

**TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BOYUTUNDA
TÜRK POPÜLER SİNEMASI :
KÜÇÜK HANIM VE ŞOFÖR NEBAHAT
DİZİLERİ**

(Doktora Tezi)

MEDİHA SAĞLIK
Eskişehir 1993

T.C.ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BOYUTUNDA
TÜRK POPÜLER SİNEMASI : KÜÇÜK HANIM
VE ŞOFÖR NEBAHAT DİZİLERİ

(Doktora Tezi)

MEDİHA SAĞLIK /

Danışman:

Doç.Dr.SEÇİL BÜKER

Eskişehir - 1993

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANE

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

ÖZET

“Toplumsal Eleştiri Boyutunda Türk Popüler Sineması: Küçük Hanım ve Şoför Nebahat Dizileri” adını taşıyan bu çalışmanın amacı; popüler filmlerin toplumsal yapıyı yansıttıkları varsayımından yola çıkarak, 1960-1970 dönemi Türkiye’sinin özellikleri açısından iki diziyi çözümlenektir. Çözümleme sonucu, bu iki dizinin içinde gözlenmiş olan gerçeklere ulaşarak, dönemin yaşam biçimi, topluma bakış açısı saptanmaya çalışılmıştır.

Çözümlemeler sonucunda, Küçük Hanım ve Şoför Nebahat adlı dizilerin, iki farklı yaşam biçimini yansıttığı sonucuna varılmıştır. Küçük Hanım dizisinde yansıtılan, lüks ve tüketime yönelik burjuva dünyasıdır. Bu yaşam biçimi, Küçük Hanım dışında, oldukça eleştirel boyutta sergilenir. Şoför Nebahat dizisinde yansıtılan ise, alt gelir düzeyinde yaşayanların dünyasıdır. Yaşamın güçlükleri yanında, burjuva dünyası da diğer dizide olduğu eleştirel bir bakışla yansıtılır. İki dizinin kadın tipleri, kadın olarak varoluş biçimleriyle de karşıttır. Küçük Hanım “uyumlu”, Şoför Nebahat ise “erkek kadın”ı simgeler. İzleyici için anlamları da farklıdır. Küçük Hanım özlemin, Şoför Nebahat ise özdeşleşmenin nesnesidir. Bütün bu özellikler, dönemin gerçekleriyle çakışır. Popüler sinema, tipler ve öyküyü sunuş biçimi aracılığıyla geneli yansıtır. Bu nedenle, inceleme sonuçları yansıma boyutunda anlamlıdır.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the series of "Küçük Hanımefendi" and "Şoför Nebahat" in the popular Turkish cinema. According to this study, the series reflect the social structure of Turkey, between 1960-1970.

The results of the study claim that, the series of "Küçük Hanımefendi" and "Şoför Nebahat" reflect two different life styles. In "Küçük Hanımefendi", the heroes are from bourgeoisie, and they criticized because of their luxuries and consumptions. In "Şoför Nebahat", the heroes are from lower class, and the difficulties in their life and bourgeoisie, like "Küçük Hanımefendi", are criticized. The representations of women in these two series are opposite to each other. While Küçük Hanımefendi is showed as well-adjusted. "Şoför Nebahat" is showed as manlike. For the audience, their meanings are different. "Küçük Hanımefendi" is object of desire, and "Şoför Nebahat" is object identification.

All these characteristics it into the reality of social structure of Turkey between 1960-1970.

Popular Cinema reflects the general characteristics of people in society. The characters and the form of story help this. In this sense, the results of this study are meaningful.

ÖNSÖZ

Oysa ayrıntıların bilgisine sahip oldukça
açar bize sırlarını hayat
bölünüp parçalanmış ilişkiler, kimlikler, serüvenler
her şey yerleşir yerli yerine
anlaşılır olur
bir zamanlar anlamadan seyrettiğimiz filmler.

Murathan Mungan
(Yaz Sinemaları'ndan)

Sinemamızın, başlangıcından bu yana söylediklerinin yanısıra, daha söyleyecek çok sözü olduğuna inanarak hazırladığım bu çalışma sırasında, öncelikle beni eleştiri ve katkılarıyla yönlendiren değerli hocam Doç.Dr.Seçil Büker'e teşekkür ediyorum. Nejat Saydam ve eşi Yüksel Saydam'a, Memduh Ün'e film kasetleri ve bana ayırdıkları tartışma zamanı için, Osman Seden, Ertem Göreç, Halit Refiğ ve İlhan Arakon'a deneyim ve görüşleriyle ilgili söyleşileri için; Uğur Ün'e bu değerli kişilerle bağlantı kurmamı sağladığı ve dostluğu için teşekkür borçluyum. Bütün çabalarımın karşın ulaşamadığım filmleri yayınlayan özel televizyon kanallarını minnetle anıyorum. Dil konusundaki yardımları için hocam Doç.Dr.Turhan Baraz'a, filmleri kaydetmedeki yardımları için Gürsel Yaktıl ve Sabiha Göksel'e, yazımdaki titizliği için Emine Kıyak'a ve isteksizleştiğim dönemlerde beni yönlendiren, düşünceleriyle destekleyen Serap Öztürk'e teşekkürler.

