TÜRKİYE'DE 1980'Lİ YILLARDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN SİNEMAYA YANSIMALARI: TEYZEM FİLMİ ÖRNEĞİ

Özgür AKTAŞ [1]

ÖZET

Bir toplumun her iki cinsiyet için belirlediği ve benimsediği rol ve statülerin toplumsal bilinç tarafından kabulü anlamında sinemanın da belirleyici bir kültürel temsil aracı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Halit Refiğ'in *Teyzem* adlı filmi, toplumun en küçük birimi olan aileden ve aile içerisindeki bireylerden yola çıkarak 1980'li yıllarda Türkiye'de hakim olan toplumsal cinsiyet algısını yansıtan bir belge niteliği taşır. Filmde karakterler, aile ve toplum arasındaki bağlar gözden kaçırılmadan, dönemin toplumsal düzeyde yaşanan dönüşümleri ve bu dönüşümlerin kadın ve erkek üzerindeki diyalektik etkileri birbirine bağlanarak açılıp genişletilmiş, yorumlanmıştır. Söz konusu tarihlerde Türkiye'nin yaşadığı dönüşüme neden olan birçok olgudan söz edilebilir. *Teyzem* filmi de bu olguları içeren farklı anlam katmanlarından oluşmaktadır. Her ne kadar, *Teyzem* filmi, farklı bağlamlarda farklı yaklaşımlarla okumaya olanak sağlasa da, bu çalışmada kadının kimlik rolleri, toplumsal cinsiyet algısı bağlamında incelenmiştir. *Teyzem* adlı filmin çekildiği dönemde Türkiye'de feminist hareketler güçlü bir biçimde tartışmalar yaratmaya başlamıştır. Bu nedenle *Teyzem* filmi de feminist yaklaşıma dayalı olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kadın, Sinema, Teyzem, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm

Aktaş, Özgür. "Türkiye'de 1980'li Yıllarda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansımaları: Teyzem Filmi Örneği". *idil* 5.23 (2016): 775-792.

Aktaş, Ö. (2016). Türkiye'de 1980'li Yıllarda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansımaları: Teyzem Filmi Örneği. *idil*, 5 (23), s.775-792.

[1] Yrd. Doç., Adana Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, oaktas(at)cu.edu.tr, ozguraktas77(at)gmail.com.

THE REFLECTIONS ON THE CINEMA OF THE GENDER ROLES IN THE 1980s IN TURKEY: THE MOVIE TEYZEM

ABSTRACT

Cinema can be considered as an important mediator tool in the meaning of the roles and statuses that a society determines and embraces for both sexes to be formed in the consciousnesses of the society. If thought that way, by based on family, society's smallest unit and individuals within the family, Halit Refiğ's movie *Teyzem* can be considered as a document which reflects the gender perceptions prevailing in Turkey in the 1980s. In the movie, characters, family and bonds between society without being overlooked, the transformation lived in the level of that period's society and the dialectic influence of these transformations on women and men, has been opened, widened and interpreted by linking together. Many features, which caused the transformation that Turkey faced in the referred periods, can be metioned. The movie *Teyzem* is constructed of different content layers which holds these features. In this study, although it is appropriate to read the different approaches in different contexts, the movie *Teyzem* was examined in the woman's perception of gender roles and identity context. In the shooting period of the movie *Teyzem*, the feminist movement in Turkey has begun to create a stronger debate. Therefore, the movie *Teyzem* was analyzed on the basis of feminist approach.

Keywords: Women, Cinema, *Teyzem*, Gender, Feminism

Giriş

Toplum, belirli kültürel normlar, davranış ve kurallara göre yaşayan bir grup insan olarak tanımlanabilir. Bozkurt Güvenç (1999: 273), *İnsan ve Kültür* adlı kitabında, bu birlikteliği ortak yaşamlarını sürdürebilmek, gönenç ile mutluluğu daha iyiye, ileriye götürebilmek olarak açıklamıştır. Cinsiyet kavramı ise, kişinin kadın ya da erkek olarak gösterdiği genetik, fizyolojik ve biyolojik özelliklerdir. Yine Güvenç (1999: 223-224), aynı kitabında, cinsiyetin kişileri gruplamak ve farklılaştırmak için kullanılan ölçütlerden birisi, belki de birincisi olduğunu şöyle açıklamıştır:

> İsmimiz, işimiz, sesimiz, saçımız, giysilerimiz, tutum ve davranışlarımız, cinsiyetimizi gösteren simgelerdir. Cinsiyet kavramı, dünya üzerindeki bütün insanları, sayıca birbirine eşit iki gruba ayırır. Gruplardan birisine "erkek" ötekine "kadın" adı verilir. Toplumlar, "kadın" ile "erkek" arasındaki biyolojik farkı o denli abartırlar ki, kadın ve erkek birbirine yabancı iki yaratık haline gelebilir. (Güvenç, 1999: 223-224).

Belli bir toplumda cinsiyetin ne ölçüde bir ayırım öğesi olduğunu insan türünün doğasına değil, kültür ve tarih özelliklerine, dolayısıyla insanın buluş ve yaratıcılığına dayandıran Tan (1970: 160), kadın-erkek arasındaki ayrılıkların kültürle yeniden nasıl tanımlandığını ve ayrıntılara bağlandığını şöyle açıklamıştır:

> Her toplum kadın ve erkeğe ayrılan rolleri, geleneksel norm ve değerlere dayalı basmakalıp yargılarla haklı göstermeye, kadına ve erkeğe uygun düşen davranışları göreneksel imgelerle anlatıma ve sağlamlaştırmaya yönelir. Bu durum öylesine uzun süre ve öylesine evrensel olarak sürüp gitmiştir ki sonuçta derine kök salmış toplumsallaşma kalıpları ortaya çıkmıştır (Tan, 1970: 160).

Tan, bu ifadelerle, cinsiyetin atfedilmiş bir statü olduğunu belirtmiştir. Kazanılmış statülerinin aksine, kişiler atfedilen bu statüleri üzerinde kontrole sahip değildirler. Biyolojik bir kavram olarak cinsiyet (sex), fiziksel farklılıkları anlatırken, toplumsal açıdan cinsiyet (gender), kadın olmaya ve erkek olmaya ilişkin toplumsal ve kültürel rol beklentileri olarak tanımlanmıştır. Bir toplumun her iki cinsiyet için belirlediği ve benimsediği roller, statüler o toplumun cinsiyetinin ne olduğunu söyler. Başka bir biçimde söylenecek olursa; kadının ve erkeğin üstlendiği ve/veya kadın ve erkeğe giydirilen kimlik ve rollerin tümü, toplumun cinsiyetini belirgin kılan göstergelerdir. Kadın ve erkeğe yüklenen bu olgular, toplumun kültürel/geleneksel birikimi, inanç biçimi, kısaca toplumsal tarihinden oluşur. Bununla birlikte, genel olarak cinsiyet ayrımcılığı erkek egemen sistemin merkezi özelliklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Başka bir deyişle, erkek egemen toplumda, erkekler baskındır. Erkeğin toplumsal değerler üzerine konuştuğunu, ama kadının varlığıyla bu değerleri temsil ettiğini söyleyen Sözer (1993 : 11-12)'e göre:

> [….] kadınlık toplum düzeninin ötesinde düşünülemez, doğuştan değildir, gelenektendir. [….] Toplumsal anlamını imleyen kadın bir ime dönüşür. Bir im olarak kadın, bu imin içinde yer aldığı toplumsal değerler düzeninin, yapının, dizgenin bir parçasıdır (Sözer, 1993: 23).

