstergesi olarak verildiğini belirtir.

Toplumsal gerçekçi filmlerde de anlatılan toplumsal sorun ve durum ne olursa olsun filmlerin ana eksenin de hep bir aile yer almaktadır. Başlangıçta kentli aile ve kırsal aile ayrımı olmaksızın ‘normal’ olarak gösterilen bu aileler, film ilerledikçe ekonomik sıkıntı, göç, ‘öteki kadın’ gibi kriz durumları yaşarlar. Yaşanan krizlerle aile dağılma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Ancak filmlerin sonunda genellikle bir kadın kurban verilerek yaşanan kriz atlatılır ve yeniden ‘normal aile’ye dönülür. Yaşanan kriz, kurban verme ve ailenin yeniden biraraya gelmesi ile filmler aile ideolojisini dolayısıyla da ataerkilliği yeniden üretmiş olurlar.

Aile ideolojisi “ev halkı ve akrabalık yapılarını yalnızca şu anda varolan şeyler olarak değil, aynı zamanda her yerde doğal, normal ve arzulanır şeyler olarak” (Beechey, 1985 aktaran Ramazanoğlu, 1998: 198) sunarak kadınları yaşamlarının büyük bir kısmını ev içinde geçecek varlıklar olarak tanımlar. ‘Kadının yeri evidir’ vurgulaması ise “kadınların kamusal örgütler yerine kendi ailelerine ve akrabalık gruplarına bağlılıklarını teşvik eder ve diğer kadınlarla ortak çıkarlarının bilincine varmalarını zorlaştırır.” (Ramazanoğlu, 1998: 200). Bu bağlamda ‘normal’ ve ‘normal olmayan’ tanımlamaları kadınları bölen bir rol oynamaktadır.

Toplumsal gerçekçi filmlerde kadınlar ‘itaatkâr kadın’ ve ‘bağımsız kadın’* olarak ayrıştırılmaktadır. Aile ideolojisinin oluşturduğu bu ayrımında kadınların sınıfsal konumu belirleyici değildir. Temel belirleyici olan durum ataerkil yapı tarafından belirlenen ‘normal aile’ içinde yer almaları ve anne olmalarıdır.

* ‘İtaatkâr kadın’ ataerkil yapı içinde aile ideolojisi tarafından dayatılan rolleri yerine getiren/getirmesi beklenen, toplumsal ilişkileri aile ile sınırlı olan kadınlar için kullanılmıştır. ‘Bağımsız kadın’ ise aileyi işaret edecek herhangi bir toplumsal ilişki ağı içinde yer almayan kadınlar için kullanılmıştır.

Cinsiyete Dayalı İşbölümü: “*Ah Sabri Efendi, görüyorsun ya hem ezileceksin hem de ağzını açıp laf söylemeyeceksin.*”*

‘İtaatkâr kadın’ filmlerde özel alan olarak tanımlanan eviçinde yer almaktadır. Ya evlidir ya da evlenmesi beklenen ev kızıdır. Aile ideolojisi ile belirlenen cinsiyete dayalı işbölümü gereği evkadını rolünü üstlenmiştir ve ailenin yeniden üretimi için ücretsiz eviçi emeğini gerçekleştirmektedir. Kendi emeğinin ücretsiz olmasına paralel biçimde kocanın/babanın ücretine bağımlıdır. ‘İtaatkâr kadın’ yalnızca eviçi emeği yerine getirmeye aynı zamanda yaşlı ve çocuklara bakmakla yükümlüdür. Savran’ın (2004) da belirttiği üzere cinsiyetçi işbölümü bakıcılık işini kadınlara dayatmaktadır, bu dayatma geleneksel ve kültürel motiflerle de desteklenmektedir. Sabahat (Kırık Çanaklar) hem evişlerinden sorumludur hem de çocuğu ve yaşlı kayınpederinin bakımından. Yoksulluktan ve işyükünden şikâyet etmesi nedeniyle kocası tarafından evden kovulur. Onun eve ve ailesine geri dönebilmesini sağlayan kendisine biçilen rolleri yerine getirmeyi razı olmasıdır. Aksi durumda ‘bağımsız kadın’ olmak durumunda kalacaktır.