Mediha Sağlık

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELER VE TABLOLAR LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM: TÜRKİYE

1. TOPLUMSAL BAKIŞ AÇISIYLA SİNEMA	9
2. MODERNLEŞME VE TOPLUMSAL ORTAM	15
2.1. DÖNEMİN SİYASAL AÇIDAN GÖRÜNÜMÜ	19
2.1.1. Yeni Bir Süreç: Çok Partili Dönem	19
2.1.2. 27 Mayıs'tan 12 Mart'a	21
2.1.3. 12 Mart Sonrası	25
2.2. DÖNEMİN EKONOMİK AÇIDAN GÖRÜNÜMÜ	27
2.3. DÖNEMİN SOSYAL AÇIDAN GÖRÜNÜMÜ	31
2.3.1. Eğitim	31
2.3.2. Nüfus	34
2.3.3. Kentleşme	35
2.4. DÖNEMİN SANAT VE KÜLTÜR AÇISINDAN GÖRÜNÜMÜ	40
2.4.1. 1950 Sonrası Görünüm	41
2.4.2. 1960 Sonrası Görünüm	44

II. BÖLÜM: KADIN

1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE KADININ YERİNİN BELİRLENMESİ	49
2. KADININ YERİ-ROLÜ	54
3. KADININ KİMLİK ARAYIŞI	60
4. TÜRKİYE'DE KADININ DURUMU	67

III. BÖLÜM: SİNEMA

1. TİP KAVRAMI: DAYANAKLARI VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ETKİSİ	75
1.1. TİP KAVRAMI VE KURAMI	75
1.2. SİNEMADA TİPLERİN KAYNAKLARI	81
1.3. "YILDIZ"IN TİP OLGUSUNA ETKİSİ	84
2. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ VE ORTAYA ÇIKAN KİMLİK İÇİNDE KÜÇÜK HANIMEFENDİ VE ŞOFÖR NEBAHAT	87
2.1. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİM SÜRECİ	87
2.2. NEREDE İZLENİYOR?	96
2.3. NELER İZLENİYOR?	98
2.4. KİM İSTİYOR, KİM İZLİYOR?	99
2.5. KİM İZLENİYOR?	102
2.6. SANSÜR OLGUSU	105

IV. BÖLÜM: ÇÖZÜMLEME VE YORUM

1. TANITIM	107
1.1. FİLMLERİN KİMLİĞİ VE ÖYKÜLER	107
1.1.1. Küçük Hanımefendi (1.Çevrim)	107
1.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da	109
1.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü (1.Çevrim)	111
1.1.4. Küçük Hanımefendi (2.Çevrim)	113
1.1.5. Şoför Nebahat (1.Çevrim)	114
1.1.6. Şoför Nebahat ve Kızı	116
1.1.7. Şoför Nebahat Bizde Kabahat	118
1.1.8. Şoför Nebahat (2.Çevrim)	120
2. TİPLERİN SOSYAL-KÜLTÜREL SİMGE OLARAK GÖSTERGELERİ	121
2.1. EKONOMİK KOŞULLAR-MESLEKİ DURUM	121

	<u>Sayfa</u>
2.1.1. Küçük Hanımefendi	121
2.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da	121
2.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü	122
2.1.4. Şoför Nebahat	122
2.1.5. Şoför Nebahat ve Kızı	123
2.1.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat	123
2.1.7. Dönemin Özellikleri Açısından Bulguların Anlamı	124
2.2. İÇİNDE YAŞANILAN MEKANLAR	126
2.2.1. Küçük Hanımefendi: Köşkten Kata	126
2.2.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Gemi ile Seyahat	128
2.2.3. Küçük Hanım'ın Şoförü: Şoföre Yasak ..	130
2.2.4. Şoför Nebahat: Kadın da Oynar: Dü-Şeş	133
2.2.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Duraktan Lokantaya	135
2.2.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Hings Hotel	138
2.2.7. Mekanların Simgesel Boyutu	139
2.3. GİYİM-KUŞAM	141
2.3.1. Küçük Hanımefendi: Bu Neriman mı?	141
2.3.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Terzi Kız (I) ..	142
2.3.3. Küçük Hanım'ın Şoförü: Zengin Gardırop	142
2.3.4. Şoför Nebahat: Elbiseler Fora, Ceket-Şapka	143
2.3.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Erkek mi, Kadın mı?	144
2.3.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Hep Nebahat Abla, Ceket-Şapka	145
2.3.7. Giyim-Kuşamın Simgeledikleri	145