Sözer'in de ifade ettiği gibi kadının da toplumsal dizgenin bir parçası olmasına rağmen, erkek ile kadın bedeninin biyolojik açıdan farklılıklar göstermesiyle 'cinsler arasında birinin 'öteki'ne toplumun her alanında üstünlük sağlaması gerekirliği' düşüncesi benimsenmektedir. Bu düşünceyi benimseyen toplumlarda cinsiyet olgusu ön plana çıkartılarak cinsiyet ayrımcılığı oluşturulmaktadır. Cinsiyet ayırımcılığı da, toplumsal sorunlardan birisidir ve kişilere cinsiyetleri nedeniyle adaletsiz davranılmasıdır. Cinsiyet ayrımcılığı, özellikle kadınlara yönelik olarak ortaya çıkmıştır (Holmes, 2007: 2). Böylece, kadına verilen toplumsal statü, roller, ve özgürlükler eril bilinç tarafından beslenen/oluşturulan siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel ve dini nedenlere göre biçimlenmektedir. Başka bir biçimde söylenecek olursa, erkek egemen bir toplumda kadın olmanın rolü erkeğin yazdığı senaryolara göre biçimlenmektedir.

1980'li Yıllarda Sinema ve Toplumsal Cinsiyet

1980'li yıllarda Türkiye'de önemli çatışmalar belirginleşmeye başlamıştır. Geleneksel değerler ve modern değerler arasındaki geriliminin yanı sıra ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizlikler de daha fazla belirginleşmiştir. Toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin kimlik sorununu da beraberinde getirdiği bu dönemde, popüler sinemanın bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmeye çalıştığını düşünen Sözer (1997: 126), sinema filmlerini, tıpkı 'gerçeklik' gibi birer toplumsal ürün olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla, bir popüler kültür öğesi olarak popüler sinemanın her iki cinsiyet için belirlediği ve benimsediği rollerin, toplumsal yapının kadın ve erkeğe bakışında belirleyici bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Bu durum, feminist hareketin sanatsal ifadeler aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya başladığı yıllara kadar devam etmiştir. Feminizm, bilindiği gibi 1960'lı ve 1970'li yıllarda Amerika'daki güçlü ideolojik hareketlerden biri olmuştur. Söz konusu dönemde Kaliforniya'da gelişen feminist sanatçılar, performans, video, fotoğraf ve zanaatı da kapsayan çok geniş bir teknik ve tarz havuzundan beslenerek sanat geleneğini sorgulamaya başlamıştır (Keser vd. 2015: 138). Feminist hareket seksenli yılların başından itibaren de sinemayı kendisini temsil etmenin en etkin yöntemlerinden biri olarak kullanmaya başlamıştır (Ryan vd. 1997: 217). Dolayısıyla, sinemanın gücü sayesinde kadın hareketi evrensel sınırlara ulaşmış ve öncesinde erkek egemenliğindeki film endüstrisinin feminizmi reddedişi ve görmezden gelme tutumu giderek değişmiştir.

Türkiye'ye dönersek, 1980'li yıllarla birlikte toplumsal yaşamın hızla değişmesiyle bir yandan yerli filmlerin popülerliği artmış; bir yandan da popüler bir iletişim biçimi olan sinema, kadınların toplumsal yapı içerisinde rollerini ifade edişlerini güçlü bir biçimde sorgulamaya başlamıştır. Türkiye'de de Abisel (1994: 125)'in de belirttiği gibi sinema bir popüler kültür biçimi ve bir kurmaca anlatı olarak sınıf ve toplumsal cinsiyet politikaları açısından can alıcı bir önem taşımaya başlamıştır.

1980'li yıllara kadar Türkiye'de, sinema filmlerinde kadına, belirli toplumsal cinsiyet kodlarının dışına çıkılmadan, erkek bakışının uzantısı olarak ve bakma arzusunu kamçılayan bir araç olarak yer verilmiştir. Kadın bir arzu nesnesi ya da görsel malzeme olarak kullanılmıştır. 1980'li yıllarda kadın farklı bir bağlam içinde sinemanın konusu olmaya başlamıştır. Bu yıllarda toplumsal cinsiyet rolleri; *İffet* (Kartal Tibet, 1982), *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1985) gibi filmlerde tartışılmış ve bu yolla toplumsal eleştiri gerçekleştirilmiştir. Söz konusu filmler arasında, Halit Refiğ'in *Teyzem* adlı filmi dikkate değer filmlerden biridir. Her ne kadar feminist hareket, Türkiye'de 19. Yüzyılın son çeyreğinden itibaren kimi entelektüel kadınlar tarafından benimsenmeye başlamış olsa da 1980'li yıllarda daha örgütlü bir biçime dönüşmüş: Buna bağlı olarak, feminist yayınların sayısı artmıştır. Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* adlı romanı feminist kadın hareketlerinin büyük bir ivme kazandığı bu yıllarda ortaya çıkmıştır. İşte, *Teyzem*, 1986 yılında, tam da Türkiye'de feminist hareketin atak yaptığı bu yıllarda üretilmiştir. Batı'da, bu hareket daha erken tarihlerde güç kazanmış ve buna bağlı olarak da feminist sinema ve feminist eleştiri de biçimlenmeye başlamıştır. Bu çalışmanın bağlamı açısından baktığımızda, 1970'li yıllar feminist eleştiri açısından önemli gelişmelerin gerçekleştiği yıllardır. Örneğin 1972 yılında *Women and Film (Kadın ve Sinema)* adlı derginin ilk sayısı yayımlanmıştır. Dergi editörlerinin hedefi, feminist-Marxist-anarşist bir yönlendirmeye dayalı film tartışmaları gerçekleştirmek olarak belirlenmiştir. İlk sayıda, dergi editörü feminist eleştirinin amacını şöyle açıklamıştır: 'erkek eleştirmenlerin ve tarihçilerin egemen olduğu geleneksel film eleştirisinin biçimini değiştirmeyi istiyoruz.' (Alıntılayan Siano, 1975: 1). 1970'li yıllarda sinema Nelmes (2012: 269)'in de belirttiği gibi feminist hareket için önemli bir mücadele araçlarından biri olarak görülmüştür.

