

PAPER DETAILS

TITLE: ISLAMCI FILMLERDE KADIN TEMSILI

AUTHORS: Dilek İMANÇER

PAGES: 77-95

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/707702>

İSLAMCI FİMLERDE KADIN TEMSİLİ

•••

Dilek İmañer
Ege Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışmanın amacı Türk sinemasında İslami muhafazakâr anlayışa uygun üretilen filmlerde kadın temsillerini incelemektir. Türk toplumunda batılılaşma Doğu-Batı çelişkisi ile tartışılmış, bu çelişki kadın sorununun odak noktası olmuş ve toplumdaki ataerkil örüntüleri kamufle etmiştir. Türk sinemasında İslamcı filmler ise Doğu-Batı çelişkisini merkezi söylem olarak alması ve kadın temsilini bu bağlamda sunması açısından incelemeye değer görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Kadın temsili, İslamcı film, modern, muhafazakâr, ataerkil

•••

The Representation of Woman in Islamic Films

Abstract

This study analyzes representations of women in Turkish films made from a conservative Islamic perspective. Westernization in Turkish society has highlighted certain East-West contradictions, and these contradictions have become a focus for discussions of women's issues while at the same time camouflaging patriarchal patterns. Islamic films in Turkish cinema are worthy of analysis because they make a statement about East-West contradictions, and it is in this context that women are represented.

Keywords: Representations of women, Islamic film, modern, conservative, patriarchal

Giriş

Türk toplumunda Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli bir bileşeni olan İslamiyet olgusunun etkinliği 1923'de kurulan Cumhuriyet rejimi ile uygulanmaya konan laik reformlarla azaltılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet'in laik reformları çerçevesinde halifelğin kaldırılması, eğitimde devlet tekelinin kurulması, ulema kurumunun dağıtılması, İslam hukukundan vazgeçilerek, İsviçre medeni kanununun kabul edilmesi (1926), Latin alfabesinin benimsenmesi ve 1924 tarihli Türk anayasasından devletin dininin İslam olduğuna ilişkin hükmün çıkarılması (1928) gibi uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Şerif Mardin'e (1998) göre devlet eliyle gerçekleştirilen tüm bu üst yapısal düzenlemeler toplumdaki mikro yapılarda inanç ve yaşam dünyası olarak dinin rolünü görmezlikten gelmekteydi. Bu bağlamda laikleşme yönünde uygulamalar göreceli laikleşmeye yol açsa da, sonraki yıllarda dinsel siyasetin canlanmasına da neden olmuştur.

Dinsel siyasetin canlanmasında batıcı modernleşme vaatlerinin hedeflerini gerçekleştirilememiş olması da bir etkidir. "Eskiden Batılılaşma evrensellik adına aşağı yukarı tartışmasız bir ideal sayılmaktaydı" (Güralp, 1998, s. 48). Günümüzde ise batının küreselleşme bağlamında uyguladığı emperyalist politikaların çifte standartlı yapısı, modernizmin evrensel doğruları hakkında kuşku uyandırmaya başladı. Bunun sonucu olarak üçüncü dünya ülkelerinde batı modeli ekonomik ve toplumsal modernleşme projeleri de erozyona uğramış ve yeniden İslam kültürünün manevi değerlerinin batının maddi servetinden daha üstün olduğuna dair düşünce biçimi gündeme gelmiştir.

90'lı yıllarda küreselleşme tarafından dayatılan neo liberal politikalar ulus devletlerin çözülmesine sebep olurken Türkiye'de bundan nasibini almış devletçi laik anlayış etkinliğini yitirmeye başlamış ve İslamcı sermaye hızla büyüme imkânı bulmuştur. Bu İslamcı sermaye, başka sermaye katmanlarının sahip olmadığı güçlü bir dayanışma ağı kurmuştur. Laik anlayışın zayıflatılmasına sebep, çok partili demokrasiye geçişten itibaren çoğunlukla hükümette bulunan geleneksel sağ partilerin koruması altında gelişen İslamcı hareketin 90'lı yıllarda kitle tabanını genişleterek kendisine iktidar düzeyinde yer bulmaya başlaması olmuştur.

Türkiye'de kadın hakları açısından modernleşme projesi, kadınların kurtuluşuyla, ulusun ilerlemesini eşdeğer görür ve bu bağlamda yasal düzenlemeler gerçekleştirilir. Göle'ye (1998) göre kamusal alana girmiş yurttaşlar olarak kadınların statüsü ve genelde kadın hakları, Kemalist reformlar için hukuki haklar ve insan haklarını güçlendirmekten daha önemlidir. "Modernistlere göre kadınların kamu alanına katılımı peçe ve çarşafın kalkmasını (1924), zorunlu karma eğitimi (1924), kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınmasını (1934) ve toplumsal yaşamda kadınla erkeğin kaynaşmasını zorunlu kılar" (Göle, 1998, s. 75). Kadın bedeni batılı tarz giyim biçimiyle aynı zamanda modernist ulusal değerlerin taşıyıcılığı misyonunu üstlenmiştir. Modernist anlayışa alternatif bir toplum mühendisliği bağlamında

İslamcı düşünüş de kadın bedenine İslamileştirme projesinin temsili unsuru olarak merkezi bir önem verir. Zira laikliğe direnen yeni İslami kimlik bilincini ortaya koymada kadın bedeni üzerinden vücut siyaseti önem kazanmıştır. Bu bağlamda kadınlar açısından İslami örtünme özellikle türban olarak nitelendirilen başörtüsünün benimsenmesi İslami kimliğin kendini kabul ettirme isteğinin aracı olur.

Çalışmamızda İslam kültürünü ve dinini ifade eden “Müslümanlık” olgusundan farklı olarak, modernlik-gelenek ya da Doğu-Batı kutuplaşması aracılığıyla siyasal ve toplumsal güç kazanma yoluyla toplumu İslamileştirme projesini, “İslamcı” olarak nitelendiriyoruz. Bu bağlamda Türk sinemasında üretilen filmleri de “İslamcı film” olarak adlandırıyoruz.

90’lı yılların başlarında Türk sinemasında İslamcı filmlerin üretilmesi ivme kazanmıştır. Bu filmlerin oluşmasında fikirsel alt yapı 60’ların sonunda Yücel Çakmaklı’nın başlattığı Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü çatısı altında oluşturulur. MTTB Sinema Kulübünün fikirlerine uygun filmler çeken Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mehmet Okur, Metin Çamurcu, Mesut Uçakan, İsmail Güneş gibi yönetmenler çektikleri filmlerle bir sinema akımı yaratırlar. Bu akıma isim verme konusunda yönetmen ve sinema kuramcılarınca bir fikir birliği oluşturulamamıştır.

Y. Çakmaklı ‘Milli Sinema’ derken, Salih Diriklik ‘İslami Duyarlıklı Filmler’ demeyi tercih etti. Abdurrahman Şen ise, ‘Beyaz Sinema’ kavramını ileri sürüp, fikir anlamında içini doldurmayı denese de, çok rağbet görmedi. Bunun yanında ‘Yeşil Sinema’, ‘İslami Sinema’ ‘Hidayet Sineması’ gibi nitelermelerde yapıldı (Hazar, 2003, s. 18).

Bu çalışmada İslamcı filmler nitelendirmesini kullanmayı uygun buluyoruz. Zira filmlerin temel gayesi İslam’ı doğru yaşama bağlamında ideal Müslüman olmanın tariflerini yapma, batılı laik anlayışa kendini kaptırmış dinin gereklerini yapmayan şursuz Müslümanların gözünü açma misyonuyla, İslam dininin belirlediği yaşam anlayışına karşı duyarlılık oluşturmaktır. Bu filmlerde İslamcı duyarlılığı oluşturmaya yönelik olarak, kadının örtünmesi ve toplumsal konumunun yeniden tanımlanması oldukça önemli bir konudur. Araştırmamızın temel hipotezi ise İslamcı filmlerde kadının toplumsal konumu yeniden tanımlanırken, ataerkil örüntüler kamufle edilerek meşrulaştırılmaktadır. Bu hipotezimizi doğrulamak amacıyla şu sorulara yanıt aranacaktır:

İslamcı filmlerde kadın karakterler ne tür rollerde (toplumsal, mesleki, ailevi) sunulmaktadır? Bu rollerde ortaya koydukları özellikler, tutumlar ve davranışlar nelerdir? Psikolojik, duygusal, toplumsal veya ekonomik olarak ödüllendirici şekilde sunulan roller hangileridir? Bununla dolaysız ve dolaylı olarak iletilen toplumsal kurallar ve dersler nelerdir? Kadınlar erkek bakış açısından görsel cinsel haz nesneleri olarak mı sunulmaktadır? Bu görüş açısı hangi biçimsel ve teknik stratejiler aracılığıyla iletilmektedir? Kadınlara veya erkeklere, ya da her ikisine uygun olarak sunulan özellikler ve tutumlar nelerdir? Roller değerler ve eylemler hakim kültürel cinsiyet nosyonlarını sürdürmekte ya da yeniden kurmakta mıdır? Bu filmler eğer varsa, hangi muhtelif okumaları özendirir? Bu sorulara içerik analizi yöntemiyle demografik bilgiler, meslek, genel rol ve görünüm, ev ve aile, boş zaman faaliyetleri, kişiler arası

ilişkiler başlıkları altında oluşturulan kategorilerle yanıt aranarak, İslamcı filmlerde kadının toplumsal ve ideolojik sunum biçimi tespit edilecektir. Ayrıca araştırmamıza kuramsal olarak destek vermesi açısından Türk Sinemasında kadın temsili ve İslamcı sinema hakkında genel bilgilerin olduğu bir alt başlığa da yer verilecektir.