	<u>Sayfa</u>
2.4. DİL-ANLATIM	147
2.4.1. Küçük Hanım: Lütfen Kibar Olunuz!	147
2.4.2. Şoför Nebahat: Çek Arabanı!	154
2.4.3. Dil ve Anlatımın Anlattıkları	159
2.5. EĞİTİM DURUMU VE KÜLTÜREL	
DAVRANIŞLAR	161
2.5.1. Küçük Hanım: Mektepli mi?	161
2.5.2. Şoför Nebahat: Alaylı mı?	162
2.5.3. Toplumsal Özellikler Açısından	
Görünüm	163
2.6. YARDIMCI TIPLERİN KONUMLANIŞLARI	164
2.6.1. Küçük Hanım Dizisi	164
2.6.1.1. Bülent: Kaybeden Erkek	164
2.6.1.2. Sülfiik: Neriman'ın Öğretmeni	166
2.6.1.3. Ayşe: Neriman'ın Öğrencisi	167
2.6.2. Şoför Nebahat Dizisi	169
2.6.2.1. Gececi Neşet: "Gececi Neşet Gider!"	169
2.6.2.2. Deve salim: İkinci Baba	171
2.6.2.3. Hülya: Şoför Kızı (!)	171
2.6.2.4. Cengiz: Filmin Kötüsü	173
2.6.2.5. Mehdi: Filmin Kötüsü	174
2.6.3. Yardımcı Tipler ve Diğer Kişiler	
Aracılığıyla Getirilen Eleştirel Boyut	174
2.7. FİLMLERDE ZAMAN İÇİNDE ORTAYA ÇIKAN	
DEĞİŞİKLİKLER	182
2.7.1. Küçük Hanım Dizisi	182
2.7.2. Şoför Nebahat Dizisi	185
3. KADIN OLGUSU VE TOPLUMDAKİ KADIN	
DOĞRULTUSUNDA TIPLER	188
3.1. AİLE BİÇİMİ-İLİŞKİLER	188

3.1.1. Küçük Hanımefendi: Hem Öksüz	188
Hem Yetim	
3.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Öksüz	188
3.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü: Analı-Babalı	188
3.1.4. Şoför Nebahat: Yetim	189
3.1.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Anne	190
3.1.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat:	
Aile Dışı	191
3.1.7. Toplumun Birliği: Aile	191
3.2. KADINLIĞI YAŞAYIŞ	193
3.2.1. Küçük Hanımefendi: Küçük Hanım	
Doğuyor	193
3.2.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Küçük	
Hanım Eğleniyor	193
3.2.3. Küçük Hanım'ın Şoförü: Küçük	
Hanım Olgunlaşıyor	194
3.2.4. Şoför Nebahat: Şoför Nebahat	
Doğuyor	194
3.2.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Zorunlu Erkek	195
3.2.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Nebahat	
Haklı	197
3.2.7. Seçilmiş Kimlikleriyle Kadınlar	198
3.3. ERKEĞİ VE AŞKI YAŞAYIŞ	200
3.3.1. Küçük Hanımefendi : Aşk Elde Edilir	200
3.3.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Bu Erkeği	
İkhtiyorum	201
3.3.3. Küçük Hanım'ın Şoförü: Aşka	
Engel Yok	202
3.3.4. Şoför Nebahat: Aşkı Buluş-Kadınlığa	
Dönüş	203

3.3.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Aşkı Yitiriş- Erkeklige Dönüş	203
3.3.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Aşk Yok Dönüş Yok	205
3.3.7. Aşk Hep Üstün	205
3.4. ERKEĞİN VAROLUŞ BİÇİMİ	207
3.4.1. Ömer Şahinoğlu 1: Zoraki Damat	207
3.4.2. Ömer Şahinoğlu 2: İkinci Kaptan	208
3.4.3. Ömer Şahinoğlu 3: Çapkınım- Hovardayım	211
3.4.4. Bülent 1: Zengin Avukat	212
3.4.5. Bülent 2: Çapkınlığın Sonu	214
3.4.6. Şoför Polim: Rakip	214
3.4.7. Varoluşun Yaşamsal Boyutu	215
4. FİLMLEİN YAPILANIŞI VE AÇIMLANMASI ..	217
4.1. KİŞİLEİN İŞLEVLERİ AÇISINDAN FİLMLEİN	217
4.1.1. Küçük Hanımefendi	217
4.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da	219
4.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü	221
4.1.4. Şoför Nebahat	223
4.1.5. Şoför Nebahat ve Kızı	225
4.1.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat	227
4.1.7. Biçimbilimsel Değerlendirme: Büyüklerle Masallar	229
4.2. FİLMLEİN DİZİ BOYUTU	232
4.3. FİLMLEİN İZLEYİCİ TARAFINDAN AÇIMLANIŞ BİÇİMİ	234
4.3.1. Sinemanın Çekiciliği	234
4.3.2. Özlemde Özdeşleşmeye	236
4.3.3. Özdeşleşmede Özleme	238

	Sayfa
SONUÇ	240
EKLER	256
Ek 1: YILLARA GÖRE FİLM SAYILARI	256
Ek 2: 1960-1970 YILLARI ARASINDA ÇEKİLEN KÜÇÜK HANIM VE BENZERİ FİMLER	257
Ek 3: 1950-1970 YILLARI ARASINDA ÇEKİLEN ŞOFÖR NEBAHAT VE BENZERİ FİMLER	264
KAYNAKÇA	268

ÇİZELGELER LİSTESİ

	Sayfa
1. Yıllara Göre Okullaşma Oranları	32
2. Kentteki İş Dağılımı	37
3. Cinsiyete Göre Nüfusun Dağılımı	67

TABLolar LİSTESİ

1. Filmlerin Varoluşunu Belirleyen Etmenler	13
---	----

GİRİŞ

Sanat yapıtı, bir yönüyle bireysel yaratıcılığın, bir sanatçının ürünüdür. Ancak sanatçının yaşadığı toplumsal ve kültürel ortam, onun yapıtı üzerinde belirleyici rol oynar. Bir başka deyişle sanat yapıtı, toplumsal yapıyı oluşturan değişik dizgelerin etkileşiminin izlerini taşır. Bu nedenle bir toplumun sanatını anlamak ve sanatın topluma etkisini çözümleyebilmek için, toplumsal yapıyı çözümlemeye gerek vardır.