Filmin sonunda yemek masasında mutlu bir aile vardır. Anne, baba, çocuk, dede ve misafirleri akşam yemeği yemektedirler. Sabahat masada, bu kez ‘bakımlı’ ve güleryüzlü bir kadın olarak yerini alır. Sabahat artık ‘dişiliğini’ koruyarak ev içi işçiliğe devam edecek, bunun karşılığında ise kocasından lütf görecektir, yemekten sonra, karı koca sinemaya giderler. Sabahat’ın kendini adanmış konumu, Mualla gibi kendini düşünmeyi ve önemsemeyi bilen kadınların bencil, fırsatçı ve iffetsiz resmedilmesiyle sağlamlaştırılır ve kutsal aile birliği yeniden kurulur.

‘Bağımsız kadın’ ailesi ya da akrabaları olup olmadığı hakkında bir fikir sahibi olamadığımız, yalnız yaşayan kadındır. Filmlerde onları eviçi yaparken görmeyiz ve toplumsal hayatları yalnızca eviçi, özel alanla sınırlı değildir. Gelir getiren bir işte çalışanlar çoğunlukla pavyonda çalışmaktadır, bir kısmı da evde terzilik gibi düzensiz işler yapmaktadır. Ücretli bir işte çalışmayanların ise çoğunlukla evli olan erkek sevgilileri tarafından geçimleri sağlanmaktadır. Hızlı Yaşayanlar’daki Kara Cemil pavyonda çalışan sevgilisine işinden ayrılması için sürekli şiddet uygular. Filmde adı bile geçmeyen kadın, erkeğin ücretine bağımlı kılınmaya çalışılır.

Annelik: “*Çocuk istiyorsa adam ne yapsın?*”**

Toplumsal gerçekçi filmlerde aile ideolojisi en belirgin biçimde annelik üzerinden kurulur. ‘İtaatkâr’ ve ‘bağımsız kadın’ arasındaki en temel farklılık bunun üzerinden ifade

* Sabahat, Kırık Çanaklar filminden.

** Hatice, Kırık Hayatlar filminden.

edilmektedir. ‘Bağımsız kadın’ların hiçbiri anne değildir. Aile ideolojisinin belirlediği koşullarda kadından beklenen belirli bir yaşa gelince evlenmesi, evinin kadını olması ve anne olmasıdır. ‘Bağımsız kadın’lar kadın olmanın bu gerekliliklerini yerine getirmedikleri için ‘normal aile’yi tehdit eder konumdadırlar.

Toplumsal gerçekçi filmlerde ‘itaatkâr kadın’lar arasındaki farklılaşma annelik üzerinden verilmektedir. ‘itaatkâr kadın’lar sınıfsal olarak birbirlerinden farklı olmalarına rağmen çocuk doğurma ve evliliğin, dolayısıyla aile içinde yer almalarının, onların konumlarını belirlediğini söylemek mümkündür. Bu ortaklığı sağlayan şey ise aile ideolojisinin kendisidir.

‘Kırık Çanaklar’daki Fatma anne olamaması nedeniyle kocası tarafından terk edilmiştir. Anne olmadığı için ailesi de dağılmıştır; başka bir ailenin yanında hizmetçilik yapmaktadır. Aile ideolojisi ‘itaatkâr kadın’ları da kendi içinde bölmektedir. “Annelik deneyimi, doğurganlığın erkekler tarafından denetlenmesi yoluyla erkek çıkarlarına hizmet eder hale getirilmişlerdir. Kadınların anneliği en büyük amaç olarak gördükleri ve bu açıdan toplumsal baskı altında tutuldukları yerlerde kısırlık, büyük bir kişisel trajedi olabilmektedir” (Ramazanoğlu, 1998: 109). Fatma tarafından dile getirilen “Kocanın en kötüsü hiç olmayanından daha iyidir” bu trajediyi oldukça çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Fatma’da aile dışında kendisine yer bulamamakta -ailesi, kocası olmayan bir kadını-kendisini eksik görmektedir.

Koca, karısına doğurmasını buyurmakta, çocuklarının olamamasının fiziksel olarak kimden kaynaklandığından bağımsız olarak kadın doğuramadığında cezalandırılmakta ve ‘normal aile’ dışına itilmektedir. Doğurgan olamayan kadın ‘normal aile’ye bir tehdit gibi gösterilmektedir.