Feminist eleştiri yaklaşımı; edebiyatta, sinemada ya da sanatta, kadın ve kadınlık kavramlarını, imgelerini incelemeye dayalı olarak tasarlanmıştır. Bu yaklaşım, inceleme aşamasında psikolojik, arketipsel ve sosyolojik yaklaşımlardan da destek alınmasını gerektirmektedir. Genellikle önceki, diğer eleştiri yaklaşımlarında ihmal edile gelen kadın karakterlere odaklanmaktadır. Feminist eleştirmenler, *Women and Film* editörlerinin 1972 yılında belirttiği gibi, erkek egemen eleştirel

perspektiflerin baskın olarak kabul ettikleri eleştiri perspektiflerini düzeltmeye ve tamamlamaya çalışmıştır. Feminist eleştiri; edebiyat, sinema, güzel sanatlar gibi aygıtları kadına yönelik ekonomik, sosyal, politik ve psikolojik baskıları araştırmak için kullanmıştır. *Teyzem* adlı filmi toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında analiz etmeyi amaçlayan bu çalışma, feminist eleştiri bağlamında belirli sorulara odaklanmıştır: Filmde kullanılan stereotipler nelerdir? Filmdeki kadın kahramanlar nasıl karakterize edilmiştir? Kadın ya da erkek karakterler birbirleriyle nasıl bir ilişki içindedir? Bu ilişkiler çatışmanın kaynağını mı oluşturuyor? Bu çatışmalar çözümlenmiş mi? Film, kadınlar için belirlenmiş toplumsal cinsiyet rolleri ile çatışmış mıdır, yoksa onaylamış mıdır? Karakterlere dayatılan davranışsal beklentiler nelerdir?

Teyzem Filmindeki Cinsiyet Rolleri

Karşıtlıkların/çatışmaların yaşandığı erkek egemen bir ailenin ortanca çocuğu olan kadın karakter Üftade üzerinden inşa edilen filmin öyküsü 1980'li yılların İstanbul'unda bir evde geçmektedir. Üftade; annesi Semiha Hanım, abisi Niyazi ve üvey babası Recep Bey ile yaşamaktadır. Babası o çok küçük yaştayken ölünce annesi Semiha Hanım 'kısa zamanda yeniden evlenmiş' ve 'gelen üvey baba evin düzenini çok değiştirmiştir.' Bunun üzerine, Üftade'nin ablası Azade, 1965 yılında öğretmen okulunu kazanmış, o günden öykünün başlangıcına kadar eve gelmemiştir. Evlenmiş ve bir oğlu (Umur) olmuştur. Erkek kardeş Niyazi ise, müzikle uğraşmakta ve düzenli bir işe sahip değildir. Bu nedenle üvey baba tarafından pek de takdir edilmemektedir. Asker emeklisi olan Recep Bey, evi baskıcı ve erkek egemen bir düşünce ile yönetmektedir. Bu baskı karşısında önce, sonradan eve gelen Azade tekrar gitmiş, daha sonra ise Niyazi aileye haber vermeden Almanya'ya kaçmıştır. Niyazi'nin de gidişiyle annesi ve üvey babasıyla yalnız kalan Üftade, sevmediği biriyle evlenmiştir: Ancak bu evlilik Üftade'nin istediği biçimde sürmemiştir. Almanya'ya kaçan Niyazi geri dönmüştür. Eskiden Üftade ile anlaşabilen, bazen O'na destek veren Niyazi, yabancı bir ülkede olmanın etkisiyle Recep Bey'in istediği bir biçime dönüşmüştür. Öykü, erkek egemen bir sistemde giderek yalnızlaşan; psikolojik anlamda sorunlar yaşayan bir kadın olarak Üftade'nin intiharı ile sonuçlanmıştır.

Teyzem, Türkiye'nin toplumsal cinsiyet politikasında 'kadın'ın nasıl değerlendirildiğinin kurmaca bir anlatımı olsa da, bu filmin üç gerçeklik düzleminden oluştuğu söylenebilir. Her üç gerçeklik düzleminde de dönemin cinslere atfettiği eşitsizlik belirginleşmektedir. Bunlar;

1. Öykünün, ailenin belli bir dönemde yaşadığı gerçekliklerin belki de en yansız şahidi olarak Üftade'nin yeğeni Umur tarafından anlatılması.

2. Öykü içerisinde Üftade'nin zamanla dışa da yansıyacak iç konuşmalarının oluşturduğu gerçeklik.

3. Yönetmenin, aile içerisindeki kadın ve erkek karakterlerin öykü süresince sergiledikleri düşünce, davranış ve tutumlarını göstergeler ile yoğurarak sunduğu toplumsal cinsiyet algısına dair gerçeklik.

Sözü edilen üçüncü düzlemin filmin öyküsünü, diğer iki düzlemin ise filmin söylemini oluşturduğu söylenebilir. Filmin öykü ve söyleminin doğru okunabilmesi için sözü edilen bu üç düzlem de önem kazanmaktadır. Dolayısıyla araştırmada bu üç düzlemden hareket edilerek, filmde gösterilen sahneler ve diyaloglar incelenmiş; öyküde öne çıkarılan kadın ve erkek rolleri tartışılmıştır.

Filmde, cinsiyet rolleri öncelikle karakterlerin isimleri aracılığıyla oluşturulmuştur. Ana karakterlerin isimleri; Üftade, Azade, Recep, Umur, Niyazi, Semiha ve Erhan'dır.

Tablo 1. Teyzem Filminde Yeralan Karakterlerin İsimleri ve Filmdeki Kişilik Özellikleri

Karakter Adı	Anlamı	Rolü
Üftade	Düşmüş, biçare, aşık, tutkun.	Mutluluğun, özgürlüğün/evdeki otoriteden kurtulmanın evlilikle mümkün olacağı fikrinin somutlaşmış biçimi.
Azade	Başıboş, serbest, erkin.	Özgürlük arayışının sonuçsuz kaldığı, erkek egemen bir sistemde eninde sonunda sistemin belirlediği rollere uymak zorunda kalmanın temsili.
Umur	Aldırış etme, önem verme.	Kadın kahramanın erkek egemen sistemde tüketilişinin tarafsız bir tanıklığın simgesi.
Niyazi	Yalvaran, niyaz eden.	Sorumluluk edinme beceri ve yeterliliklerine sahip olmadığı halde evde erkek egemen sistemin devamını sağlayacak kişi.
Recep	Gösterişli, heybetli. İslam dininde kutsal kabul edilen Üç Ayların ilki.	Asker, esnaf ve muhafazakar aile reisi olarak erkek egemen sistemin somutlaşmış biçimi. Kontrol, otorite ve güç simgesi.
Erhan	İyi, adaletli hükümdar.	Erkek egemen sistemde baba evindeki baskıdan kurtulmayı sağlayacak araç.