Sanat yapıtlarının çözümlenmesi ise, toplumsal yapıdaki kimi gerçeklerin daha iyi anlaşılması konusunda yararlı ipuçları verir. Kısacası toplum ve sanat karşılıklı etkileşim içindedir.

Görsel sanatlar içerisinde, geniş kitlelere ulaşmasıyla farklılaşan sinema sanatının, toplumla olan bağları çok daha kuvvetlidir. Sinema yapıtını çözümleme konusunda değişik yaklaşımlar vardır. Sözcüsel yapıt, yaratıcısından ve toplumdan bağımsız, estetik bir yaratı olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada sinema, toplumbilimin ayrılmış dallarından biri olan sinema toplumbilimi açısından ele alınmış, estetik boyut incelenmemiştir. Toplumbilim verilerinin sinemaya uyarlanması, sinema yapıtlarının bu bakış açısıyla çözümlenmesi temeline dayanan sinema toplumbilimi ile ilgili çalışmalar ülkemizde son yıllarda başlamış, sinemaya; iç ve dış göçler, kadın, arabesk, kent yaşamı gibi toplumsal sorunlar açısından bakan çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların sonuçları, toplumsal yapı içindeki dinamiklerin sinemada yansımaları bulduğu savını kanıtlar niteliktedir. Bu açıdan sinema, toplumun aynası olarak nitelendirilmektedir. İşte burada açılması gereken nokta, bu aynaya nelerin yansıdığı sorusudur. Biz sinemayı, gerçekleri algılayarak yorumlamak için yapılan bir dönüşüm biçimi olarak tanımladığımızda, bu

gerçeklerin neler olabileceği yolunda da saptamalar yapmamız gerekir. Bu gerçek en genel tanımıyla, toplumsal yapıda gelişen ilişkilerdir, bu ilişkilerin insan yaşamına yansımaları boyutlarıdır. Bu ilişkiler, toplumların genel yapısına, örgütlenişlerine göre belirlenir.

Toplumsal yapının dinamiklerini oluşturan önemli yapılaşmaların başında, siyasal ve ekonomik yapıların geldiği görülmektedir. Özellikle 1950'den sonra, siyasi yapı aracılığıyla uygulanmaya başlayan "sanayileşme" sürecinin kendine özgü boyutları, doğal olarak ekonomiyi biçimlendirecek, ekonomik yaşamın verileri de insanların yaşayış biçimlerini birincil derecede etkileyecektir. Toplumun bütün yapı taşları bir dizge olarak ele alındığında, dizgenin bu öğelerinin de başka yapılarla etkileşeceği açıktır. Toplumun sosyal yapısı diyebileceğimiz yapı içinde; eğitim, nüfus, kentleşme ve kültürel özellikler yer alır.

Toplumdaki kişiler veya belli ulamlara ayrılmış gruplar, yapıdaki bu öğelerin etkileşiminden doğan özellikler taşır, yeni özellikler kazanır. Cinsiyete göre bir ayırım yapıldığında, kadın ve erkek grupları da, belli açılardan farklılaşır.

Cinsiyete göre ayrılmış gruplar olarak kadın ve erkek arasında, toplumda yer alış biçimleri, üstlendikleri roller, taşımaları gereken değerler açısından farklılıklar gözlemlenir. Bu farklılık, en genel söyleyişle, erkeğin kadına oranla daha üstün konumda olmasıdır. Bu temel farklılığı yaratan ise, kadına yüklenen annelik, dişilik gibi "kadınlık" rolleridir.

Ülkemize gelindiğinde, bu ayırımın daha da belirginleştiği görülür. Üretici gücün çoğunluğunu elinde bulunduran erkek grubu; daha çok tüketici konumunda kalmış, belki de bu nedenle eğitim olanaklarından yararlanma olanağı sınırlandırılmış kadın üzerinde, geleneksel değerleri

de kullanarak baskı oluşturmuştur. Gerçi tarım kesimindeki iş gücünün çoğunluğunu kadınlar oluşturur. Ancak bu gizli iş gücü, kadının çalışma dünyasında yer alış biçimini etkilemez. Bu sonuç, kuşkusuz toplumsal ilişkilerin yönlendirilmesinden doğmuştur. Kadın, toplumdaki varoluş biçimini belirlemek için, kendisine uygun bir kimlik seçecektir. Bu durumda, ya kendisine yüklenen rolleri benimseyip ona göre bir dışavurum biçimi geliştirecek, ya da bu rolleri reddedip bir arayış içine girecektir.