Fatma evinin kadını değildir ve bunun çok önemli bir ‘eksiklik durumu’ olduğunu vurgulamaktadır. “Geçinmek de neymiş kadın kısmı katlanacak kocasının çilesine, kitap böyle yazıyor. Katlanmazsa bana döner Allah göstermesin yaşlılığında el kapılarında sürünür ah gençlik insan bunu vaktiyle bilse.” Özbay (1982) kadınlar arası statü farklılaşmasında kadınlar için yaşanabilecek en kötü durumun evkadını olamamak olduğunu vurgulamaktadır. Çalıştığı evden başka bir evi olmayan hizmetçiler ise evkadını değillerdir. Kadınlar arasında bundan daha düşük bir statü yoktur. Bu anlamda evkadını olmamak düşük statülü evkadını olmaktan daha kötüdür (Özbay, 1982: 222).

Aile ideolojisi “ev halkı ve akrabalık yapılarını yalnızca şu anda varolan şeyler olarak değil, aynı zamanda her yerde doğal, normal ve arzulanır şeyler olarak” (Beechey, 1985 aktaran Ramazanoğlu, 1998: 198) sunarak; kadınları yaşamlarının büyük bir kısmını ev içinde geçecek varlıklar olarak tanımlar. ‘Kadının yeri evidir’ vurgulaması ise “kadınların

kamusal örgütler yerine kendi ailelerine ve akrabalık gruplarına bağlılıklarını teşvik eder ve diğer kadınlarla ortak çıkarlarının bilincine varmalarını zorlaştırır.” (Ramazanoğlu, 1998: 200). Bu bağlamda ‘normal’ ve ‘normal olmayan’ tanımlamaları kadınları bölen bir rol oynamaktadır.

Cinsellik: “*Bizi birbirimize iten öyle bir kuvvet var ki ikimizde onun elinde oyuncağa benziyoruz...*”*

Aile ideolojisinin ‘normal’ ve ‘normal-dışı’ tanımlamalarında cinsellik önemli bir rol oynamakta ve kadınları bölen bir işlevi yerine getirmektedir. Kadınların cinselliğe nasıl baktıkları ve nasıl yaşadıkları bu bölünmenin temelini oluşturmaktadır.

Ataerkil toplumsal yapı gereği ‘itaatkâr kadın’ evlilik sözleşmesi ile cinselliği tamamen kontrol altına alınmıştır/vermiştir. ‘İtaatkâr kadın’ hem cinselliği yaşayışı hem de dış görünüşleri itibariyle ‘iffetli’ olan kadındır. Kamusal alanda kadının cinsel kimliği neredeyse görünmezdir. Cinselliği üzerindeki bu denetime rağmen erkeğin evine bağlanmasını, dışarı gitmesini engelleyecek olan yine ‘itaatkâr kadın’dır.

Gurbet Kuşları’ndaki Fatma sevgilisi ile buluşmaya giderken evden Fatma olarak çıkar, komşusunun evinde kıyafetlerini değiştirir, makyaj yapar ve Fatoş olarak mahallenin sınırları dışına çıkar. Eve döndüğünde tekrar ‘Fatma’ olur. Bu anlamda mahalleyi ev ile tanımlanan özel alanın daha geniş bir biçimi olarak düşünmek mümkündür. Mahalle “Kentten gelen tehditler karşısında özel alanın ‘koruyuculuğu’nu üstlenir ve bu açıdan ‘yabancılar’ın olduğu kent yaşamının özel alanı konumundadır” (Savran, 2004: 119). Tam da bu nedendir ki sevgilisi onu evine bırakırken mahalle sınırında arabadan iner. Fatma’nın bedeni ve cinselliği üzerindeki denetim sadece ailesi tarafından değil aynı zamanda mahalleli tarafından da gerçekleştirilmektedir. Fatma sadece ailenin değil mahallenin de namusudur.

Tam olarak ‘femme fatal’ bir kişiliğe ve dış görünüşe sahip olan ‘bağımsız kadın’ cinselliğini daha açık yaşar, tutkularını göstermekten kaçınmaz. Bir aile kurumu içinde yer almadığı için kiminle, nasıl cinsellik yaşayacağı konusunda baba ya da kocanın denetimine tabii değildir. Kadın kimliğini daha belirgin yaşar, bedenini cinselliğini gizleyecek biçimde kapatmaz. Gurbet Kuşları’nda konsomatris olarak çalışan Seval, sevgilisi Murat’ın uyguladığı sözlü ve fiziksel şiddetten sonra üzerini değiştirerek basma geceliğini giyer, böylelikle konsomatris kimliğini evin dışında bırakmış olur. Seval’e basma gecelik giydirerek cinselliğini de kontrol altına almış olur.