Araştırma konusuna örneklem olarak vizyona girdikleri dönemde en çok gişe başarısı ve tartışma ortamı yaratmış yedi film seçilmiştir: *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı, 1971), *Minyeli Abdullah I* (Yücel Çakmaklı, 1989), *Minyeli Abdullah II* (Yücel Çakmaklı, 1990), *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan, 1990), *Yalnız Değilsiniz II (Sonsuza Yürümek)* (Mesut Uçakan, 1991), *Danimarkalı Gelin* (Salih Diriklik, 1993), *Bize Nasıl Kıydınız* (Metin Çamurcu, 1994).

Genel Olarak Türk Sinemasında Kadının Temsili

Türk sinemasında kadın ve cinsellik sömürüsü ilk öykülü film (*Pençe*, 1917) ile başlamıştır. 20'li yıllarda ilk vampirler, *femme fatale*'ler, göbek dansları, ilk banyo sahneleri görülmeye başlar. “1953 yılından itibaren de aldatılmış, terkedilmiş, yazgısıyla yalnız bırakılmış ve acı çeken kadın tipleri sinemamızda gelişti” (Öngören, 1984, s. 60). Fakat bu kadınların öyküsünde seyirciyi bilinçlendirmekten ziyade acındırmaya dayanan bir yaklaşım söz konusuydu. 60'lı yıllara kadar Türk sinemasında kadın tiplerini M. T. Öngören (1984) kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, az gelişmiş ama şımarık kenar mahalle kızı ve çocuk kadınlar olarak sıralamaktadır. Bunların yanı sıra iyi ve kötü kadınlar melodram anlatımı içinde keskin çizgilerle ayrıştırılmıştır.

İyiler, anneydi, evinin kadınıydı; toplumun kendilerine çizdiği kuralların dışına çıkmazlar, evlendikleri adama sadık kalırlar, kocalarının sadakatsizliklerinde sabırla, onların yuvaya dönmelerini beklerdi. Yuvalarını terk eden kadınlar mutlaka geneleve düşerler, lekelenirlerdi. İkinci tip kadınlar yani kötü kadınlar, tümüyle kötü, cinsellikleriyle erkeleri baştan çıkaran kadınlardı. Onlar ya doğuştan kötüydüler, ya da kader onları kötü yola sürüklemişti. Kadere karşı koyulamayacağından, kötü yola sürükleneceklerdi (Esen, 1992, s. 51).

Bunlardan genellikle iyi kadınlar esmer, kötü kadınlar da boyalı sarışın olmaktadır. Yani seyirci baştan kimin iyi kimin kötü olduğunu bilip hataya düşmemesi için bu fiziksel ayrım da yapıyordu... Buram buram erkek ideolojisi kokan bu filmlerde vampirler aracılığıyla seyircinin cinsel dürtülerine sesleniliyor hem de masum kadın tipleriyle seyirci 'iffet'e davet ediliyordu (Eryılmaz & Arasan, 1987, s. 13).

1960 yılından sonra Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler kadına erotik yaklaşım üslubunu çektikleri filmlerle (*Ölüm Perdesi*, *Sayıllı Dakikalar*, *İki Gemi Yan Yana*, *Haremde Dört Kadın*, *Susuz Yaz*, *Sevmek Zamanı* vb.) geliştirmeye çalışmışlardır.

70'li yıllarda seks filmleri furiasının yanı sıra kadın konusunu cinsel sömürüden uzak bir anlayışla daha gerçekçi ve toplumsal açıdan bakan yönetmenlerin (Yılmaz Güney, Süreyya Duru, Türkan Şoray, Lütfi Akad, Fevzi Tuna, Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Zeki Ökten) film çekmeye başladıkları görülür. Bu filmlerde (*Arkadaş*, *Bedrana*, *Dönüş*, *Gelin*, *Kızgın Toprak*, *Yatık*

Emine, Hazal, Sürü vb.) kadın konusu ülkenin ekonomik ve sosyal sorunlarından soyutlanmaksızın anlatılmaktadır. Fakat bu filmlerde de melodram sinemasının klişelerinin devam ettiğini görmek mümkündür.

Örneğin Yılmaz Güney'in neredeyse bütün iyi kadınları esmer, iradesiz burjuva kadını ise sarıdır... meleodramın iyi aile kadını- kötü fahişe kalıbını kırmamış, iyi aile kadınının yerine solcu, kötü kadının yerine 'ahlaksız' burjuva kadını geçirmekle yetinmiştir (Eryılmaz & Arasan, 1987, s. 15).

Faruk Kalkan *Türk Sineması Toplum Bilimi* (1988) isimli kitabında 1960-1980 yılları arasında bir mesajı olan, bir toplumsal sorunu gündeme getiren filmleri Türk sorunsal sineması olarak nitelemektedir. Bu kitap çalışmasında Kalkan, Türk sorunsal sinemasında kadın temsillerini kent ve kır yaşamına göre iki farklı kategoride incelemektedir. Kent yaşamını konu olan filmlerde kadın temsilleri genellikle zorla tecavüz edilen ya da mazisi olan genç kız (*Utanç, Acı Hayat, Bir Demet Menekşe*) ya da yasak ya da tutkulu aşk (*Yasak Aşk, Haremde Dört Kadın, Seninle Son Defa, Derya Güllü*) temaları çerçevesinde temsil edilirler.

Kır yaşamını konu alan filmlerde (*Kuyu, Kızgın Toprak, Susuz Yaz, Dönüş, Bedrana, Kara Çarşaf Gelin, Sürü, Boş Beşik, Kuma*, vb.) kadın sorunsalı berdel, kumalık, erkek çocuk temaları bağlamında kadın-erkek, kadın-toplum ilişkileri; kadının 'mal' gibi alınıp satıldığı erkek toplumlara özgü, erkeğin kadına, kadının kadına tahakkümünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdaki sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alarak işlenmiştir" (Kalkan, 1988, s. 103).

Kadın cinselliği erkeğin şerefine korunması amacına yönelik olarak, başta namus olgusu ve dolayısıyla evlilik öncesi bekâretin kaybedilmesi meselesi etrafında söz konusu edilmiştir. Zira kadın, namus olgusu çerçevesinde belirlenmiş kıstasların dışına çıkarsa alternatif çözümler üretilmeksizin, ya ölümle cezalandırılmakta ya da kötü yola düşmektedir.

Türk sinemasında 1980'lerden sonra televizyonun da etkisiyle toplumsal değişmelere paralel olarak Müjde Ar'ın örnek temsil olarak başı çektiği star kadın oyuncuların soyunmaya başlamaları ile iyi ve kötü kadınların ayrı ayrı temsil edildiği filmlerin yerini her ikisinin özelliklerini belirli ölçülerde üstünde toplayan tek kadınlı filmler almıştır. Bu filmlerde Türk toplumunda çevre baskıları, anlayışsız, baskıcı koca, toplumsal ortam ve geleneklerin baskısına maruz kalmış kadınlar ve onların tüm bu olumsuzluklara rağmen kendi yollarını bulma ve özgürleşme çabaları konulaştırılır (*Mine, Bir Yudum Sevgi, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Seni Kalbime Gömdüm, Göl, Fahriye Abla, Gizli Duygular, Aaah Belinda* vb.). Türk sinemasında kadının konumundaki değişim bununla sınırlı kalmayarak kendi alt kategorilerini de yaratmıştır. "Eski olumlu star oyuncuların cinselliği konunun gereği iken, Ahu Tuğba, Banu Alkan gibi oyuncuların cinselliği ise daha çok bir seks ve vücut seyri amacı taşımaktadır. Arabesk filmlerde bol vücut gösterimi ile kadınlar cinsellik sömürsünün nesnesi olmuşlardır" (İmançer, 2006, s. 68).

Eryılmaz ve Arasan'a (1987) göre Yeşilçam'ın "özgür" kadını, ne kadar ilerici olursa olsun erkeğin kafasındaki "özgür" kadındı. Kendi kocasını bırakıp başka bir erkeğin sultanı altına girerdi. Özgürlük bayrağını açmak için ille de

erkeklerin önce kendine kazık atmalarını, sonrada yardım etmelerini beklerdi. Erkeklerin iyi ve kibar davrandığı kadınların bir özgürleşme sorunu olamazdı. Çünkü o zaman melodram olmazdı. Tabii bu arada erotizmin zirvelerine çıkmayı ihmal etmezdi.