Kuşkusuz toplum, devingen bir yapıya sahiptir. Bu devinimi etkileyen değişkenlerin sayısı sınırsız denecek kadar çoktur. Ülkemiz açısından en önemli oluşlardan biri, kuşkusuz 1950 sonlarında başlatılan, ancak 1960'lı yıllarda ivme kazanan modernleşme hareketleridir. Özbek modernleşmeyi, Batı'lı olmayan toplumların "geleneksel" toplumdan, "modern" topluma doğru geçirmekte olduğu değişim süreci olarak tanımlar.¹ Böylece geleneksel modern toplum arasında yer alan bir "geçiş" toplumunun varlığını da gösterir. Bu geçiş sürecinin sancıları kuşkusuz, ülke dinamiklerinin kendi özelliği içinde yaşanacak, toplumdaki bireylere de doğrudan yansiyacaktır. İşte sinema da, bu koşullar içinde yapılaşan, şekil alan ve üreten bir kurum niteliğindedir. Öyle bir kurum ki, toplumdan aldıklarını kimi zaman estetik düzeyi de yakalayarak anlatan, kimi zaman da yaşamı anlamlandırmak için başvurulan simgesel biçimlerin oluşturduğu popüler anlatılara dönüştüren bir yapıdır. Ancak belirleyici olan toplumsal veriler. Ülkemiz sineması açısından bakıldığında, özellikle 1950'li yıllardan sonra "popüler sinema"² başlığı

¹ Meral Özbek. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul, İletişim Yay., 1991, s. 34.

² Popüler sinema terimi; yaygın olarak beğenilen, izlenen ve sanat eserinin içsel gereksinimini taşıma kaygısından çok tecimsel kaygılara yönelik olarak hazırlanan, sorunları pembelik içinde eriterek aktaran filmler için kullanılmıştır.

altında toplayabileceğimiz filmlerin sayısındaki artış, buna bağlı olarak izleyici artışı da toplumsal koşullardan bağımsız olarak değerlendirilemez. 1960'larda yoğunlaşan, tip ağırlıklı dizilerle izleyici yoğunluğu da doruğa ulaşmıştır. O dönemde yapılan filmlere bakıldığında, izleyicinin en çok ilgi gösterdiği filmler arasında *Küçük Hanım* ve benzeri türde filmlerle, kadının erkek tipiyle oynadığı *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Nebahat* türü filmlerin yer aldığı görülmektedir. Diğer bir deyişle, izleyicinin seçimi bu yöndedir. İzleyicinin kültürü, bir anlamda kimliktir, izledikleri filmler ise toplumun kültürünün yansıması, kendi kültürünün yansımasıdır. Bu nedenle bu filmlerden yola çıkarak toplumu, toplumdaki yola çıkarak da filmleri anlamak mümkündür. Popüler sinema yapıtları, estetik boyutunun eksikliği nedeniyle genellikle, çoğu sinema yazarı ya da eleştirmenince küçümsenmiştir. Bu nedenle de yalnızca bir eğlence aracı olarak bakılmıştır sinemaya. Oysa Pascal eğlencenin izleyiciyle bağ kurabilme, ilgisini tutabilme anlamının dışına çıkarak, eğlencenin bir "oyalama" ve "kaçış" anlamında olduğunu söyler.³ Modern döneme geçişin yarattığı şartlar bireyleri huzursuzlaştırmıştır, ancak bu duruma uyum gösterebilmek ve kendini dışa vurmak amacıyla, sinema aracılığıyla sentezlenen bir dünya da vardır ki buna yalnızca eğlence olarak bakmak yeterli değildir.

Uğur'un belirttiği gibi önemli olan bu tecimsel kalıbın içine gizlenmiş olandır ve bu gerçeği göz ardı etmemek gerekir.⁴ Yapıtlarla izleyicinin bu denli bütünleşmesine yol açan nedenler nelerdir? Bu konunun araştırılması gerektiğini düşündük. Çalışmanın yola çıkış noktası, sözü edilen popüler sinema yapıtlarının yaşanan toplumsal dönemin dinamiklerini, izleyicinin özlem ve ülkülerini yansıttığı, buna bağlı olarak da, topluma bakıştaki eleştirel boyutun yakalanabileceği temel

³ Meral Özbek (Ak.) (1991), Aynı, s. 69.

⁴ Aydın Uğur. **Keşfedilmemiş Kita-Günlük Yaşam ve Zihniyet Kalıplarımız**. İstanbul: İletişim Yay., 1991, s. 112.

varsayımıdır. Popüler sinema da; varolan bir gerçek, yaşanmış gerçek olarak bu açılardan anlamlıdır ve çözümlenmelidir. Çünkü bu ürünler, Türkiye'nin 1960'lardaki "modernleşme" sürecine bir anlamda hem yanıt, hem de bu süreci oluşturan kültürel bir biçimlenmedir, bir kabul ediş olduğu gibi, bir direnme, eleştirme alanıdır.⁵ O dönemde yoğun bir baskı unsuru olarak varlığını sürdüren sansür yasasının da etkisiyle, böyle bir biçimin ardına sığınmak, sinemacı için de bir kaçıştır. Çalışmanın temel amacı da; popüler sinema ürünlerinden olan ve 1960-1970 döneminde çekilen *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* dizilerini bu bakış açısıyla çözümlyerek, bu filmlerin içinde gizlenmiş olan gerçeklere ulaşarak, izleyicinin yaşam biçimini, topluma bakış açısını, özetle toplumun dönemsel özellikleriyle ilgili sonuçlarını saptamaya çalışmaktır. Bu amaca ulaşmak için yanıt aranacak temel üç soru şunlardır:

1. 1960-1970 döneminde ülkemizin görünümü nasıldır?
2. *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* dizileri aracılığıyla sunulan yaşam biçimlerinin özellikleri nelerdir?
3. Gerçek ve yansıma olan bu iki görünüm arasındaki benzerlikler, farklılıklar nelerdir?