* Gülşen, Kırık Hayatlar filminden.

Kadın olarak radikal, kötü, entrikacı ve yuva yıkan olarak gösterilir ve ‘normal aile’ye tehdit olarak algılanır. ‘İtaatkâr kadın’lara ataerkil kurallara uymadıkları durumda başlarına gelebilecek kötü örnek olarak gösterilir. Gurbet Kuşları’nda konsomatris olan ‘Erengillerin Naciye’, evin kızı Fatma’ya sürekli kötü örnek olarak gösterilir ve onun gibi olmaması için şiddet uygulanır. Evlenme vaadiyle sevgilisi tarafından kandırılan ve bekâretini kaybeden Fatma artık ‘itaatkâr’ bir kadın değildir. ‘itaatkâr kadın’lar için tanımlanan mekânın dışına çıkmış evin eşliğinden ötesine geçmiştir. Bu durumda önünde iki seçenek vardır ya ‘bağımsız kadın’lar dünyasına dâhil olacaktır ya da intihar edecektir. Fatma önce fahişe olur daha sonra ağabeyleri onu bulunca intihar eder.

Namus: “*Namus, sadakat o kadına hikâye o bunlarsız da mutlu olacağını sanıyor*”.*

Ailenin şeref ve namusu kadınların cinselliği üzerinden verilmektedir. Bu anlamda bütün aile, kadınların cinselliğinin denetlenmesinden, özellikle de bekâretinden sorumludur. Erkeğin namusu ise doğrudan doğruya erkeğin kendisiyle, erkek olma durumuyla ilgilidir ve düzgün bir işte çalışma ve alın teri ile para kazanma biçiminde verilir.

Gecelerin Ötesi (1960) filminde Tahsin namuslu işler yaparak, alının teriyle para kazanan bir erkektir. Nişanlısı Sema, evlenmekten başka beklentisi olmayan bir ‘itaatkar’ bir evkızıdır. Kadınların cinselliği üzerinden tanımlanan ‘namus’ ile erkeğin onuru arasında kurulan bağ çok belirgin bir şekilde verilmektedir filmde. nikah günleri kesinleştiğinde Sema, Tahsin’i iki katlı ahşap evlerinin penceresine götürür ve şöyle der:

Sema: Artık İstanbul’un ışıklarına yalnız bakmayacağım, sen olacaksın yanımda. Senin olmadığın zamanlarda bu pencenin önünde hep bu ışıklara baktım. Onlarda sevinç, zenginlik, mutluluk vardı. Çoğu geceler, bir daha dönmek üzere o ışıklara gitmek istedim. Biliyor musun, Üsküdar’ın kızlarını pervanelere benzetirler, hani ışığa koşup sonra da yanıp ölen pervanelere.

Tahsin: Bunların hepsi geçti; artık ben varım yanımda.

‘İstanbul’un ışıkları’, baştan çıkarıcı ve güvenilmezdir. Sema’yı namuslu yapan İstanbul’un ışıklarına sadece ‘pencereden’ bakmış olmasıdır. Ailenin/hanenin içinde yaşadığı ev sadece mekansal olarak değil, sembolik olarak da kadın cinselliğinin denetlendiği ve sınırlandırıldığı bir yerdir. Bu sınırlama, tanımı gereği, neyin ‘dışarısı’ olduğunu da gösterir: Dışarısı, ‘İstanbul’un ışıkları’dır ve o ışıklara giden ‘Sevim’ gibi kadınlar orada yaşar. Mesleğinin şarkıcı olduğunu tahmin ettiğimiz fakat filmde hiç çalışırken görmediğimiz ‘bağımsız kadın’ Sevim erkeklerle birlikte pavyona gider, taksiye biner ya da sokakta yürür. Evin dışında daha çok dışarıda, kamusal alanda yer alır. Kendi cinselliği üzerinde herhangi bir denetime ya da sınırlamaya tabi görünmez. Sevim’i

* Kriko, Hızlı Yaşayanlar filminden.

‘dışarı’ yapan şey, tam olarak, bu denetlenemeyen cinselliğidir. Namus Sema ve Sevim üzerinde kurulan karşıtlığın temelini oluşturur.