1990'lerden günümüze kadar Türk sinemasında büyük kentlerde mutsuz, bastırılmış duygularını dile getiren, başkaldıran, tatminsiz sorunlu kadınları konu alan filmlerin (*C-Blok*, *Mum Kokulu Kadınlar*, *Camdan Kalp*, *Düş Gezinleri*, *Bir Kadının Anatomisi*, *Masumiyet*, *Gönül Yarası*, *Kader* vb.) yanı sıra kırsal kesimde töreler karşısında çaresiz kalmış kadınların öyküleri (*Mutluluk*, *Saklı Yüzler*, *Ademin Trenleri*, *Havar* vb.) beyaz perdeye aktarılmaya devam etmiştir. Bu bağlamda Türk sinemasında feminist düşünüşe uygun bağımsız, kendi ayakları üstünde durabilen kadın temsilinden ziyade, erkeğe sığınan sorunlu kadın klişesinin sürdürülerek, geleneksel söylemin devam ettiği görülmektedir.

Ayrıca 90'lı yıllarda aşağıda incelemesini yapacağımız Türk sinemasında İslamcı anlayışa uygun kadın yaşam biçimlerini tarif eden ve onların sorunlarını anlatan filmler de (*Minyeli Abdullah*, *Yalnız Değilsiniz*, *Bize Nasıl Kıydınız*, *Danimarkalı Gelin*, *Sevdaların Ölümü*, *Kelebekler Sonsuza Uçar*, *İskilipli Atıf Hoca* vb.) üretilir.

Türk Sinemasında İslamcı Filmler

Türk sinemasında dini içerikli filmler İslamcı film akımı oluşmadan önce de yapılmıştır. Bu filmler geçmişe ait dinsel kişilerin hayat hikâyesini anlatarak, onları aşırı derecede abartarak tanıtmayı amaçlamaktadır. İlkel düzeyde ahlak dersi veren ve bu güne ait bir referansları olmayan tecimsel filmlerdir: *Hazreti Ömer'in Adaleti* (Nejat Saydam, 1961), *Hazreti İbrahim* (Asaf Tengiz, 1964), *Hac Yolunda Hazreti Yahya* (Muharrem Gürses, 1965), *Hazreti Ayşe* (Nuri Akıncı, 1966), *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* (Muharrem Gürses, 1966), *Hacı Bektaş Veli* (Muharrem Gürses, 1967), *Hazreti Ali* (Tunç Başaran, 1969) gibi (Evren, 2007, s. 48). Bunların dışında Yeşilçam filmlerinde batı sinemasını örnek alan ve taklit etmeye çalışan melodram tarzı içinde dini unsurlar (cami, namaz, türbe gibi) kullanılmıştır. Melodramlarda çember ve takma sakallı, yobaz köy imamı tiplemesi toplumun kalkınmasını engelleyici unsur olarak laik öğretmen karşısında sıklıkla yer alarak, klişeleşir. Yeşilçam melodramları bir yandan resmi ideolojinin oryantalist söylemine uygun olarak toplumsal geri kalmışlığın sebebi olarak yobaz dindarlığı tasvir ederken, diğer yandan gelenekselcilikten kaynaklanan oksidentalit söyleme uygun olarak batılı değerlerin yozlaşmışlığına kendini kaptırmış kentli karakteri doğulu, dürüst, anonim değerlerini kaybetmemiş karakterin aşkıyla ıslah eden öyküleri konu edinir (İmançer, 2008, s. 42).

İslamcı filmler [*Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı, 1971), *Gençlik Köprüsü* (Salih Diriklik, 1975), *Rahmet ve Gazap* (Mesut Uçakan, 1982), *Minyeli Abdullah I* (Yücel Çakmaklı, 1989), *Minyeli Abdullah II* (Yücel Çakmaklı, 1990), *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan, 1990), *Müslüman'ın 24 Saati* (Salih Diriklik, 1991), *Sürgün* (Mehmet Tanrısever, 1992), *Danimarkalı*

Gelin (Salih Diriklik, 1993), *İskilipli Atıf Hoca* (Mesut Uçakan, 1993), *Bize Nasıl Kıydınız* (Mesut Uçakan, 1994), *Beşinci Boyut* (İsmail Güneş, 1993), *Sevdaların Ölümü* (Mesut Uçakan, 1992), *Anne ya da Leyla* (Mesut Uçakan, 2005), *Sözün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 2007)...] Yeşilçam filmlerinin de vazgeçilmez çelişkisi olan Doğu-Batı çelişkisi üzerinden öykülerini inşa ederler. Yeşilçam filmlerinde batılı olarak temsil edilen tipler kentli, uçarı, içki içen, kumar oynayan, danslı partilere katılan tiplerken, doğulu olarak temsil edilen tipler ise mert, namuslu, kırsal kesimden gelen ve gerektiğinde aşkı için batılı değerlere de uyum gösterebilenlerdir. İslamcı filmlerde Doğu-Batı çelişkisi daha keskin hatlarla ayrıştırılmıştır. Bu filmlerde batı yaşam tarzını benimseyenler yine kadınlı erkekli partilere katılıp içki içen, açık giyinen, kumar oynayan, apartman ya da gösterişli konaklarda oturan, ahlaki değerleri zayıf kentli insanlarken, doğulu temsiller kırsal kesimden ziyade artık İslamiyet’le özdeşleştirilip, kapalı giyinen, dürüst, namaz kılan, kitap okuyan, kadın ve erkeğin birbirinden ayrı oturduğu sohbet toplantılarına katılan kentte yaşayanlardır. Bunların asla kendi değerlerinden taviz vermesi söz konusu değildir, bilakis bilinçsiz Müslümanları bilinçlendirme misyonunu üstlenmiştir (İmançer, 2008, s. 44).

İslamcı filmlerin temel gayesi ideal Müslüman olmanın tariflerini yapma, batılı laik anlayışa kendini kaptırmış, dinin gereklerini yapmayan şuursuz Müslümanların gözünü açma misyonu, İslam dininin belirlediği yaşam anlayışına karşı duyarlılık oluşturmaktır. Bu filmler sınıf farklılıklarını yozlaşma olarak indirgemenin yanı sıra, “dinsizlikten inanca, ahlaksızlıktan ahlaka, yozlaşmışlıktan huzura kavuşma dönüşümlerini dinsel temalar, öğütler, yönlendirmelerle” (Evren, 2003, s. 25) şematik bir biçimde yansıtırlar. Toplumun giderek kendi değerlerine yabancılaşıp, yozlaşmasının tezadı olarak kendini araması ve gerçeği keşfederek huzur bulması didaktik bir anlatımla verilir. Bu anlayışa uygun filmlerde “dindar” temsili ‘sanki gökten yere inmiş yarı-melek dindar insan’ tipiyle karakterize etmek mümkündür. Bu filmlerde kadın temsili açısından en göze batan olgu kadınların ya tamamen İslami düşünüşe uygun olarak bedeni ve başı kapalı ya da açık ve modern olsalar bile diğer Türk filmlerinden daha muhafazakâr bir giyim tarzı içinde oldukları görülür. Kabil, bu filmleri şöyle yorumlamaktadır:

Daha çok Yeşilçam popüler söylemi (ki, bu büyük ölçüde melodram ve ajitasyonla örülü bir söylemdir) üzerine kurulu olarak gelişmeye başlayan ve seyirciye bir tebliğde bulunan, hayatın bir başka yönünü hatırlatan, bir tez geliştiren ve sunan manevi duyarlıktaki Türk sineması, Batı ve dünya sinemasında gördüğümüz kadının görsel manipülasyonundan uzak durmuştur (Kabil, 2003, s. 21).

Bu filmlerde sorunlar ve çözümler kişiselleştirilmekte, toplum homojen bir kitle olarak tasavvur edilerek, bireyler ve alt grupların varlığı ve farklılığı görmezden gelinmektedir. İslami karaktere göre toplumsal ortak iyi sorunu önceden belirlenmiştir, asıl sorun bu amacı gerçekleştirecek iktidar sorunudur. Kahraman burada toplumu modernleşmeci rejimlerin izlediği batılılaştırma politikalarının neden olduğunu iddia ettiği ahlaki krizden kurtarmanın başlıca aracıdır. Kahramanın en temel argümanı batılılaştırıcı seçkinlerin, Müslümanların kültürüne, tarihine ve dinine karşı bir savaş açarak toplumu

ahlaken yozlaştırdığını ve ülkeyi bağımsızlıktan, kimlikten ve özgüvenden yoksun bir uydu haline getirdiğini savunmaktadır. Bu nedenle, İslami medeniyete dönüş ve ahlaki gelişme ya da kalkınma otantik modernleşmenin ve tüm diğer “iyilik”lerin ön koşuludur. Kendileri dışında tüm siyasal duruşlar ve aktörler batılılaşma ve dolayısıyla, yabancı mantık ile bağlantılıdır. Yozlaşmış kent kültürü karşısında geleneksel değerler batı karşıtı bir söylemle yüceltilerek, kendi içine kapalı bir toplumun özlemleri dile getirilir. Din ulusal kültürün temel şekillendiricisi olarak sunulur (yabancı kadın kahramanın Müslüman olması gibi).