Küçük Hanım ve *Şoför Nebahat* dizilerindeki yaşam biçimlerini saptamak, karşılaştırmak ve dönemin özellikleri doğrultusunda değerlendirmek içinse, şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. Tiplerin sosyo-kültürel simge olarak göstergeleri nelerdir? Bu göstergeler, diğer unsurlarla desteklenmekte midir?
2. Kadın olgusu ve toplumdaki kadın doğrultusunda tipler kimleri simgelemektedir?

⁵ Aynı. s. 26.

Filmlerin mesajı iletme yolunda kullandıkları yapılanma özellikleri ve izleyici ilişkilerini çözümlmek için, aşağıdaki konular araştırılmıştır:

1. Filmlerde kişilerin işlevleri.
2. Filmlerin devamlılık özelliğinin anlamı.
3. İzleyicinin temel izleme nedenleri.

Benzerlik ya da farklılığı belirleme açısından saptanan sorular şunlardır:

1. Bulgularda toplumsal eleştiri boyutu var mı?
2. Sunulanlarda toplumun önünde giden ya da gerisinde kalan öğeler var mı?
3. Neden 1960-1970 döneminde bu iki karşıt tip popüler olmuş ve aynı zamanlarda kaybolmuştur?

Bu çalışmanın evrenini, 1960-1970 yılları arasında çekilmiş olan popüler nitelikli filmler oluşturur. Bu evreni oluşturan filmler tarandığında, filmlerin içerikleri açısından belli eğilimler çıkmaktadır karşımıza. Bir yanda ağır melodramlar ve “ezilmiş” kadın tipleri, bir yanda salon güldürüleri ve “burjuva” kadın tipleri, bir yanda çocuk kahramanlı diziler, öte yanda ise dram ve güldürü öğelerini birlikte barındıran filmler ve “erkek” tipleri. Bu eğilimlerle yapılan film dizileri arasında ise, izleyici açısından oldukça beğenilen, tecimsel açıdan da kârlı, iki karşıt eğilimin aynı dönemde yer alması dikkati çekmektedir. Bunlar hem yaşam biçimi, hem de kadın tiplmesi olarak karşıtlaşan dizilerdir. İşte çalışmanın asıl evrenini bu nitelikteki filmler oluşturmaktadır. Belirlenen nitelikleri taşıması ve evreni iyi temsil etmesi açısından da *Küçük Hanım* ile *Şoför Nebahat* dizileri çalışmanın örneğine alınmıştır. Örnekleme giren filmler şunlardır:

I.Grup

1. Küçük Hanımefendi
2. Küçük Hanım Avrupa'da
3. Küçük Hanım'ın Şoförü
4. Küçük Hanım'ın Kısmeti
5. Küçük Hanımefendi (2.Çevrim)
6. Küçük Hanım'ın Şoförü (2.Çevrim)

2.Grup

1. Şoför Nebahat
2. Şoför Nebahat ve Kızı
3. Şoför Nebahat Bizde Kabahat
4. Güzel Şoför
5. Şoför Nebahat (2.Çevrim)

Bu filmler arasındaki *Küçük Hanım'ın Kısmeti* ve *Güzel Şoför'e* ulaşamadığı için, kapsam dışı kalmıştır. *Küçük Hanımefendi* ve *Şoför Nebahat* filmlerinin incelenmesi sırasında, ilk ve ikinci çevrimleri, tek başlık altında ele alınmış, çevrimler arasındaki farklılıklar yeri geldiğinde belirtilmiştir. "Toplumsal Eleştiri Boyutunda Türk Popüler Sineması: *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat*" başlığını taşıyan bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. 1960-1970 dönemi Türkiye'sinin incelendiği birinci bölüm, kadın olgusu ve Türkiye'de kadının incelendiği ikinci bölüm ile Türk sinemasının özelliklerinin incelendiği üçüncü bölüm tarama yöntemiyle hazırlanmıştır. Filmlere ilişkin bulgu ve yorumların yer aldığı dördüncü bölümün hazırlanmasında, karşılaştırma yolu ile ilişki saptama yöntemi kullanılmıştır. Karşılaştırmada kullanılan bulgular ise,

içerik analizi yöntemiyle elde edilmiştir. Bu bölümde, tiplerin sosyal-kültürel simge olarak göstergeleri aranmış, bunlar; ekonomik koşullar, mekanlar, giyim-kuşam, dil-anlatım ve eğitim durumu olarak saptanmıştır. Ayrıca yardımcı tiplerin konumlanış biçimlerinin de bu göstergeleri desteklediği belirlenmiştir. Yine bu bölümde, kadınların varoluş biçimleri gerçek yaşamla karşılaştırılmış, toplumdaki kadını simgeleme biçimleri tartışılmıştır. Filmlerin izleyici açısından anlamını çözümlmek için ise yapılanışları; kişilerin işlevleri, dizi özelliği incelenmiştir. Sonuç bölümünde, belirlenen sorulara verilen yanıtlar değerlendirilerek, popüler sinema aracılığıyla yansıtılan toplumsal ortam ve eleştiri boyutu değerlendirilmiştir.