Semiha	Cömert, eli açık.	Kadına atfedilen domestik işlerin simgesi. Edilgen ve yönetilmekten rahatsızlık duymayan kadın modelinin somutlaşmış biçimi.
Şenay ve Annesi Fitnat	Şenay: Ayın parlaklığı, güzelliği. Fitnat: Zihin açıklığı, kolay kavrama ve anlama yeteneği, zekâ. Ancak bu isimler karakterlerin filmdeki anlamlarına katkı yapmamaktadır.	Erkek egemen sistemi inşa eden ve koruyan kadınların temsilleri.
Basri	'Görme ile ilgili olan' anlamına geldiği gibi 'Basra kentinden olan kimse' anlamına da gelmektedir.	Çevresinde olan her şeyi gören, yapılanlara tanık olmasına rağmen susan, erkek egemen sistemde başarısız, erk olamamış, etkisiz erkek modeli.

Üftade ve Azade'nin karakterini, onların isimleri üzerinden de açıklayan film, Üftade'yi erkek egemen bir toplumda edilgen ve biçare bir kişiliğe sahip olmanın bir kadın açısından yaratacağı sorunların somutlaşmış biçimi olarak betimlemiştir. Azade ise bu yıllarda özgürlük için verilen mücadelenin sınırlarını temsil etmektedir. Azade ve Üftade iki farklı karakter olmalarına rağmen, belirlenmiş cinsiyet rolleri, her ikisi açısından da mutluluk verici değildir. Anne Semiha Hanım ise edilgen, zayıf karakterli ve bastırılmış kişilik özellikleriyle erkeğin evdeki hâkimiyetini pekiştirmektedir. Semiha Hanım'ın şaşmaz bir biçimde kocasına 'Recep Bey' diye hitap etmesi de onun otoritesini ne denli pekiştirdiğinin dilsel göstergelerinden biridir.

Teyzem filminde ana mekân İstanbul'da eski bir evdir. Filmin öyküsü o evde yaşayan aile üzerine temellendirilmiştir. Aileyi mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde bütün egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan bir ortamdır (Büker, 1997: 128). Dönemin çoğu yerli popüler filmlerinin öyküsünde aile yapısı ve aile içerisindeki bireylerin ilişkileri yer almıştır. Öykünün mekânı olan ev, kadın ve erkek cinsiyetlerini tanımlayan bir düzendedir. Sabah kahvaltısında bu düzen gösterilmektedir. Masada, oturacakları yerler de dâhil olmak üzere, bireylerin tüm davranış ve statüleri önceden belirlenmiştir. Bu düzen toplumsal yaşamda kadın ve erkeğe bakış açılarının bir temsili olarak ele alınabilir: Masanın en başında herkesi görebilecek/yönetebilecek bir şekilde oturan baba, yemeğe ilk başlayan kişidir. Babanın karşısında, her ne kadar aile sorumluluğu yüklenecek bir kişi olarak kabul edilmese de erkek olması nedeniyle, Niyazi vardır. Bu oturma düzeni, evin gerçek sahiplerinin yani evin otoritesinin kimler

olduğuna işaret etmektedir. Çaydanlık Semiha Hanım'ın yanındadır. Semiha Hanım'ın kocasına bakışı, ondan gelebilecek olan olası isteği bir an önce hazırlayabileceğinin göstergesidir. Anneleri, 'kadın', yemek için değil hizmet için vardır. Nitekim, Semiha Hanım, tüm gün boyunca kadına atfedilen domestik işlerle meşguldür ve çok nadir olarak onu ev dışında başka bir mekanda ya da ev işi dışında amaçlarla görülmektedir. Umur ise, Üftade için bir arkadaş, sırdaş ve güvenebileceği tek erkek, belki de bir araç olmuştur. Azade'nin evin dışına çıkabilmesi yalnızca Umur ile birlikte oluşuyla mümkündür. Henüz çok küçük de olsa bir kadının dışarıya çıkması bir erkeğin refakati ile gerçekleşmektedir. Umur sayesinde sevdiği erkek (Erhan) ile buluşabilmektedir. Dolayısıyla Umur'un, bulunduğu düzende giderek yalnızlaşan Üftade için bir kaçışı ve özgürlüğü temsil ettiği söylenebilir. Kadının özgürlük özlemi, gerçek yaşamın, evin içinde ama erkek egemen düzeni sürdürmeye çalışan anne ve üvey babanın ulaşmadığı bir yerle simgeleşmektedir. Bu merdiven altı küçük alan, ablası gibi baskıdan kaçamayan Üftade'nin yalnız, ama yine de kendisini özgür ve güvende hissederek sığındığı tek yerdir. Üftade'nin geçmişe yönelik anımsamaları, Recep Bey'in kendisine yönelik cinsel istismarına işaret etmektedir. Ancak, filmin ilerleyen kısımlarında Üftade'nin bakışı, ve ses tonunun değişimi, bu eylemin kadın cinsel istismarını aşıp çocuk cinsel istismarına dönüştüğünü göstermektedir. Bu nedenle olmalı ki, Niyazi'nin aksine O'na 'baba' değil de 'Recep Amca' diye hitap etmektedir.

Öykü süresince Recep karakteri farklı kıyafetlerle tasvir edilmektedir. Kıyafetler üvey babaya yüklenen kişilik ve rollerin anlaşılması bakımından önemlidir. Emekli *asker*, *muhafazakâr* ve *bakkal* olarak gösterilen, evi ataerkil ve baskıcı bir şekilde yöneten üvey baba karakteri; söylem bağlamında düşünüldüğünde dönemin askeri rejiminin sergilediği karakter ile eşdeğerdir denilebilir. Recep Bey için Azade'nin gidişi bir firar, otoritesinde yaşanan bir güvenlik açığıdır. Dolayısıyla, Recep Bey Azade'nin yeniden evde oluşunu kabul edememektedir. O dönem siyasi anlamda büyük gerilimlerin yaşandığı Ankara'dan, öykünün ilerleyen zamanlarında kocası nedeniyle kaçarak, zorunlu olarak ailesinin yanına dönen, kaçışının yanlış, 'bir çocukluk' olduğunu dile getiren Azade, 'bu evin bir evladıyım' diyerek dönüşünü haklılaştırmaktadır. Yıllar önce yeni babanın otoritesini kabullenmediği için eve dönmeyen Azade, artık otoriteyi onayladığını, isteyerek olmasa da belirgin bir şekilde 'baba' diyerek gösterir. Recep Bey, evdeki otoritesini daha ilk sahnelerde, ayakta ve elleri arkasında birleştirmiş bir biçimde sert bir ifadeyle Azade'nin eve dönüşünü tartışırken, Semiha Hanım oturmuş ve tedirgin bir şekilde bu gelişten haberdar olmadığını açıklamaya çalışmaktadır.