Kandiyoti (1997: 73) “kadınların cinselliklerini denetleme işinin kadınların kendilerine ait olmadığı”na dikkat çeker. Özellikle gecekondu mahalleri düşünüldüğünde, mahallede oturan akraba ve komşuların kadın üzerinde kurduğu denetleme mekanizması çok önemlidir. Bir mekân olarak mahalle, kadınları hem ‘yabancı’ dış dünyadan ayırarak onu koruyan, hem de bu durumdan dolayı kadının kiminle, ne konuştuğu nasıl giyindiği konusunda denetim mekanizması oluşturan ilişki ağıdır aynı zamanda. Böylece kadının namusu, bütün mahallenin gözetim ve kontrolü altında olan bir sorun hale gelir. Bu anlamda dedikodu, kadınların ve ailelerinin en çok korktukları şeydir. (Savran, 2004: 119). Dedikodu aslında kadınların namusunun sadece kocası ya da babası tarafından değil daha geniş bir topluluk tarafından denetlenmesi anlamına gelmektedir. Ataerkillik, sadece aile içinde işleyen bir mekanizma değildir, benzer biçimlerde bütün toplumsal yapılarda kendini göstermektedir.

Burjuva-İşçi Sınıfı Aile Karşılaştırması: “*İnsan zengin olunca zemzemle mi yikanacak sanki insanoğlunun mayası neyse odur*”. *

Toplumsal gerçekçi sinemada aile kurumunun kendisi eleştirilmez ama aile ilişkilerinin eleştirildiği durumlar sadece burjuva aileler için geçerlidir. Burjuva ailelerde geleneksel bağlar ve değerler yoktur ve geleneksel aile yapısında görülen otorite yapısı çatlamıştır (Abisel, 1994: 74). Sonradan görme aileler bile burjuva aileler kadar kötü gösterilmez.

Burjuva sınıfında ‘normal aile’ normuna uygun bir aile yoktur; üst-sınıfın içinde bulunduğu ahlaki yozlaşma içinde bu norm, beklenen bir durum olarak görünmez zaten. Filmin sınıfsal eleştirisi üst sınıf-alt sınıf aile yapısının karşılaştırması aracılığıyla kurulmaktadır. Dolayısıyla, sınıf eleştirisi, bir yandan kadının varolan konumu pekiştirmekte, bir yandan da ‘aile ideolojisi’ni yeniden üretmektedir. Suçlular Aramızda filminde hırsızlık yaparak hayatını sürdüren Yusuf’un ailesi filmde somut olarak çok az yer almasına rağmen ‘aile ideolojisi’ni temsil etmesi anlamında başından sonuna kadar oradadır. Yusuf’un karısının “tamam hırsızdı ama evimin direğiymiş” açıklaması bu ideolojiyi pekiştirmektedir.

Suçlular Aramızda filminde burjuva sınıfı ahlaki olarak yozlaşmıştır; hırsızlık, cinayet, aldatma burjuva sınıfının yaşam biçimine ait unsurlardır. Alt sınıf ise mülkiyete sahip olmak için değil, beslenme, barınma ve sağlık gibi en temel ihtiyaçlarını gidermek için, yani yaşamını yeniden üretebilmek için hırsızlık yapar; bu nedenle yaptıkları gayri ahlaki olarak değerlendirilmez. Bu karşılaştırmanın kendisi filmde üst sınıfın karikatürize

* Artin Usta, Suçlular Aramızda filminden.

edilerek verilmesiyle iyice pekiştirilmektedir. Burada zümrüt gerdanlık da önemli bir işleve sahiptir. İzleyici olarak bizler film boyunca “bu kadar da olmaz” diyerek filmi seyrederek. Kayınpeder gelinine, koca sevgilisine sahte gerdanlık hediye eder; oğul babasından para çalar, onu dolandırmaya çalışır; koca gerdanlık için cinayetler işler.

Namus kavramı da burjuva ailelerde farklı işlemektedir. Acı Hayat filminde kızkardeşinin namusunu temizlemek isteyen Ender babası tarafından “sakın ha skandal çıkarma, ticari itibarım mahvolur” diyerek engellenir.