Araştırma Konusu Filmlerin Özetleri

Birleşen Yollar

Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* adlı romanından uyarlanan filmde kentli, modern, apartmanda yaşayan, sosyete kız Feyza ve tek katlı ahşap evde yaşlı annesiyle yaşayan muhafazakâr genç Bilal’in aşkları, sınıfsal ve ahlaksal farklılıklardan dolayı mutlu sona eremez. Filmdeki kadın kahraman, âşık olduğu erkeğin aracılığıyla kendi çevresinde maruz kaldığı batı tarzı ahlaki yozlaşmışlığın farkına varır ve dine yönelerek kapanır. Kapanan Feyza, kendi kızını modernist yetişme tarzından farklı olarak muhafazakâr yetiştirir ve Bilal’in oğluyla evlendirir.

Minyeli Abdullah I

Mısır’da Kral Faruk döneminde yaşayan ve inancı yüzünden tutuklanıp, idamla yargılanan Abdullah, rejim düşmanı olarak hapiste işkence görür. Abdullah’ın yaşlı annesi ve karısı iki çocuğuyla birlikte Abdullah yüzünden toplumdan dışlanır. Yaşlı kadın köyünde yalnız oğlunun yolunu beklerken ölür. İki küçük çocuğuyla parasız ve yardıma muhtaç kalan karısı, ailesinin baskısıyla Abdullah’dan boşanmak zorunda kalır. Mısır’da kralın devrilmesi sonucu, hükümet değişikliğiyle Abdullah Hapisten kurtulur ve hamallık yaparak yardıma muhtaç iki çocuğu okutup yetiştirir. Kendi karısı ve çocuklarına ise yıllar sonra tesadüfler sonucu tekrar kavuşur.

Minyeli Abdullah II

Abdullah, *Minyeli Abdullah I* filminde boşanmak zorunda kaldığı eşi Sevide ile yeniden evlenir. Bu arada ihtilalle başa gelen hükümet tarafından Kahire baş komiserliğine getirilir. Ancak bu durum bazı çevreleri rahatsız etmiş ve baskılar gelmeye başlamıştır. Kişisel çıkarlara dayanan baskılara boyun eğmeyen Abdullah, bu görevden ayrılarak hamallığa geri döner ve yine inancı doğrultusunda toplumsal kalkınmaya yönelik projeler geliştirerek, uygulanmasını sağlar. Abdullah’ın oğlu Bilal, eğitimli bir genç olarak babasına yardım eder. Aynı zamanda *Birleşen Yollar* filmini çağrıştıran bir biçimde Bilal ile İslami uyanışa ilgi gösteren ve kendisinden bilgi alan sosyoloji öğrencisi, sosyete kızı Feyza birbirinden hoşlanır. Filmin sonunda Feyza türban takarken Bilal modernistlerin komplosu sonucu vurulur.

Yalnız Değilsiniz

Modern yaşam tarzını benimsemiş bir ailenin tıp öğrencisi kızı olan Serpil, anneannesinin ölümünden sonra kendi yaşamını sorgulayarak içinde bulunduğu yapay batı taklidi ilişkilere yabancılaşarak dine yönelir ve kapanır. Ailesi kızlarının kapanmasına karşı onun ruhsal bunalım geçirdiğini düşünerek tedavi görmesi için bir kliniğe kapatır.

Yalnız Değilsiniz II (Sonsuza Yürümek)

Kliniğe yatırılan Serpil, komisyon raporuyla sağlıklı olduğu ispatlanarak klinikten çıkarılır. Annesinden ve evinden ayrılır, kendisi gibi başörtülü kızların yaşadığı eve taşınır, fakat bu kez de üniversitede başörtüsü yüzünden okula alınmaz. Başörtüsünden taviz vermeden okumak isteyen diğer kadınlarla birlikte direniş mücadelesine girer.

Danimarkalı Gelin

Avrupa’da tahsil gören bir Türk gencine âşık olup evlenerek Müslüman olan Hanlore, Hatice ismini alır. Türkiye’ye döndüklerinde Hatice çevresindeki insanların kendi inançlarının gerektirdiği gibi yaşamadıklarını fark eder ve kendisi İslam’ın gerektirdiği gibi yaşamak ister. Kocasını ve çevresi tarafından yadırganarak hoş karşılanmaz, tekrar ülkesine döner.

Bize Nasıl Kıydınız

Dini değerleri öğrencilerine tanıtmaya çalışırken olan genç öğretmene, aynı mahallede oturan öğrencisi Rabia âşıktır. Öğretmen, öğrencileri örgütleyip cemaat kurmakla suçlanarak hapse düşer. Rabia’nın babası kendisini zina yaparken gören oğlunu boğarak öldürür. Bu olaya tahammül edemeyen Rabia’nın annesi aklını yitirir, babası intihar eder. Sahipsiz kalan Rabia bir süre gece hayatına girer, gayri meşru bir çocuk doğurur, çocuğu cami önüne bırakır ve çocuk ölür. Vicdan azabı çeken Rabia dine sığınır ve kapanır.

İslamcı Filmlerde Kadın Kimliğinin Sunum Biçimi

İncelediğimiz yedi filmde merkezi rollerde on altı kadın figür bulunmaktadır. 19-35 yaş arası kadın karakterler çoğunluğu (16 kadından 10’u) oluşturur. Yirmili yaşlarda beş kadın karakter aynı zamanda incelediğimiz her filmde yer alacak biçimde başlangıçta modern giysi ve yaşam biçimi içinde yer alırken, sonradan dine yönelip kapanan kadınlardır. Üç kadın karakter yaşlı dindar nine rolündedir. Dört kadın figür, zaten kapalı giysileri içinde, İslami yaşam biçimini içselleştirmiş görünmektedir. Bir kadın figür geleneksel Anadolu’ya özgü başörtüsü takmaktadır. Üç kadın figür ise modern giysi ve yaşam biçimini temsil etmektedir.

Filmlerde Müslüman ve Türk olma dışında farklı etnik kökenlere yer verilmezken, bir kadın karakter başka dinden ve Avrupalıdır, sonradan bir Türk erkeğiyle evlenerek Müslüman olmuştur. Modern kadınlar genelde üst sosyo-

ekonomik seviyededir. Sosyo-ekonomik durumu düşük olan kadınlar muhafazakâr ve mütevazı yaşam sürendir. Önceden açık olup da sonradan kapanan genç kadınlardan üçü bekârkên, ikisi evlendikten sonra kapanmıştır, fakat bu kapanma eş baskısından kaynaklanmaktan ziyade, *Danimarkalı Gelin* filminde olduğu gibi eşin istememesine rağmen kadının kendi dinsel tercihi sonucudur. Yaşlı kadınlar duldur. Modern kadınlardan ikisi evliyken birisi bekârdır. Kapalı kadınların birisi evliyken üçü bekârdır. Geleneksel kadın ise evlidir. Sonradan kapanan genç kadınların çoğunluğunun (2/3 oranında) bekâr ve üst sosyo -ekonomik seviyede olduğu tespit edilmiştir.

Meslekler Açısından Kadının Sunumu

Meslekler açısından on altı kadın karakterden sadece ikisinin çalıştığı tespit edilmiştir. *Yalnız Değilsiniz* filminde yurt dışında eğitimini tamamlayan Füsün karakteri bir klinikte halkla ilişkiler uzmanı olarak çalışırken, feminizm konusunda toplumu bilinçlendirme misyonu ile bir dernek kurarak, bir dergi çıkarmaktadır. *Danimarkalı Gelin* filminde Hatice (Hanlore) yabancı ortaklı bir şirkette sekreter olarak çalışmaktadır. Çalışan kadınlardan Füsün karakteri modern giysi ve yaşam biçimi içindeyken, diğeri Danimarka kökenli Hatice başlangıçta modern giysileriyle çalışırken, sonradan kapanmış ve çevresindeki Türklerin yadırgamasına rağmen, yabancı uyruklu patronunun hoş görüşüyle çalışma hayatına devam etmiştir. Dört kadın karakter yüksek eğitim aşamasındadır. Bu kadınlardan ikisi kapalıdır, diğeri ikisi modern fakat sonradan kapanmaya aday olanlardır. Bu genç kızların ortak özelliği mesleki eğitimlerini, başörtüsüne tercih etmeleridir.

Eğitimli kadınlar kamusal alanda aktif olacak işlerden ziyade evde konumlandırmaya dair seçilen işlerle üretkenliklerini gerçekleştirmeye uygun görünürler. Örneğin *Minyeli Abdullah II* filminde Abdullah'ın üniversite okumaya Kahire'ye gelen oğlu Bilal kız kardeşi için seçilen mesleği annesine şöyle ifade eder: “Babam onu mütercim yapmak istiyordu. İngilizcesini ilerletsin oturup kitap tercüme etsin, hem para kazanır, hem de ilmi artar. Tabii gaye İslamiyet'e hizmet”.