Abla Azade'nin eve dönüşü Üftade için önemlidir. Ayrıca yiğeni Umur da dönmüştür. Üftade bir özgürlük kapısı olarak gördüğü Umur'u İstanbul'da gezdirme

bahanesiyle dışarı çıkarak Erhan ile buluşabilmektedir. Erhan her ne kadar Üftade için romantik bir aşkın nesnesi olsa da esas olarak kurtuluşun aracıdır. Üftade günlüğüne 'Bu ev beni boğuyor. Kaçıp kurtulmak istiyorum. Tek umudum var: ERHAN' (26' 46'') diye yazarken 1980'li yıllarda evliliğin, kadının evdeki otoriteden kurtuluş aracı olarak kabul edildiğini göstermektedir. Aynı durum Azade için de geçerlidir. Azade de eğitim için evden uzaklaşmış, ancak evlenerek eve gelmemeyi haklılaştırmıştır. Üftade, Erhan'ı iyi, kahraman bir kurtarıcı olarak idealize eder. Yakın arkadaşı Şenay, 'Bana bak bu erkek milletine yüz vermeye gelmez, elini verdin mi kolunu kurtaramazsın. İstediğini aldı mı yüzüne bakmaz olur.' diye uyarırken; Üftade Erhan'ı 'Ne diyorsun sen Şenay, Erhan öyle bildiğin erkeklerden değil. Bakışlarından belli, öyle masum ki!...O benim kötü bir şey yapmamı istemez.' diyerek savunmaktadır. Şenay, 'erkek milleti'ne karşı arkadaşını uyarırken biyolojik bir ayrımın ötesinde bir farklılık olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Üftade'nin 'tutkun' olduğu erkekle ilişkisinden beklentisi toplumun bir kadına atfettiği rollerden hiç de farklı değildir: Evlenip bir erkeğe ait olma. 'Erhan bu böyle olmayacak, böyle buluşmalarımız.... Bir gün babamla tanışmalısın…. Erhan beni o evden götür…. Bir şey söylemeyecek misin?'(30' 00''), diyerek Üftade, Erhan'dan beklentisinin romantik bir ilişki olmadığını ifade eder. Erhan'ın karşılığı ise sessizliğinin 'canım istemiyor' ve 'boş ver' ile kesilmesinden fazlası değildir. Aynı gün, Umur, Azade ve Haşim evden dolaylı olarak kovulurlar. Her ne kadar ilk anda, Üftade'nin gözyaşlarını Umur için döktüğünü düşünsek de kaybolan özgürlük umudu, evlilik hayali gerçekleşmediği için ağladığını günlüğüne yazdıklarından ve içsesten anlaşılmaktadır: 'Erhan, Erhan bunu nasıl yaptın? Onca güzel günden sonra beni nasıl yüzüstü bıraktın? Niye böyle oldu Erhan? Beni sevmiyor muydun? İlişkimiz bir gönül oyunu muydu? Hâlbuki ben sana ait olmak istiyordum. Eğer sen de istiyorsan eşin olmaya hazırım. Başka da ne yapacağımı bilmiyorum. (33' 10''). Üftade, kaçıp kurtulmanın, başka bir erkeğe 'ait olmak'la mümkün olacağına inanmaktadır. Üftade, tekrar yalnız ve umutsuz kalır; üzüntüsü de yalnızlığı kadardır. Kurtarıcısı, özgürlüğü, iyi kahramanı olarak kurguladığı Erhan, Şenay'ın ifadeleriyle 'evlilik lafı açınca kaçacak' kadar faydasız ve 'malın gözü' çıkmıştır. Gerçekten de başka da ne yapacağını bilmemektedir. Bu nedenle de, baskıdan kurtulmak için ev sınırının dışına çıkmanın kendisi için neredeyse imkânsız hale geldiğini düşünen Üftade'nin aklına tek bir fikir gelmiştir. Erhan olmasa da bir başkasıyla evlenmesi gerekmektedir. Çevresinde evlenebileceği tek bir kişi görünmektedir. O da arkadaşı Şenay'ın en başından itibaren alttan alta işaret ettiği abisi Basri'dir. Evlilik, elbette ki dönemin popüler yerli filmlerinin neredeyse tamamında öykülerin merkezine alınan bir olgudur. Öykü içerisinde kadın karakter muhakkak evlendirilir. Bu filmlerde evlilik, kadının ailesi tarafından zorlanması, kadının aile ve toplum baskısından kaçmak için kurtuluşu sevmediği biriyle evlenmekte araması ya da kadının biriyle evlenmek için öykü süresince evleneceği adamın beğeneceği/arzulayacağı bir karaktere dönüşmesi şekillerinde

ortaya çıkmaktadır. *Teyzem* filminde evliliğin temel amacı, bu nedenlerin ilkidir. Aile içerisinde erkek baskısından kaçmak için kadının, birini sevmeden evliliği - zorunlu - seçişi; aslında başka bir erkeğin himayesi altına girmesi ile eşdeğer olarak değerlendirilebilmektedir. Üftade, Azade'ye 'Senin tuzun kuru, başında kocan var derken' evli olmadığı için nasıl bir yoksunluk içinde olduğunu vurguluyor. Çünkü erkek egemen toplumun kalıplaşmış yapısı, kadının tek başına, özgür bir biçimde hayatını sürdürebilmesi düşüncesini reddeder. Öykü boyunca erkek otoritesinin geçerli olduğu aile baskısı karşısında bu ikilemi yaşayan Üftade de Basri ile evlenmeye karar vermiştir.