I. B Ö L Ü M

T Ü R K İ Y E

1. TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK SİNEMA

Bir toplumun sanatını, özellikle de bir kitle iletişim aracı olan sinemasını; toplumdan bağımsız olarak ele almak olanaksızdır. Toplumun yapısı, gelişmişlik düzeyi, insanların yaşam biçimleri gibi özellikler, sinema incelemelerinde göz önünde tutulmalıdır. Bir başka deyişle, sinema bir toplumsal yansımanın ürünüdür.¹

Yansıma boyutunda neler yer almaktadır? Sinema; neyi, nasıl yansıtmaktadır?

Plehanov'un genel olarak sanata ilişkin yaklaşımı, sinema için de geçerlidir: Her devrin sanatsal yaratış biçimine ilişkin özellikler, bir yaratışın ifade ettiği toplumsal psikolojiye daima sıkı sıkıya bağlı bulunur. Her devrin toplumsal psikolojisi, daima o devrin toplumsal ilişkileri tarafından şartlandırılır. Bu bütün sanat tarihinin açıkça kanıtladığı bir olgudur.²

¹ Sinemayı sanatsal anlamda değerlendirme açısından değişik kuramlar vardır. Bu çalışma için, sanatsal nitelikler değerlendirme dışı olduğundan, yalnızca sinema-toplumbilim ilişkilerine yer verilmiştir.

² Plehanov. *Sanat ve Toplumsal Hayat*. Çev.: Selim Mimoğlu. İstanbul: Dünya Kültür Klasikleri, Sosyal Yay., 1987, s. 11.

Bir üst yapı ürünü olan sinemayı, belli bir kültürel ve toplumsal yapının oluşturacağını söylemek yanlış olmayacaktır. Böyle olunca sinemayı belli bir toplumsal yapı içinde ele almak, toplumsal yapının belli dinamik süreçleri içinde değerlendirmek ve insan psikolojisiyle bağlarını koparmamak gerekir. Çünkü sinema sanatçısı da, içinde yaşadığı toplumun sanat gelenekleri, kültürel düzeyi, ekonomik olanakları ile donanmıştır. Dolayısıyla sanat-toplum etkileşimi en azından sinema gibi geniş izleyici kitlelerine açık bir dal için kaçınılmaz olarak ortaya çıkacaktır.

Sinemanın toplumsal ve psikolojik olguları yansıtma biçimi ya da boyutu üzerinde ayrıca durmak gerekir. Bu sav, yalnızca toplumsal gerçekliği, toplumsal sorunları (İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi) yansıtma boyutlarıyla sınırlı tutulabilir mi? Kuşkusuz hayır. Konuyu biraz daha açmak için, önce “sinemanın bir ayna” olması savını açıklayalım. Bu konuda Özön şunları yazmıştır: Stendhal’in roman için yaptığı “bir yıl boyunca gezdirilen ayna” tanımı, romandan çok daha büyük ölçüde sinema için doğrudur. Sinemanın yapısı da, gelişiminin ana çizgileri de, günümüz toplumundaki yeri de, ister istemez “bir yol boyunca gezdirilen ayna” niteliği kazandırmaktadır.³

Soru, yol boyunca gezdirilen aynaya nelerin yansiyebileceği düşünülerek yanıtlanmalıdır. Bunun en genel yanıtı; insanlar, olaylar ve bunların taşıdığı toplumbilimsel boyutlardır.

Toplumsal gerçeklik yaklaşımıyla ortaya çıkan bazı filmlerde, toplumbilimsel açıdan önemli boyutlara ulaşan yansımayı görmek mümkündür. Ancak bu yaklaşım dışında kalan bazı filmlerde yansıma boyutu nasıl değerlendirilmelidir? Ya da başka bir biçimde sorulursa, yansıma yok mudur? Bu soru özellikle “Popüler Sinema” diye

³ Nijat Özön. *Çemberleri Kırarak*. Sinema. 1965-4, İstanbul: Nisan 1965, s. 4-5.

adlandırabileceğimiz filmlere yöneliktir.

Bir filmin, ortaya çıktığı toplumun özellikleri ve etkileri dışında değerlendirilemeyeceği savı, bu sorunun ilk yanıtı olacaktır. Dolayısıyla bu filmlerde de, toplumsal yaşayış ve davranış boyutunda, dönemin özellikleriyle ilgili yansımalar kuşkusuz bulunacaktır. Üstelik popüler filmler, genellemelere dayandığı için yansıma daha açıktır. Ancak bu filmlere yansıyan bir başka boyut daha vardır ki, bu da toplumsal gerçeklikten ayrı düşünülemez olan; insanın yaşadığı kaçış ve özlem boyutudur. Çünkü bu boyutu doğuran da toplumdur, dönemdir, yaşam biçimidir.

Sinemayı savunanlar, insanoğlunun bir tür “telafi mekanizmalarına” gereksinim duyduğunu iddia etmektedir. Çünkü fiziksel olarak insan yaşamı, yüceltme, bastırma ve hayal kırıklıklarından oluşmaktadır. Tıpkı uyumak ya da rüya görmek gibi, insanoğlunun fantazyalara da gereksinimi vardır. Gerçekle başedebilmek için, arasına ondan kaçmak gerekir. Bu kaçış da çoğu kez sorunsuz bir dünyaya kaçıştır. Bu sorunsuz dünya aracılığıyla, gerçek yaşamın sorunları, gerçek olmayan bir yoldan da olsa çözülmeye çalışılacaktır.⁴ Popüler sinema karşımıza işte böyle bir gerçekliği yansıtırma boyutuyla da çıkmaktadır. Yine ortak bir kültür söz konusudur, bu ortak kültürün doğurduğu ortak hayaller, ortak özlemler, ortak kaçışlar söz konusudur. Bunlar da popüler mitlere, oyunlara ya da filmlere yansiyacaktır. Aynı konudaki bir görüş şöyle açıklanmıştır: Bir film, toplumsal bir sorunun ciddi bir çalışması olsa da, sadece eğlendirici bir müzikal olsa da, bir modayı, bir gel-geç havası yansıtabileceği gibi bir durumu, bir “ruh durumunu” da yansıtabilir. Film,