Ailede erkek çocuk İslam'a hizmet açısından maddiyatla ilgiliyken, kız çocuk manevi yönle ilgilidir. Örneğin Abdullah'ın kızı Hatice İslam'ın ruhunu edebiyatta güzel sanatlarda bulmaya çalışmakta, İslam'ın büyük şairlerini yabancılara tanıtmaya yönelik çeviriler yapmaktadır. Bilal ise İslam'a kendini adanmış Müslümanlar arası maddi dayanışmayı örgütleyici ekonomisttir. Muhafazakâr erkekler sadece erkeklerin bir araya geldiği toplantılarda ziraat, dokuma, kimyevi maddeler, çelik sanayi, ihracat, inşaat, yurt, okul, gazete gibi kurumları oluşturma ve işletmeye dair işler planlarken, kadınlar Abdullah'ın karısı Sevde tarafından evde sohbet ederken önerdiği şehrin kenar semtlerine kurulacak talebe yurtları, kütüphane, dispanser, çocuk bahçeleri kurmakta yardımcı role uygun görülmektedir. Erkekler devlet işleri ile ilgilenirken, kadınlar kendi aralarında fakirlere yardım kampanyaları düzenlerler. Kadın olarak yardımcı rolü benimsemiş ve kanıksamış görünürler. Sevde kadınların yine kadınlar tarafından cinsiyetlerinden dolayı eksik ve yetersizliğini

kanıksadığını şu sözlerle dile getirir: “Biz istersek kadın halimizle bu işleri başarabiliriz”. Modern ve çalışmayan kadınlar kadınlı erkekli partilere katılıp içki ve kumar alışkanlıklarıyla Yeşilçam melodramlarının klişesini sürdürürler. Bu kadınlar manikür ve pedikür dışında evde iş yaparken gösterilmez. Kapalı kadınların ise, ev işleri, çocuk bakımı ve erkeğine hizmet etmeleri asli görevleridir. Yaşlı kadınların asli görevleri ise kendilerini ibadete vermektir, ev işi ya da başka bir uğraşla meşgulken gösterilmezler.

Ev ve Aile İçinde Kadının Sunumu

İncelenen Filmlerde modern ve kentli kadınların evlilikte asli görevleri süslenerek eşleriyle partilere katılmak, kumar oynamak ve içki içmektir. Ev işlerini hizmetçileri yapmaktadır. Eşler arasında saygı ve sevgi göstermeliktir. *Birleşen Yollar* filminde Feyza’nın anne ve babası partiler, kumar gibi alışkanlıklarla kızlarıyla pek ilgilenmezler. Feyza kendi evliliğinde de kocası tarafından aldatılır, katılmak durumunda kaldığı partilerde başka erkeklerin kur yapmalarına katlanmak zorunda kalır ve en sonunda geleneksel dini değerleri olamayan ve suça eğilimli kocasının çatısı altında mutlu olmayı başaramaz. *Minyeli Abdullah II* filminde de yine modernist zengin aile kızı Feyza’nın anne ve babası, sürekli zengin dekorlar içinde kadınlı erkekli partilere katılıp, kumar oynarlar.

Yalnız Değilsiniz Filminde Serpil’in annesi ve üvey babası da sürekli birbiriyle tartışır. Anne kadın arkadaşlarıyla konken partilerine katılır ve içki içer, üvey babası metresiyle yurt dışına tatile gider. Evdeki yaşlı anneanne ise sürekli odasına kapanıp ibadet etmektedir. Evin tıp fakültesine giden genç kızı Serpil ise filmin başlarında ailesiyle uyumlu, modern arkadaşlarıyla eğlenerek karakterken, anneannesinin ölümünün etkisiyle dine ilgi duymaya başlar, annesi ve çevresiyle çatışma yaşar. Annesi onu kendinden farklılaşarak kapanmasına karşılık onu ‘baş belası’ olarak nitelendirerek, din konulu kitaplarını yırtar. Serpil de kitaplarını yırtan annesine karşılık olarak evdeki içki, şişe ve bardaklarını kırar. Bunun üzerine annesi kızının ruh hastası olduğunu sanarak, ruhsal tedavi görmesi için bir kliniğe yatırır. *Yalnız Değilsiniz II (Sonsuza Yürümek)* filminde dindar çevrenin yardımıyla hasta olmadığı anlaşılan Serpil klinikten çıkar. Annesinin yanına dönmeyi reddederek evini terk eder. Bunun üzerine kızını kaybetmekten üzüntü duyan anne zamanla kızını kabullenecek, kumarı ve içkiyi bırakıp türbanlı ve kapalı giysilerle üniversiteye alınmayan kızı ve arkadaşlarına destek verecektir. Burada batılı tarz olarak temsil edilen anne, kızının dolayısıyla evladının sevgisini kaybetme tehlikesiyle ehlileştirilir. Ailenin genç kızı ise başlangıçta bilinçsizlik aşamasında annesi rol modeliyken, dini bilinç kazanmaya başladıkça dindar anneannesini kendine model alır ve onun değer ve inançlarına uygun yaşamayı amaç edinir. Filmde Serpil modern giysilerle rüyasında ölmüş anneannesinin elini öpmek isterken reddedilirken, kapandıktan sonra anneannesine ona elini öptürür. Buna benzer başka bir örnek *Bize Nasıl Kıydınız* filminde de vardır. Modern olarak gösterilen olgular içinde Rabia gayri meşru çocuk doğurup onu sokağa bırakarak ölmesine neden olur ve bunun verdiği vicdan azabı ile dine yönelir ve kapanır. Daha önce âşık olduğu

genç öğretmen onun aşkını görmezden gelirken, kapandıktan sonra genç kızın yüzünde kendi ninesinin yüzünü görür. Rabia dindar nine gibi kapandığında erkeğin ilgisini çekip ve beğenisini hak etmiştir. Bu bağlamda muhafazakâr erkeğin aşkını hak edebilmek için kadının dindar nine ile özdeşlikler taşıması gerekmektedir. Filmde Rabia lise çağlarında anne, baba ve bir erkek kardeşiyle کنار mahallede yaşar. Rabia'nın annesi geleneksel, başörtülü, evine ve çocuklarına hizmet eden bir ev kadınıdır. Babası da eve para getirendir. Bir gün baba kendi erkek kardeşinin sarışın, kentli, modern karısıyla sevişirken, oğlu tarafından görülür. Baba kendi oğlunu boğar. Bu olaydan sonra Rabia'nın annesi aklını yitirir, baba da intihar eder. Yalnız kalan Rabia gece hayatına kendini kaptırır. Bu filmde zina yapan, erkeği yanlış yapmaya teşvik eden kadın modern olandır, aldatılıp, aklını yitirip, yuvası yıkılan ise geleneksel başörtülü olandır. Filmde başka bir aile modeli olarak kara çarşafli yaşlı nine ve onun öğretmen torunudur. Yaşlı kadın oldukça dindardır. Kendi ailesinin de dindar olduğunu geriye dönüşlerle anlattıklarından anlarız. Ninenin çocukluğunda evlerinde çeşitli yaş guruplarından erkekler yerde diz üstü oturarak gözleri kapalı, bedenlerini öne arkaya sallayarak 'La ilahe illallah' diyerek zikir yaparken 12 yaşlarında kız çocuğu onları gizliden izler. Ayrıca bu kız çocuğunun başında sarığı olan babası gece yarısı çocuklarını yatağından uyandırarak kuran okutmaktadır. Bu bağlamda ibadetin asıl aktörü ve belirleyicisi erkek cinsiyetidir, kadınlarsa onların takipçisidir. Yaşlı kadın dindar olma vasıflarıyla çevresinden saygınlık görendir.

Bize Nasıl Kıydınız ve *Yalnız Değilsiniz* filmlerinde genç kızların örnek modeli kendi annelerinden ziyade anneanne ya da ninedir. Bu model, bedeni uzun ve bol giysilerle vücut hatları belli olmayacak biçimde örtme ve yüz açıkta kalacak ya da sadece göz görünecek biçimde başı kapalı olmak, uysal, itaatkâr, sadakatli, sabırlı, maharetli, kanaatkâr gibi özellikleri içermektedir. Bunların dışında kendine özgü hal ve davranışları olan kadınların muhafazakâr erkeğin aşkını hak etmesi ve aynı zamanda mutlu ve huzurlu bir yaşam sürmeleri de olanaklı değildir. Zira bu kadınların ahlaki yozlaşmışlık içinde hayatlarına yön verip, ayakta kalma şansları yoktur. Kadınların tek başına kendilerine mutlu bir yaşam alternatifi bulamamalarının altında yatan gerekçe olarak, batı tarzı modern yaşam biçimi gösterilir. Ataerkil muhafazakârlığın tarif ettiği aile yaşamı dışında alternatif yaşam biçimleri olumsuz resmedilir. Bu olumsuz resim içinde kadınların toplumda aileden bağımsız birey olarak tek başına kendi hayatına yön vermesi olanaklı görünmez.