Acı Hayat filminde Nermin bir yandan yoksul olan sevdiği adamla evlenmek istemekte diğer yandan da manikürcü olarak çalıştığı kuaföre gelen zengin kadınlar gibi bir yaşam sürmek istemektedir. Nişanlısına “Bütün hayatım boyunca nefret ettim paradan ama şimdi onun kudretine inanıyorum, bizi bile birbirimize düşürdü”der. Annesinin zengin bir erkekle evlenmesi öğütlerinden etkilenir. Tanıştığı zengin erkek ve sevdiği erkek arasında bir seçim yapması gerektiğini anlar. Zenginliği seçer ama bu seçim filmin sonunda onun intihar etmesine neden olur. Böylece zenginliğin (paranın) insani değerleri yok ettiği, herşey gibi insanı da para ile alınıp satılabilir bir nesne-meta haline getirmesiyle sınıfsal ahlak anlayışının nasıl farklılaştığına dikkat çekilir

Acı Hayat ve Suçlular Aramızda filmlerinde zenginliğin kültürel bir eleştirisi yapılmıştır. Bir başka deyişle sınıfsal ilişkileri ahlaki terimlerle resmetmiş, sınıfları siyasi, iktisadi, toplumsal dinamiklere sahip kategoriler olarak değil, ahlaki karşıtıklara dayalı ‘yaşam stilleri’ olarak el alınmıştır. Sınıfsal farklılıklar, kültürel farklılıklar olarak sunulur. Üst sınıfın ayırt edici özellikleri olarak Batı’nın sanatsal ve kültürel değerlerinin taşıyıcısı izlenimi verilmektedir.

İyi-kötü ahlaklı-ahlaksız karşıtıklarıyla gösterilen sınıf ayrımı dönemin toplumsal gerçekçi sinemasının yansıttığı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınıfsal ayrımın cinsiyetçi bir içerik taşıdığı, bu tanımlamaların kadın ve aile üzerinden kurgulandığı görülmektedir. “Orta halli aile kızları hep zengin erkek hayali kurar. Ben hayalimi gerçekleştirdim ama şimdi insanca bir sevgi uğruna hasır üstünde yatmaya razıyım.”* (Demet, Suçlular Aramızda)

Sonuç: “Evlendikten sonra ben seni çalıştırmam Nermin, hergün o kadar erkek arasına sokamam seni.”**

Ecevit (1991) aile ideolojisinin işaret ettiği aile yaşamı ile gerçekte yaşanan aile yaşamı arasındaki uçuruma dikkat çeker. ‘Normal/ideal’ diye tanımlayabileceğimiz bu

* Demet, Suçlular Aramızda filminden.

** Mehmet, Acı Hayat filminden.

aile toplumda yaşayan bireyler için bir model oluşturur. Gerçekte yaşanan aile ilişkileri ile bu ‘normal/ideal aile’ modeli arasındaki farklılık aile ideolojisinin devamlılığını sağlar aynı zamanda. Ecevit’e göre “bireyler normal olmadıklarından, doğal ve ‘normal’ olmanın dışına çıkmış olmaktan dolayı kendilerini suçlar, en azından rahatsızlık duyarlar. Bu durumda aile ideolojisi işlevini yerine getirmiş, bireyler üzerinde sosyal kontrolü sağlamış olur. Aile ideolojisinin bu gücünü devlet ve din gibi diğer kurumlar da destekler” (Ecevit, Y. 1991: 10).

Toplumsal gerçekçi filmlerde bu sosyal kontrol iki türlü sağlanmaktadır. Birincisi aile ideolojisi modeline uymayan kadınların sürekli ‘bağımsız kadın’ olma tehdidi altında yaşamaları ile verilir. Bununla bağlantılı olarak bu tehdidin yeterli olmadığı durumlarda kadınlar kaza ya da intihar sonucunda hayatlarını yitirirler. Filmlerde konu ne olursa olsun ailenin çözülüşü ve yeniden bir araya gelişi kadınların yaşadıkları bu son üzerinden tanımlanır.

Aile ideolojisi iki yolla üretilir: ‘bağımsız kadınlar’ın varlığı ve burjuva üst sınıf aile eleştirisi. Ataerkil sistem içinde aile ideolojisi kadınları parçalamaktadır (Ramazanoğlu, 1998). Öncelikle toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü ve bununla ilişkili olarak belirginleşen mekânsal ayırım nedeniyle kadını eviçi alanda varetmektedir. Kadın dışarıda ücretli bir işte istihdam ediliyor olsa bile evinin kadını olarak eviçinde yapılan her türlü işten ve hane içinde yaşayanların bakımından sorumludur. Eviçi emeğini gerçekleştiriyor olması yanı sıra anne olmak durumundadır. Anne olmak kadının statüsünü belirleyen en önemli faktördür. Bütün bunlara ek olarak; yani evkadını, eş ve anne olmasının yanında en önemli özelliği “iffetli” olmaktır.