Üftade'nin evliliğinde, *kızı babasından isteme*, *düğün*, *gerdek gecesi* gibi erkek egemen sistem tarafından bakıldığında önemi tartışılmayacak konular, izleyiciyi filmin söylemine bir adım daha yaklaştıracak biçimde kurgulanmıştır. Öyküde, Üftade'nin ailesi ile kocasının ailesi karşılaştırılmıştır. Üftade'nin ailesinde mutlak otorite erkek, 'baba'dır. Şenay'ın ailesinde ise evin erkeği, abi, Basri otorite kaynağına dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Bu ailede baba figürü yoktur. Öyküde anne-oğul arasında geçen diyaloglarda, Üftade'nin kocasının kişilik sorununun, anne tarafından erkek çocuklarının kız çocuklarından daha değerli olarak yetiştirilmesinin sonucu olduğu vurgulanmaktadır. Evliliklerinin ilk gecesinde Basri, yatak odasına 'Sakin ol oğlum, erkeksin, korkacak bir şey yok. Hadi benim aslan oğlum, koçum' diyerek yeniden sokulmaya çalışılır. Bu ifadeler bu bağlam içerisinde değerlendirildiğinde genelde ataerkil toplumlarda, özelde de Türkiye'de erkeğin kadına göre kendini üstün görmesinin, erkeğin henüz büyüme süresince özellikle annesi tarafından kendisine kız kardeşinden daha çok hak ve özgürlük tanındığının farkına varmasıyla başladığını işaret etmektedir. Burada kadın, erkek egemen sistemin koruyucusu olarak sunulmaktadır. Basri ise anne tarafından erkek egemen sistemi devam ettirecek şekilde yetiştirilmeye çalışılan bir erkek çocuğu simgelemektedir. Bu ailedeki bir diğer kadın karakter ise Basri'nin ablası Şenay'dır. Evlenmeden önce Üftade'nin arkadaşı olan Şenay, evlendikten sonra, Üftade haklı olsa dahi abisinin yanında yer alarak erkek egemen sistem değerlerini üreten kadınları temsil etmektedir. Böyle bir ortamda, evliliğin ilk gecesi başlayan sorunlar, sonraki aylarda daha da artmış, öyle ki; Üftade eski evini arar olmuştur. Üftade, Basri'nin annesi ve Şenay gibi erkeği sorgusuz-sualsiz bir biçimde erk olarak görmeyince iki kadın tarafından suçlanmış, dışlanmıştır. Çünkü Üftade'nin, Basri'nin karısı olarak, erk olma yolunda O'na destek olması gerekmektedir. Üftade'nin Basri'yi erk olarak görmemesi ise erkek egemen sisteme direnme isteğinden çok Basri'nin sistemin gerektirdiği gibi, Üftade'nin bir 'koca'dan beklediği evlendiği kadını sahiplenme becerisinden yoksun olmasıdır. Üftade de ablası Azade gibi kaçışının ardından eve geri döner ve iç ses 'Bu evin ötesinde de önemli bir şey yokmuş meğer' diyerek erkek egemen sistemin kalesi olan üvey baba evinden kaçışın olamayacağını fark ettiğini söyler ya da belki de kendine hatırlatmaktadır.

Üftade hayatının bu döneminde sessizce evin içinde ve bakkal dükkanında günlük hizmetleri yapmaktadır.



Resim 1: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 41' 09".

Umur'un İzmir'de, teyzesi ile yaşadıklarına dair çizdiği resim, erkek egemen toplumda kadının konumunun önemli ifadelerinden biri olarak yorumlanabilir. Umur, bu resimde dış dünyayı çok net hatırlayıp çizmesine rağmen çok sevdiği teyzesinin yüzünü çizememiştir (Resim 1). Kişiliğin ve karakterin bir yansısı olarak 'yüz'den yoksun bırakılmış bir kadının resmedilişi; erkek egemen toplumda tekil birer birey, birer özne olarak yaşamaları engellenen kadınların tanımlanma çabasıdır.

Büker (1997: 141); erkeğin, ne yaparsa yapsın affedilebileceği, onun "doğa"sının kadınınkinden farklı olduğu, değişik tematik, öyküsel ve karakterlere ilişkin formüllerle her filmde yinelendiğini belirtmiştir. Bu durum, *Teyzem* adlı filmde de farklı değildir. Filmde önce Azade, sonra Üftade ve en sonunda da erkek kardeş Niyazi'nin sırasıyla kaçış ve dönüşü gösterilmektedir. Dönüşlerinden sonra Azade ve Üftade'ye karşı alınan tavır ve memnuniyetsizliğe karşın Niyazi çok sıcak bir şekilde karşılanmaktadır. Eylem benzerliği olsa da, Niyazi'nin aile baskısından kaçışı ve sonrasında dönüşünün, erkek baskısından dolayı kadın karakterin kaçış ve dönüşleri ile karşılaştırılarak tartışılması, dönemin Türkiye'sinde cinsiyete ilişkin kimlik sorunlarını göstermesi bakımından önemlidir. Niyazi'nin dönüşünden duyulan memnuniyet iki şekilde ifade edilir. Birincisi Recep Bey'in Niyazi'yi karşılamak için ayağa kalkıp, zırhlarından soyunurcasına gözlüklerini çıkarıp 'Ooo maşallah, bizim hayta habersiz gitti habersiz geldi' diyerek el öptürmesi (Resim 2), ikincisi ise annesinin büyük bir sevinçle 'Ooğluuum, şükür kavuşturana, gözümüz yollarda kaldı' diyerek hasretle sarılmasıdır. Üftade de sırtı izleyiciye dönük bir şekilde bu ana

tanıklık ederken aynı zamanda izleyicinin de bu eşitsizliğe odaklanmasını sağlar (Resim 2). Recep Bey, Niyazi'yi artık erkek egemen sistemin bir parçası olarak kabul ettiği için, önemli kararlardan biri olan evin müteahhide verilip verilmeyeceğini, işsiz olmasına ve evi haber vermeden terk etmiş olmasına rağmen Semiha Hanım'a değil de O'na danışarak verir. Ne de olsa, Niyaz eve tam da Recep Bey'in onaylayacağı bir kisveye bürünerek dönmüştür. Briyantinli saçları, bıyığı ve takım elbisesiyle, ilk bakışta dönüştüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca, film süresince tüm erkekler, açık ya da örtülü bir biçimde birbirlerini onaylama eğilimi içinde olmuştur. Recep Bey 'Basri Bey, istikbali parlak biri. Mademki kızımıza gönül vermiş, bize de Allah mesut etsin demek kalır.' sözleriyle hem bu evliliği hem de Basri'yi onaylar. Üftade'nin, Basri Bey'e gönül verip vermediğini değil, Basri'nin niyetini merkeze almıştır. Recep Bey müteahhid Süleyman'ı 'Süleyman benim taaa çocukluğundan beri tanıdığım bir dostum' ya da 'Süleyman gibi dost bulunur mu? diyerek bir daire ve dükkan karşılığında evi verirken Üftade'nin evin satılmasına bir tek Niyazi'nin karşı çıkacağını düşünmesine rağmen Niyazi 'hayırlı olsun baba diyerek' babanın kararını onaylamıştır. Dikkate değer bir diğer önemli nokta da erkek egemen sistemi temsil eden tüm erkeklerin bıyıklı olmasıdır. Filmdeki kahramanlardan sadece, Erhan ve Basri bıyıklı değildir. Nitekim her ikisi de erk açısından pek de başarılı karakterler değildir.