Danimarkalı Gelin filminde Avrupalı kadın Hanolere bir Türk'le evlenmesi sonucu Hatice ismini alıp Müslüman olmuştur. Hatice kocasıyla birlikte Türkiye'ye döndüklerinde kocasının ailesine ve çevresine modern özellikleri ile adapte olmakta sorun yaşamaz. Yeni dinini öğrenmeye ve dinin gereklerini yapmaya çalışması kocası ve çevresinde yadırganır. Hatice'nin din değiştirmesinde temel etkenlerden birisi erkek kardeşinin genç yaşta ani ölümüdür. Hatice bu bağlamda İslam'ı öğrenmeye çalışmaktadır. Onun bu çabasına eşi destek vermez ve hatta onun kapanmasını istememektedir. Zira karısı kapanarak kocasının modernist çevresine aykırı düşmektedir ve kocası onun açılması konusunda baskı yapar, tokat atar. Bu filmde kadın kocasına itaat

etmezse dayak yiyendir, ev işlerinden sorumludur, aynı zamanda da çalışmaktadır. Kadın hakları bağlamında bir direnç asla söz konusu olmazken, dini inanç konusunda erkeğine dik başlıdır. *Danimarkalı Gelin* filminde batılı modernist ailelerde kadınlar kâğıt oyunu oynar, erkekler içki içer, tavla oynar, partilerde batı müziği dinleyip dans ederler. Hatice'nin görünüşü Ayşe, ailesinin baskısından kurtulmak için kendisinden yaşça büyük biriyle evlenir. Kocasını içki içerken, o da sürekli kâğıt oynayarak oyalanır.

Minyeli Abdullah filminde yine modernist aileler kadınlı, erkekli partilere katılıp kumar oynayıp içki içerler. Gençler ise aileleri tarafından fazla şımartılmıştır (uyuşturucu kullanıp, hırsızlık yapabilmektedir). Bu ailelerde aklı başında olan ve genelde de kız olan (Serpil, Feyza) gençler ise İslam'ı yeniden keşfedendir.

Minyeli Abdullah filminde dindar muhafazakâr ailenin erkek temsilcisi İslam anlayışına uymayanları şursuz olarak görür. Halkın gerçek sesi olarak onları düşükleri gaflet uykusundan uyandırma misyonunu üstlenir. Bu misyonu üstlenirken Abdullah toplumun hatta kendi ailesinin bile ne düşünüp söylediğini keşfetmek zorunda değildir. O sadece kendini davasına adamıştır. Abdullah halkın içinden gelen birinin sağduyusuyla halkın ne istediğini bilerek, “batıcı” şursuzlara karşı halkı temsil edendir. Erkek kahramanın öncelikli sorumluluğu ailesinden ziyade üstlendiği davadır. Örneğin Abdullah hapisteyken ailesi toplum dışına itilir, annesi hastalanır, karısı yoksulluk nedeniyle çocuklarını doyurabilmek için kocasından boşanıp, kendi babasının evine iki çocuğuyla sığınmak zorunda kalır. Kadınlar ya babasına ya kocasına sığınmak zorundadır, kendi başlarına ayakta kalmaları mümkün görünmez. Kadının gelecek kurmakta tek alternatifi ya babası ya da kocasının sağladığı olanaklarla yetinmektir. Abdullah hapisten çıktıktan sonra eşi ve çocuklarını arayıp onlarla bir araya gelme teşebbüsünde bulunmamıştır. Yıllar sonra tesadüfen karşılaştıklarında ise Abdullah karısı ve oğluna kendini tanıtmadan, kendisi hakkında konuşmalarını dinlemiştir. Karısı onun için oğluna şöyle söyler: “Ah iyi günlerdi yavrum. Baban çok iyi adamdı, acaba hala yaşıyor mu? Bilemiyorum. Ama hiç mi hiç suçu yoktu”. Bu bağlamda erkek arayıp sormasa da kadın büyük bir sadakatle onu bekleyen ve her halükarda erkeğine hak verendir.

Abdullah karısıyla tekrar evlenmek için hocadan ‘olur’ alır ve dini nikâhla evlenir. Gerdek gecesi kadın erkeğin elini öpmek ister, erkek buna alçak gönüllülükle izin vermez. Kadının erkeğe karşı itaatinin gerekçesi olarak erkeğin taşıyıcısı olduğu davanın önemi vurgulanır: “Davası için mevkilerin en düşüğüne razı olmuş, hamallık yapmış. O haliyle çocuk okutmuş, Mısır'ın kurtuluşunu yeni nesillerde görmüş o insana hizmetçi olmak isterdim kızım. Babanın kararı ne olursa olsun ona hizmetçi olmaya razıyım”. Erkek için ise bir davası vardır ve bu dava uğrunda herkese hizmet ederken ailesine de hizmet etmenin sakıncası yoktur: “Size gelince evlatlarıma ve Sevde'ye hizmet etmek boynumun borcudur. Herkese hizmet ederken size niye hizmet etmeyeyim sanki”.

İdeal muhafazakâr aile modelinde evlilikte evlenecek eşi öncelikle aile büyükleri karar verir, eşi seçer, evlenecek gençlerde onlar için seçilen eşleri kabul eder. Örneğin Abdullah'ın annesi onun evleneceği kızı seçmiş ve Abdullah

da “seçtiğin kız kabulüm anne” diyerek onaylamıştır. Muhafazakâr erkeğin ideal kadınının vasıfları iffetli (kapalı), temiz (daha önce hiçbir erkekle ilişki yaşamamış), hanım hanımcık (büyüklerle karşı itaatkâr, saygılı), helal süt emmiş (dürüst), nazlı, güzel, temiz ahlaklı, uysal, namazında, aptesinde, meziyetli olarak sıralanır.

Genel Rol ve Görünüm

İncelediğimiz filmlerde yüz ifadesi açısından kapalı muhafazakâr kadınlar makyajsız, ağır başlı, kendinden emin ve ciddi yüz ifadelidir. Bu kadınlar kapalı olmayı içselleştirmiş, ev hizmetlerini ve koca ya da babaya itaati doğal kabul edendir. Modern kadınlar makyajlı, bakımlıdır ve partilerde neşeli bir görüntü sergilerken, aile içinde asabi ve öz güvensizdir. Zira ya kocaları onları aldatmakta ya da onlar kocalarını aldatmaktadır. Çocuklar söz konusu olduğunda kendi doğruları ve değerleriyle onu yetiştirmeyi başaramayan ebeveyn konumundadırlar. Hem modern hem de muhafazakâr genç kadınlar beden yapısı olarak zayıftırlar. Yaşlı kadınlar ciddi, bilge ve ailede otorite sahibidir. Bu yaşlı kadınlardan ikisi kara çarşafıla bedeni ve başı kapalıdır, diğeri ise yine uzun bol elbiseli ve başı tamamen kapalıdır. Geleneksel baş örtülü kadın bezgin, mutsuz, makyajsız, doğal, uzun eteği ile dişilikten ziyade fedakâr annelik özellikleriyle temsil edilir. Geleneksel kadının ideal olarak görüp saygı ve sevgi gösterdiği kadın modeli ise yaşlı kara çarşafı dindar ninedir. Önceden başı açık modern giyinen genç kızlar dine yöneldikten sonra batı tarzı yaşamı benimseyen ailelerine baş kaldırarak, başlarına türban takarak kapanmışlardır. Bu genç kızlar kapanma konusunda kararlı, kendi ailesine karşı mutsuz ve asabidir. Beden yapısı olarak ince ve bakımlı olma özellikleriyle güzellik ideallerine uygundur. Bu filmlerde hem modern hem de muhafazakâr kadınlar cinsel haz nesneleri olarak bedenleriyle teşhir edilmezler.

Filmlerde modern giyimli kadınlar Müslüman kadına benzemeyen olarak kahraman tarafından yadırganır. Örneğin *Minyeli Abdullah II* filminde Abdullah garda hamallık yaparken takım elbiseli fötr şapkalı iki erkeğin yanında başları açık, modern giyinmiş iki kadın vardır. Adamlardan biri Abdullah’a yanındakilerin İngiliz olduğunu, kızının okul arkadaşı olduğunu açıklar. Abdullah ise kinayeli bir yüz ifadesiyle alay ederek kendi kendine söylenir gibi “gayrimüslim olsan kızın daha nasıl olurdu?” diye söylenir. Yine *Danimarkalı Gelin* filminde Hatice’nin Danimarkalı annesi kendi kızının Müslüman bir kadın olarak kapandığını gördüğünde kızının görünmesi Ayşe’nin kapalı olmamasını yadırgar. Yine bu filmde türbanlı Hatice, belediye otobüsünde, sokakta, hatta kendi evinde, iş çevresinde modernistlerce gerici olarak görülerek hoş görüsüz davranışlarla karşılaşır. Diğer yandan Erkekler sokakta modern görünümlü Ayşe’ye sarkıntılık yapmayı hak görürken, Hatice’ye saygı gösterip özür dilerler.

Boş Zaman Faaliyetleri

Birleşen Yollar, Minyeli Abdullah I, Minyeli Abdullah II, Yalnız Değilsiniz I, Yalnız Değilsiniz II (Sonsuza Yürümek) Danimarkalı Gelin, Bize Nasıl

Kıydınız filmlerinde batı yanlısı zengin ailelerde modern kadın temsili melodram kalıplarını sürdürmeye devam eder. Modern kadınlar dans eden, içki içen ve kumar oynayan partilerde erkeklerle eşlik edendir. Bunların dışında en önemli boş zaman faaliyeti manikür yapmak olarak gösterilir.