‘İtaatkâr kadınlar’ tanımlanan aile modeli ve ev içinde yer alırken, bu tanımın dışında yer alan ‘bağımsız kadınlar’ bazen aile için bir tehdit olarak gösterilmiş, bazen de aileyi meşrulaştırmak için kötü örnek olarak kullanılmışlar. İffetli kadınların tersine bu kadınlar ya yalnız yaşamaktadır ya da içinde buldukları aile ilişkileri “normal aile” modeline uymamaktadır. Aile içinde yer alan ‘itaatkâr kadınlar’la tam bir zıtlık içinde resmedilen bu kadınların tek amacı mutlu aileyi yıkmak ve orada kendilerine bir yer bulmaktır. “Yuva yıkan” bu kadınlar filmlerin sonunda bir şekilde cezalandırılırlar. Bu rolü benimsemeyen ve aile içinde yer almayan kadınların yapabilecekleri tek şey bedenlerini satarak varlıklarını sürdürmektir. Fakat onların kaderi de çoğunlukla aynıdır. Abisel’in “Mutsuz sonlu filmlerde bile doğru olan kazanır, “temiz” ilişkiler yüceltilir.” (1994:73) şeklinde ifade ettiği gibi aile dışında yer alan kadınlar filmlerin sonunda ya intihar ederler ya da kazayla hayatları son bulur ve aile bütünlüğü yeniden sağlanmış olur.

Toplumsal gerçekçi sinemanın bir özelliği karakterleri kendi toplumsal bağlamları ve toplumsal ilişkiler ağı içinde vermesidir. Filmlerdeki ‘bağımsız kadın’lar herhangi

bir toplumsal bağlam ve toplumsal ilişki ağı içinde verilmezler. ‘Bağımsız kadın’ evin dışında, erkeğin kamusal alanda kurduğu özel hayatında yer alırlar. Bundan dolayı erkekler dünyasında, kamusal alanın bir parçasıdır. Dolayısıyla bu kadınların aile ideolojisi ve ataerkilliği güçlü kılmak için araçsal olarak kullanıldıkları iddia edilebilir.

‘İtaatkâr kadın’, evkadını ve ücretli işgücüne dâhil olması fark etmeksizin, sınıfsal konumu ne olursa olsun, ataerkil toplumsal düzen içinde nasıl davranması gerektiğini öğrenmiş ve kabul etmiş kadındır. Sonuçlarının farkında oldukları sürece evin kapısının eşliğinden dışarıya çıkmaya teşebbüs etmezler. Dışarıda onları bekleyen iki seçenek vardır: ölüm ya da fahişe olmak.

Kadınlar ataerkil kurallara uymadıkları, uymaya zorlandıkları durumda şiddete maruz kalırlar. Sınıfsal konumları şiddete maruz kalmalarında önemli bir değişkenlik arz etmez. Bir başka deyişle şiddet kadınların kamusal alana çıkmasını, ücretli işgücüne ulaşmasını engellemek, cinselliğini kontrol etmek amacıyla uygulanır ve oldukça yaygındır ve meşru görülür. Dolayısıyla şiddet aslında kadının ikincil konumunun bir parçasıdır. Şiddet yalnızca şiddete maruz kalan kadınları değil, ‘şiddete uğrama korkusu’ ile diğer kadınları, yaşamlarını ve davranışlarını da son derece güçlü bir şekilde kontrol ederek aktivitelerini sınırlandırır.

Toplumsal Gerçekçi Sinema İçinde Yer Alan Filmler Ve Yönetmenleri (Özturan (1964) aktaran Scognamillo, 1998a), Refiğ (1971), Kayalı (1994), Yaylagül (2004)

- Gecelerin Ötesi, 1960, Metin Erksan
- Yılanların Öcü, 1961, Metin Erksan
- Otobüs Yolcuları (1961), Ertem Göreç
- Acı Hayat, 1962, Metin Erksan
- Şehirdeki Yabancı, 1962, Halit Refiğ
- Üç Tekerlekli Bisiklet, 1962, Lütfi Akad
- Susuz Yaz, 1963, Metin Erksan
- Şafak Bekçileri, 1963, Halit Refiğ
- Duvarların Ötesi, 1964, Nevzat Pesen
- Gurbet Kuşları, 1964, Halit Refiğ
- Hızlı Yaşayanlar, 1964, Nevzat Pesen
- Karanlıkta Uyananlar, 1964, Ertem Göreç