Resim 2: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 48' 22".

Sağlıklıyken her ne kadar onu korumasa da; annesinin hastalanışıyla Üftade daha korunmasız hissetmeye başlamış, geçmişe dair anımsamaları, geriye dönüşleri yalnızlığına paralel olarak artmıştır. Ablası Azade ve yeğeni Umur'un tekrardan eve gelişleri bile bu artışı azaltamamıştır. Geçmişte yaşananlar Üftade'nin zihninde kurgu

ile karışık bir gerçekliğe dönüşmüştür. Ne yazdıkları ne de söyledikleri, O'nu bu durumdan kurtaramamıştır. Şimdiye kadar kimseden destek görmeyen Üftade, namaza başlamıştır. Yine de halüsinasyonlardan kurtulamayan Üftade, bir gün namaz kılarken sevdiği Erhan'ı, elinde gitarı, üzerinde kaftan ve sarığı ile görmüştür (Resim 3). Bu görüntüde Erhan, adının anlamına uygun olarak, bir masal kahramanı gibi, evdeki egemenin de ötesinde bir egemen, bir hükümdar gibi belirmiştir. Üftade son bir umutla yaşadığı sıkıntıları anlatarak adeta Erhan'a yalvarmıştır. Erhan ise şöyle karşılık vermiştir: 'Şimdi olmaz Üftade. İşte şuraya yazıyorum. Işıklar içinde gelip seni alacağım [...] Dokuz ay bekle, kurtulacaksın. Artık hiçbirinden korkma. Sana bir şey yapamazlar. Dokuz ay. (75' 13")' Erhan'ın söylediği süre *dokuz ay*dır; izleyicilere doğumu; 'ışıklar içerisinde' geleceği haberi ise ölümü çağrıştırmaktadır.



Resim 3: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 115' 09".

Üftade bu 9 aylık süre zarfında halüsinasyonlar görmeye devam etmiş; bu halüsinasyonlardan biri, otorite kaynağı olan 'erkeğin', 'üvey baba'nın kadının kimliğini nasıl yok ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Üftade'nin gördükleri; üç farklı şekilde tasvir edilen Recep Bey'in görüntüleridir (Resim 4-5-6-7): Yatağın altından çıkan cübbeli, perdenin arkasından bakan asker kıyafetli ve aynadan bakan bakkal Recep Bey. Üçü tek tek ve hep beraber Üftade'yi taciz etmekte ya da Üftade'nin söyleyişiyle 'yemektedir'. Filmin senaristi Ümit Ünal (Ünal, 1997: 126), senaryonun ilk halinde bu sahnede üç cüce kullanmak istemiştir: 'Üftade senaryoda bir tür halüsinasyon olarak, üç cücenin yatak odasının çeşitli yerlerden çıkıp, kendisini kemirdiğini hayal eder' Ancak yönetmen Halit Refiğ'in bu sahneye müdahale ettiğini söyleyen Ünal, aralarında geçen diyaloğu şu şekilde aktarmıştır:

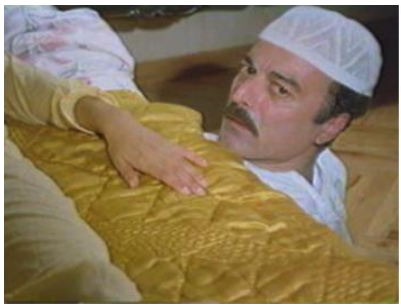
> Halit Bey "Bu ne demek?" diye sorduğunda, sinir bir bilgiçlikle: "Üç sayısı Freud'a göre erkek cinselliğini temsil eder. Yani ataerkil sistemde kadının kemirilişini, yenişini anlatmaya çalıştım. Buna da bir tek başkahraman, çocuk şahit oluyor. Diğer insanların hiçbiri cüceleri görmez. Bu da Odipal bir duruma işaret ediyor..." demiştim. Ben anlatırken Halit Bey hiç aklımdan çıkmayan bir şey yapmıştı. Kalabalık kitaplığında, kitaplar üç sıra halinde dururdu. En arkadan İngilizce bir kitap çekti: 1960'lı yıllarda okumuş. Açtı, eliyle koymuş gibi, altı kurşunkalemle çizili bir satır buldu ve "Sen bunu demek istiyorsun yani" dedi. Şimdi orijinal cümleyi tam hatırlamıyorum ama "ataerkil toplumlarda üç sayısı erkek cinsel organını temsil eder" gibi bir cümle gösterdi. [....] Sonuçta, benim üç cüce filme giremeden çöplüğü boyladılar, yerlerine "daha anlaşılır" bir simge olarak genç kadının babasının üç değişik kılıktaki hali geldi. Mevcut filmde üvey babanın asker, bakkal ve namaz entarili kılıklı halleri Üftade'yi kemirirler (Ünal, 2012: 63).



Resim 4: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 85' 07".



Resim 5: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 85' 40".



Resim 4: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 86' 14".



Resim 5: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 86' 37".

Öykünün sonlarına doğru durumu düzelemeyecek kadar kötüleşen Üftade hastaneye yatırılmış, orada da yalnızlığı devam eden Üftade, bir süre sonra hastaneden çıkartılmıştır. Daha önce namaz kılarken Erhan'ı gören Üftade, bir akşam apartmanın

penceresinden aşağı baktığında Erhan'ı yine aynı kaftanlı kıyafetiyle görmüş, Erhan'ın kendisine vadettiği *dokuz ay*ın geçtiğini düşünerek aşağı inmiş; kendine doğru gelen ışığa kollarını sonuna kadar açarak ışıkla birlikte yok olmuştur (Teyzem, 97' 08").



Resim 4: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 97' 35".



Resim 5: *Teyzem* Filmi Ekran Görüntüsü, 104' 31".

Işığın Üftade'yi yok etmesinin hemen ardından ertesi güne ait gazete manşeti gösterilmiştir (Resim 8). Manşet, bold bir karakter ile yazılmış sonunda da 'ünlem' işareti kullanılmıştır: 'Bir kadın ezildi!' Sağda ise kamyon ve kamyon şoförünün, bıyıklı bir erkeğin fotoğrafı yer almaktadır. Senaryosu gerçek bir öyküden alınan filmin afişinde "bu yaşanmış bir hikâyedir" sloganı kullanılmıştır. Üftade karakteri, Ümit Ünal'ın gerçek hayattaki teyzesidir. Teyzesinin ölümünden bir gün sonra çıkan gazetenin orijinalini filmde kullanan Ünal (2012: 59), bu konuda şunları aktarmıştır:

> Filmdeki gibi, sabahın altısında bir kamyonun altında kalmıştı. Bursa'nın bir yerel gazetesinde, kocaman bir kamyon resmi koymuşlar. Kamyonun bıyıklı şoförü, köşede de teyzemin başörtülü fotoğrafı. Kocaman başlık: Bir kadın ezildi. Gerçek başlık buydu, olduğu gibi o görüntüyü ve haberi kullandım. Aslında bütün hikayeyi de özetleyen bir şeydi: Bir kadın ezildi. (Ünal, 2012: 59).