Erkekler tarafından evde yapılan dini sohbet toplantılarında erkekler kendi aralarında görüş bildirip, sorular sorarak konuşurken, kapalı kadınlar yan odada edilgin biçimde, sessiz, çay içerek, çocuklarla birlikte erkekleri dinlerler. Sonradan dine yönelerek kapanacak genç kızlar ise dini öğrenmeye yönelik kitap okur ve kapalı kadınlar arası sohbet toplantılarına katılırlar. Dine yönelişi olmayan gençler eğitim süreci içinde olsalar bile kitap okurken gösterilmezler. Örneğin *Yalnız Değilsiniz* filminde Serpil başlangıçta batı tarzı yaşam biçimi içinde tıp fakültesine gitmekte, orada kendisi gibi modernist fakülte arkadaşlarıyla sürekli gürültülü müziklerle gurup halinde lüks arabalarda dolaşıp, uyuşturucu kullanılan partilere katılmaktadır. Serpil'in anneannesinin ölümünden sonra yöneldiği dindar arkadaşları ise mütevazı yaşam biçimi içinde din açısından kendilerini geliştirecek kitaplar okuyarak, bunları tartışmak için bir araya gelip fikir alış verişini yaparlar. Diğer modern gençler de tıp fakültesinde okusalar bile kitap okurken gösterilmezler. Onlar yetişkin insana özgü olan düşünce ve mantık çerçevesinde hareket etmekten yoksun, çocuksu bir taşkınlıkla sokaklarda oynayan, sürekli eğlence peşinde, hayatın anlamını sorgulamaktan uzak sorumsuz kişiler olarak temsil edilir.

Yaşlı kadınlar, sürekli boş zamanları olan ve ibadet edenlerdir. Kapalı evli kadınların ise ev işleri asli vazifeleridir.

Minyeli Abdullah filminde muhafazakâr kadınlar, ev işlerinden kalan boş zamanlarında fakir mahallelere yardım kampanyaları düzenleyip lüks restoranlarda artan yemekleri fakir mahallelere dağıtırken, hastalara doktor götürürken ve hediye verirken gösterilir.

Kişilerarası İlişkiler

Kişilerarası ilişkilerde modern kadınlar çarpıcı, güvensiz, ikna edici olmayan, sosyal, kadınsı, sadakatsiz, duygusal, asabi ve mutsuz olarak temsil edilir. Muhafazakar kadınlar sade, dengeli, uysal, becerikli, zeki, sadakatli, özverili, nazik, mutlu, takipçi, duygusal ve ikna edicidir. Önceden modern olup da sonradan kapanan genç kızlar çarpıcı, asabi, mutsuz, inatçı, kadınsı ve duygusaldır. Geleneksel kadın, çarpıcı olmayan, saf, kudretsiz, fedakâr, sadakatli, uysal, becerikli, özverilidir; ikna edici değildir. Yaşlı kadınlar ise ciddi, özverili, zeki ve ikna edicidir.

Modern kadınlar sosyal hayatta çarpıcı, kadınsı ve neşeli iken aile hayatında özverisiz, sadakatsiz, güvensiz ve mutsuzdur. Modern yaşam tarzı direk muhafazakâr kutba mensup biri tarafından eleştirilmektense kendi içlerinde kendi değerleriyle yetiştirdikleri, fakat sonradan muhafazakâr kesime sempati duyan eğitilmiş bir genç kız (Feyza, Serpil, Hatice) tarafından eleştirilerek ıslah edilme yoluna gidilir. *Minyeli Abdullah II* filminde Feyza karakteri (aynı zamanda *Birleşen Yollar* filminin de karakteridir) modern bir ailede yetiştirildiği halde muhafazakâr bir gence âşık olur ve muhafazakar dini

değerlere ilgi duyarak kapanır. Feyza kendisini başörtülü kızlarla arkadaşlık yaptığı için dinci diye eleştiren annesi ve arkadaşlarına “beğenmediğin başörtülü kızın hepimizden parlak kafası var, örtüsü de onun fazileti” sözleriyle “doğru” olana dair referans verir. Her iki filmde de Feyza karakterinin din bağlamında bilinçlenmesi bir erkeğe aşık olması aracılığıyla olmuştur. *Danimarkalı Gelin* filminde de Müslüman olmayan bir kadın Müslüman bir erkekle evlenerek din değiştirmiştir. *Yalnız Değilsiniz* filminde Serpil’in akıl hocası yine bir erkek olan Prof.Dr. Murtaza Akerdem karakteridir. *Bize Nasıl Kıydınız* filminde Rabia’nın da âşık olduğu erkek muhafazakâr öğretmendir. Bu bağlamda genç kadınlar açısından İslami bilinçlenmede erkekler katalizör olmaktadır. Dolayısıyla bilginin sahibi erkektir, kadınlarsa onların inançlarına kendi bedenleri üzerinden kapalı giyimleri ve itaatkâr takipçilikleriyle destek veren yardımcı unsurlar olarak daima ikincil rolü doğal kabul edendir.

Feminizm diğer filmlerde söz konusu edilmezken, *Yalnız Değilsiniz* filminde Füsün karakteri aracılığıyla konuşturılır. Füsün Paris’te okumuş, erkek egemen toplumu sorgulamaya yönelik, kadın hakları konusunda Türkiye’de bilinçlenme ve uyanış oluşturma amaçlı “özgür kadınlar derneği”ni kurmak istemektedir. Füsün, Paris’te değişmiş, kişiliğini kazanmış ve ataerkil toplumda kadınların içine sokulduğu tuzakların farkına varmıştır. Anneannesinin ölümünü kafasına takıp, dine yönelim gösteren teyze kızı Serpil ise onun çabalarının boş olduğunu ancak kadın erkek çatışmasına neden olacağını söyler. Füsün ise onun okumuş bir insan olarak kendini anlamayışına şaşırarak “saçmalama, sen beni anlamazsan ben kime derdimi anlatacağım, hizmetçi Fitnat’a mı?” diye sorarak yanıtlar. Özgür Kadınlar Derneği tüm kadın kuruluşlarından daha etkili olma iddiasındadır. Başlangıçta diğer derneklerle anlayış birliği içinde kadın haklarına katkı sağlamaktan ziyade, rekabetçi bir zihniyetle diğer kadın derneklerinden üstün olma yarışına girer. Sonuçta feminist hareket Füsün karakteri bünyesinde dini anlamda uyanışa geçemediği için “kendini kurtaramayan başkasını da kurtaramaz, ancak alet olur” ifadesi ile batı değerlerine alet olmaktan ileri gidemeyen yararsız bir çaba olarak görülür. Füsün’un feminist bağlamda da olsa kendini sorgulaması Serpil’in muhafazakâr arkadaşlarıncı olumlu görülür ve dini uyanış için umut vaat eder. Filmde Serpil’in de katıldığı kapalı kadınların bir araya gelerek yaptığı sohbet toplantısında kadın hakkında İslam dini öğretisi tartışılmaktadır. Bu toplantıda İslamcı kadınlar gibi görünüm ve inançta olmayan kadınları ötekileştirici ve dışlayıcı bir üslup yine şu sözlerde açığa çıkmaktadır: “Allah’a şirk koşan kadını iman edinceye kadar nikâh etmeyin, ondan çocuk yapmayın. İman eden elbette daha hayırlıdır”.

Füsün, feminist kadın dergisi için muhafazakâr öğretinin akıl hocalığını yapan Prof.Dr. Murtaza Akerdem karakteri ile bir röportaj yapar. Bu röportajda profesör kadını örtü ile özdeş kılan, örtüsüz olduğunda et parçasına indirgeyen, insan olarak nesnel bir bakışla var olmayan ve tek boyutlu (ya melek ya şeytan) olarak şöyle tarif eder: “Kadın hazinedir, örtüsünü açtığınız zaman sadece et parçası kalır. Yaratılmışların en büyük sırlarından biridir. Hem kutsal aşka, hem de şeytana ulaştırmak gibi iki zıt vasfı zirveleştirir”. Feminist görüşün temsilcisi olan Füsün karakteri de bu düşüncelere eleştirel yaklaşımdan uzak bir tutumla, olumlayıcı bir tutum sergilemektedir.

Sonuç

İncelediğimiz filmlerde merkezi rollerde kadın karakterlerin demografik özelliklerine göre çoğunluğun melodram kalıplarına uygun genç kadınlardan oluşmaktadır. Filmlerde alt sosyo-ekonomik seviyede yaşayan kadınlar kapalı giyimli kadınlarken, açık ya da sonradan kapanan kadınlar üst sosyo-ekonomik seviyededir. Bu bağlamda kadınların kapanmak istemelerinde ekonomik nedenler görülmez. Üst sosyo ekonomik seviyedeki modernist yaşayan kadınlar arasında kuşak farklılıkları göze çarpmaktadır. Bir önceki kuşak olan anneanneler zaten kapalı ve dindarken, onların kızları modernist açık giyimli kadınlardır. Bu modernist kadınların kızları ise annelerinin onları yetiştirdiği yaşam biçimlerine eleştirel duruş takınarak tekrar dine yönelmektedir. Dine yönelip kapanan kadınların kapanmasında erkekler fikir önderi ya da aşık olunan erkek olarak etkin rol oynarken, direk evlenme yoluyla ya da erkeğin baskısıyla kapanma söz konusu edilmez. Bu kadınlar gerekirse başörtüsüne mesleki eğitimlerini tercih edebilmektedir. Eğer eğitim görmüşlerse de daha çok evde konumlanacak meslekler (tercümanlık, yazarlık gibi) uygun görülmektedir. Eğitimsiz ya da çalışmayan ev kadınları kapalıysa ev işleri ve kocasına yardımcı olacak hayır işlerine katılmaktadır. Modernist çalışmayan kadınlar ise süslenmek ve partilere katılmak dışında bir etkinlik içinde resmedilmezler.