Keşanlı Ali Destanı, 1964, Atıf Yılmaz
Kızgın Delikanlı, 1964
Suçlular Aramızda, 1964, Metin Erksan
Kırık Hayatlar, 1965, Halit Refiğ

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge Yayınevi.
- Abbott, P. & Wallace, C., (1997). An Introduction to Sociology: Feminist Perspectives. London: Routledge.
- Acar-Savran, G. (2004). Beden Emek Tarih. İstanbul: Kanat Kitap.
- Barrett, M. (1988). Women's Oppression Today: The Marksist/Feminist Encounter. London: Verso.
- Burke, P. (2003) Tarihin Görgü Tanıkları, (trans. Z. Yelçe), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Daldal, A. (2005) 1960 Darbesi Ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul: Homer.
- Ferro, M. (1995) Sinema ve Tarih, (çev. T. Ilgaz & H. Tufan), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Ecevit, Y. (1985). "Üretim ve Yeniden Üretim Sürecinde Ücretli Kadın Emeği", Yapıt. Sayı 9, Şubat/Mart s.72-93.
- Ecevit, Y. (1991). "Aile, Kadın ve Devlet İlişkilerinin Değerlendirilmesinde Klasik ve Yeni Yaklaşımlar", *Değişen Dünyada Birey-Aile-Toplum Seminerine Sunulan Tebliğ*, İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, 17-18 Mayıs, İstanbul.
- Gittins, G. (1991). Aile Sorguluyor. Çev. Tuna Erdem. Pencere Yayınları: İstanbul.
- Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi, Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Özbay, F. (1982). "Evadınları", *Ekonomik Yaklaşım*. 3(7): 209-225.
- Ramazanoğlu, C. (1998). Feminizmin ve Ezilmenin Çelişkileri. Çev. M. Bayatlı. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Refiğ, Halit. (1971). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yaylagül, L. (2004). "1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları", in *Sinemada Anlatı ve Türler*. F. D. Küçük Kurt & Ahmet Gürata (der.) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.

TÜRKİYE’DE 1960’LARDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMADA AİLE İDEOLOJİSİ: “Kocanın En Kötüsü Hiç Olmayanından Daha İyidir”

Aile ideolojisi bir kurgu olarak ‘normal’ ailenin nasıl olması gerektiğini tanımlamakta ve bunu yaparken de kadının yerinin özel alan olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, kadınlar arasında da bir ayırım yaparak aile kurumu içinde yer almayan kadınları aileye bir tehdit olarak göstermektedir. Bu çalışmanın temel amacı, Türkiye’de 1960-65 döneminde üretilen toplumsal gerçekçi sinema akımından seçilen örnek filmler analiz ederek, bu filmlerde aile kurumunun yaşadığı kriz ve krizin çözülmeye çalışılması sürecinde ataerkilliğin nasıl meşrulaştırıldığı anlamaktır. Aile ideolojisi filmlerde ‘itaatkâr kadın’ ve ‘bağımsız kadın’ temsilleriyle ve burjuva aile eleştirisi ile yeniden üretilmektedir. Cinsiyete dayalı işbölümü, annelik ve namus kavramları çerçevesinde aile ideolojisi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aile İdeolojisi, Ataerkillik, Toplumsal Gerçekçi Sinema.

IDEOLOGY OF FAMILY in SOCIAL REALIST CINEMA DURING 1960’s in TURKEY: “The Worst Husband is Better Than Nothing”

In this context, ideology of family, as a construction, identifies both what is “normal” family and also defines women’s position in private sphere. In addition to that the ideology of family makes a distinction among women and identifies “independent” women who has no family bonds as a threat to the institution of family. The main aim of this study is to understand the crises of family and how patriarchy is legitimised in the process of solution of crisis by analysing some examples of social realist cinema, which produced during the years between 1960 and 1965 in Turkey. Ideology of family has been reproduced by the representation of ‘tamed woman’ and ‘independent woman’ and the critics of bourgeoisie family. Sexual division of labour, motherhood, sexuality, and honour are used in order to understand patriarchy and ideology of family.

Keywords: Ideology of Family, Patriarchy, Social Realist Cinema.