Gazete manşeti ile filmin senaristi Ümit Ünal'ın yukarıda yer alan ifadeleri birlikte değerlendirildiğinde, filmdeki erkek egemen sistemin koruyucusu tüm erkek karakterlerin bıyıklı olmasını tesadüf olmaktan çıkarmaktadır.

Film, Üftade'nin boğazda bir vapurda oturmuş, içtenlikle gülen yüzünü gösteren bir kareyle; her şeye rağmen umutlu bir sona bağlanmıştır (Resim 9). Evinde, erkek egemenliği altında yaşamını sürdürmüş, kendisi için biçilen ve daha doğduğu gün ona verilen isimle sabitlenmiş role uygun olarak kendisini ifade etme yeteneğinden yoksun, giderek yalnızlaşan, sıradan temsili bir kadın karakteri olan

Üftade'nin bu gülüşü, filmdeki erkek ve kadın kahramanları ve manşeti tekrar hatırlatmaktadır: 'Bir kadın ezilmişti' ve 'bıyıklı erkek/ler' sebebiyet vermişti.

Sonuç

Teyzem filmi 1986 yılında gösterime girmiştir. 1980'li yıllar, bireylerin özellikle de kadınların birer özne olabilme koşullarını gerçekleştirebilmeleri bakımından önemlidir. *Teyzem* filminde, 'erkek-kadın', 'kaçış-dönüş', 'birey-toplum', 'özgürlük-sınırlandırılmışlık', 'umutsuzluk-umut' gibi karşıt kavramlar ön plana çıkarılmıştır. Filmde bu kavramlar üzerinden cinsiyet kimlikleri tartışılarak, erkeğin dolayısıyla da kadının toplum içerisindeki yeri gösterilmiştir. *Teyzem* filminin yerli sinemamızda önemli bir yere sahip olması ve bir kült haline dönüşmesinin sebebi de burada ortaya çıkmaktadır: Karşıtlıklardan hareket eden ve karşıt kavramlardan birinin diğerine üstünlük kuracak biçimde dönüşümleri üzerinden oluşturulmuş *Teyzem* filminde kadın ve erkek cinsiyetleri de bir karşıtlık olarak sunulmuş; erkeğin kadın karşısında baskıcı dönüşümü olay örgüsünün bütününde gösterilmiştir. Film süresince kadın karakterlerin neredeyse tamamı, Azade burada ayrıksı bir karakterdir, ne kendi yaşantıları üzerine bir karar ver-ebil-mişler ne de kendi dışında gelişen olaylar karşısında bir söz sahibi olabilmiştir. Evle bir bitişiklik durumu içinde iki rolleri vardır; ya erkek dünyasında her durumu kabul edendir ya da erkeğin otoritesine başkaldırarak bunun sonuçlarına katlanmak zorunda olandır.

Türkiye'de kadın ve erkek arasındaki ayrılıkların kültürle yeniden tanımlanmasında ve her iki cinse ayrılan rollerin dönüşümü sağlanarak toplumsal yaşantıya kök saldığı bu uzun süreçte, genel anlamda sinemanın özel anlamda yerli sinemanın önemi büyüktür. *Teyzem* filmi de öykü ve söylemi bakımından; dönemin gerçekliklerinin *ne* olduğunu ve bunların *nasıl* gerçekleştiğini göstermesi bakımından yerli popüler sinemanın en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Filmde, tüm kadın kahramanlar domestik işlerle bağdaşık olarak çizilmiştir. Her ne kadar Azade öğretmen olmak için eğitim almış olsa da ev kadını, evi çekip çevirecek bir kadın olarak görülmektedir. Kadınlar, erkeklerin başlattığı tartışmalarda dinleyen, suçlanan, edilgen, zayıf taraftır. Baba evindeki erkek egemenliğinden kurtuluş için, koca evindeki erkek egemenliği olarak evlilik tercih edilir. Evlilik kadının nesnesidir, suiistimal eden erkek ama ezilen ve azarlanan kadındır. Üftade'nin Recep Bey tarafından geçmişte taciz edilmesi ve boşandıktan sonra da Süleyman tarafından benzer tacizlerin ardından yaşadıkları tam böyledir. Bu anlamda *Teyzem* filminde yer alan kahramanlardan hiç biri, kadınlar için belirlenmiş toplumsal cinsiyet rolleri üzerine çatışma yaratmamaktadır. Ancak, film belirlenmiş bu toplumsal cinsiyet

rollerini olumlamayı amaçlamamaktadır. İzleyicinin ana karakter Üftade ile bağ kurup, erkek egemen sistemi eleştirmesini hedeflemektedir.

Teyzem filmi gibi kültürel temsil aracı olarak kadın kimliğini/cinsiyetini ele alan iyi niyetli çabaların, erkek egemen bir toplumun kamusal ve düşünsel yaşamında her iki cinsiyete karşı oluşturulan toplumsal cinsiyet algısını dönüştürmede yeterli olup olmadıkları tartışılabilir. Çünkü cinsiyet algısının, bir toplumun uzun yıllardır oluşturduğu değerler yapısının kalıplaşmış bir parçası olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

ABİSEL, Nilgün. *Türk Sinemasında Aile, Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınları, 1994.

BÜKER, Seçil. *Sinema Yazıları*. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1997.

GÜVENÇ, Büker. *İnsan ve Kültür*. Ankara: Remzi Kitabevi, 1999.

HOLMES, Mary. *What is Gender? Sociological Approaches*. London: Sage Publications, 2007

KESER, İnan ve KESER, Nimet. "Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi." *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3.5 (2015):137-152.

NELMES, Jill. *Introduction to Film Studies*. New York: Routledge, 2012.

RYAN, Michael ve Kellner, Douglas. *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

SİANO, Elizabeth, Moore. *Feminist Politics and Film Criticism in Women and Film*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Iowa State University, 1975.

SÖZER, Önay. *Kadın ve Benzeri Bir Kadın Ütopisi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1993.

TAN, E. Mine. *Kadın Ekonomik Yaşamı ve Eğitim*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1979.

ÜNAL, Ümit. *Işık Gölge Oyunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.