Filmlerde kadın temsili açısından vücut siyaseti çok önemlidir. Önceden modern olup da sonradan kapanan kadınların örtünmesi erkek egemen yaptırımlardan ziyade, güçlü bir kendini kabul ettirme isteğini ve İslamiyet'in yeniden kabulünü yansıtır. Örtülü kadınlar kendi dindarlıklarını “doğal”, “her zaman var olan” ve yeniden keşfedilmesi gereken olarak görürler. Örtünme aynı zamanda dinin manevi referanslarını benimsemeyen modern kadın klişelerinin ötekisi olarak İslamcı kadınların eleştirel duruşlarını ifade eder. Filmlerde sonradan kapanan kadınlar (Serpil, Hatice, Feyza, Rabia) bir yakının ölümü ya da muhafazakar erkeğe aşık olma bağlamında uyanışa geçerek, kendi ailesinin benimsediği batı modernliğini özümsemeyi reddederek, dini yeniden keşfedip, kendini yeniden tanımlar. Bu kadınlara yeni bir yaşam tarzı olarak İslam, dayanak noktası sağlar, gerekirse bu uğurda aile bağlarını da reddederek (*Yalnız Değilsiniz*'in Serpil'i, *Minyeli Abdullah II*'nin Feyza'sı gibi), daha önce hiç tanınmasalar da aynı manevi bağlılıkları paylaşan kişilerden destek ve dayanışma görerek bir sosyal çevrenin içine girerler. Aynı zamanda bu kadının hedeflediği dine uygun “saf” kişiliğe dair gelişme “bütüncül” cemaat arasındaki ilişkinin pekişmesiyle de paralel gitmektedir. Bu pekişme bağlamında cemaatin üyeleri ve özellikle düşünce önderlerinin ‘ideal ortak iyi’ adına kişisel tercihlere otoriter müdahalesi doğallaştırılır. Kadın için ‘ideal ortak iyi’ paydası altında kadınlar türdeş olarak görülerek çoğulculuğa hak tanınmamaktadır. Farklı olan ise modernlik adına klişelerle sınırları belirlenmiş manevi şuursuz kadın ve bunlardan farklı olarak da dine yönelerek sonradan örtünmeyi seçen ‘düzeltilebilir’ kadındır. Geleneksel kadınlar evlerinde ev işleri ile meşgul ve erkeğe karşı itaatkârdır. Kadın açısından temel çelişki ataerkil örüntüleri kamufle edici biçimde modern ve geleneksel kadın arasındaki farktır. Modern

olan ahlaki değerler açısından yozlaşmışlıkla, geleneksel olan ise erkeğe itaat içinde sadakat ve huzuru kendi evinde bulandır. Kapalı ve modern kadınlar karşılıklı birbirini dışlayıcı bir tutum sergilerler. Modern kadınlar için kapanan kadın gerici, örtünen kadın için de modern kadın manevi değerleri dejenere olmuş, bedenini teşhir edendir.

Filmlerde modern kadınların yaşam stillerine karşı ya âşık olduğu erkek tarafından ya da kendi kız evladı tarafından eleştiri yapılarak, muhafazakar anlayışı haklılaştırıcı bir ehlileştirme söz konusudur. Önceden modernist olup da sonradan kapanarak dine yönelen genç kadınlar modernist olan kendi annelerinden, ziyade modernistliği içselleştiremeyen dindar anneannelerini kendilerine model alır. Geleneksel rolde kadın doğal yaşam döngüsü ile sınırlandırılmıştır. Başka bir deyişle kadınlar genç kız, eş, anne, büyük anne olarak kendi yaşam döngüsünü takip etmeye endeksli, geleneksel namus, saygıdeğerlik ve üretkenlik değerleriyle toplumsal statü elde ederler. Muhafazakâr kadınlar kamusal yaşamda cemaat için yapacakları katkılarla sınırlıdır. Filmlerde kadınların bedensel ve davranışsal iffeti nedeniyle örtünmesi, erkek ve kadın ayrımının sosyal olarak düzenlenmesi (yani cinsel ayrımcılık), ahlaki toplumsal düzenin garantisi adına kamusal mekanda kadının görünürlüğünün kontrol edilip kısıtlanmasına yönelik bir yaşam biçimi baş roldeki kadın kahramanın tercihleri doğrultusunda “olumlu” olarak temsil edilir.

İslami filmler aynı zamanda Çınar’ın (2007) deyimiyle bir “karşı toplum mühendisliği projesinin” uygulama araçlarından biridir. Buna göre, eğer batılılaştırıcı bir devlet, bir sosyal mühendislik projesi yoluyla batılılaşmış bir kadın modeli meydana getirmeyi amaçlamışsa, İslam’ın hâkimiyeti altında, aynı devlet aynı ideoloji uyarınca bu kez de dindar bir Müslüman kadın modeli inşa etmeyi amaçlar ve filmlerde bu amacın örnek temsillerini sunar. Filmlerde kadın temsili açısından batı taklitçisi kadınlar aynı klişeler (içki içen, kumar oynayan, partilere katılan, sadakatsiz, ev işlerinden uzak, manikür yapan) içinde mutsuzluğa mahkûmdur ve yaşam başarısı kazanmasının ancak İslam anlayışına uygun olarak yaşamayı seçmesiyle mümkün olacağına dair referans verilir. Filmlerde kadın açısından dindarlıkla erdemlilik doğru orantılı olduğu için, dindar olmayan kadınlar ne ailede ne de kamusal alanda başarılı olamayan olarak temsil edilir. Kadının İslami bilinçlenmesinde bilginin asıl sahibi olarak erkekler (sevgili ya da fikir önderi) etkin rol oynarlar. Kadınlar erkeğin yardımı olmadan kendi başarılarına ayakta kalmaktan aciz ve mutlaka bir erkeğe sığınması gereken olarak resmedilirler. Bu bağlamda kadınlar kendi bedenleri üzerinden kapalı giyimleri ve itaatkâr takipçilikleri ile ikincil rolü doğal kabul etmesi gerektir.

Feminizmin kadın erkek çatışması doğurmaktan öteye gidemeyen boş bir düşünüş ve uğraş olduğunun altı çizilerek, İslami yaşam biçimi topluma hâkim olursa kadın sorunu da kendiliğinden hallolacağı vurgulanır. Zira İslami kurallar toplumda kadın ve erkeğin konumunu belirlemiştir zaten ve bu sorgulanmaksızın doğru olarak kabul edilmesi gerektir. Böylece kadın meselesi ataerkil toplumsal örüntüler es geçilerek kendiliğinden hallolmuş olacaktır.

Kaynakça

- Erdoğan, N. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim*, 66, 178-198.
- Eryılmaz, T. & Arasan, Ş. (1987). Yeşilçam Kadınları. *Yeni Gündem*, 74, 10-18.
- Esen, Ş. (1992). Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması. *Sinema Yazıları*, 92, 48-59.
- Evren, B. (2003). Milli Sinemanın Babası: Yücel Çakmaklı. *Antrakt*, 72, 22-25.
- Evren B. (2007). Türk Sinemasında Dinsel Yaklaşımlar: Yeşilçam ve İnanç Sineması. *Sinematürk*, 9-10, 45-51.
- Göle, N. (1998). Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. S. Bozdoğan & R.Kasaba (Ed.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 70-81). Ankara: Tarih Vakfı Yurt.
- Güralp, H. (1998). Türkiye’de Modernleşme Politikaları ve İslamcı Siyaset. S. Bozdoğan & R. Kasaba (Ed.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 43-53). Ankara: Tarih Vakfı Yurt.
- Hazar, M. N. (2003). Milli Sinemanın Serüveni. *Antrakt*, 72, 14-18.
- İmançer, D. (2006). Türk Medyasında Kadının Temsili. D. İmançer (Der.), *Medya ve Kadın* (s. 67-79). Ankara: Ebabil.
- İmançer, D. (2008). Türk Sinemasında İslam’ın Temsili: ‘Takva’. S. Parsa (Der.), *Film Çözümlemeleri* (s. 37-66). İstanbul: Multilingual.
- Kabil, İ. (2003). Sinemada Manevi Boyut, *Antrakt*, 72, 21.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Tümer Ajans.
- Mardin, Ş. (1998). Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler. S.Bozdoğan & R. Kasaba (Der.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 54-69). Ankara: Tarih Vakfı Yurt.
- Öngören, M. T. (1984). Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik. *Videosinema*, 5, 59-62.