⁴ Faruk Kalkan (1988). Aynı, s. 7.

toplumun bir yansıma görüntüsüdür. Bu görüntünün açıklığı ise yönetmene ya da filmin yapılışına göre değişebilir.⁵ Bütün bunlardan yola çıkarak varılan sonuç şudur: Sinema; toplumun kültürel yapısından ekonomik yapısına, psikolojik yanından, zaman içinde değişiklik kazanan değerlerine, yaşama biçimine dek, yaşamı yani toplumu çok yönlü olarak yansıtmaktadır.

İster “toplumsal gerçekçi”, ister “popüler” filmler için olsun, Türk sinemasında da bu yansıma biçimi geçerlidir. Popüler sinema, bunu biraz abartılı da yapmış olsa, aynı boyutları içerir.

Bu nedenle 1960-1970 dönemi Türk popüler sinemasının örnekleri olan *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* filmlerini yansıma boyutlarıyla değerlendirmek gerekir. Bu filmlerdeki yansıma boyutunun başlıca beş ana başlıkta toplanabileceği görülmektedir (Bkz.: Tablo 1). Bir sinema eseri olarak bu filmler sinema sanatının ve özellikle de Türk sinemasının genel yapısından bağımsız olarak değerlendirilemez. Bu yapıyı belirleyen öğeler arasında, en belirleyici olan kuşkusuz Türkiye gerçeğidir. Bu toplum içinde yaşanan süreçlerin tümü, sinema eserlerinde de yansımaları bulacaktır. Kadın kahramanlı filmler olan bu iki dizi de, temel olarak kadını, oradan yola çıkarak da, bu kadın tipinin çevresini konu almaktadır. Kadın olgusu ise, genel anlamda kadına bakış açısından çok farklı olmamakla birlikte, toplumun kendi dinamiklerine göre özellikler kazanmıştır.

Bütün bunların yanında, filmlerin yöneldiği, bir anlamda hedefi olan izleyici kitlesi vardır. Bu kitle de toplumun bir bölümüdür, bir örnektir. Bütün bu süreçlerin etkileşiminden doğan bir ürünün alıcılarıdır.

⁵ Bronowski, Fisher, Huxley, Barry (1965)*Film-Radyo ve Televizyon. İnsan İletişiminin Boyutları*. Çev.: A.Halûk Yüksel. Ed.: Cengiz Tekin, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yay., 1988, s. 63.

TABLO 1
FİLMLERİN VAROLUŞUNU BELİRLEYEN ETMENLER

İNCELEME ALANI	BAĞIMLI DEĞİŞKENLER		DİĞER DEĞİŞKENLER
	SOSYAL PSİKOLOJİ İZLEYİCİ	Özlem	
SOSYOLOJİ TÜRKİYE	Burjuva	Halk	Modernleşme-Siyasal-Ekonomik-Sosyal-Sanatsal-Kültürel rünüm-Kadının Konumlanması
PSİKOLOJİ KADIN	Uyumlu	Uyumsuz	Tarihsel Süreç-Kadının Yeri, Rolü-Kimlik Arayışı
	KÜÇÜK HANIM	ŞOFÖR NEBAHAT	
SİNEMA	Çözümleme		Toplumsal Bakış Açısıyla Sinema-Tip Kavramı ve Dayanakları
TÜRK SİNEMASI	Küçük Hanım	Şoför Nebahat	Türk Sinemasının Gelişimi-Kimliği

YANSIMA KURAMI (Gerçek - Özlem)

ÇÖZÜMLEME (İçerik Analizi Yöntemi)

Böylece filmler, çok yönlü bir yansımanın sonuçlarını taşıdıkları için, bu yansımalar aracılığıyla filmleri değerlendirdiğimizde; döneme ilişkin yaşam ve düşünüş biçimlerinin, -suya, sabuna dokunmaz- eğlence filmleri olarak görülen kimi sinema eserlerinde, ortaya çıktığını, zaman zaman bu biçimlerin eleştirel nitelik kazandığını, bunu “gizlice” ya da “sessizce” yaptığını görmek şaşırtıcı olmayacaktır.

2. MODERNLEŞME VE TOPLUMSAL ORTAM

Sinema-toplum etkilerini değerlendirmenin, toplumu ve o toplumun şekillendirdiği sinemayı tanımakla olanaklı olduğu söylenmişti. Bir toplumu tanımak; o toplumun yapısını, özelliklerini, insanları yaşam biçimlerini, bir başka deyişle toplumsal yapıyı tanımak demektir.

Nedir toplumsal yapı? Bir toplumun kuruluşu, kuruluşun işleyişi, bir takım görevleri yerine getiren örgütlü düzendir. Bir başka tanımla toplumsal yapı; yapıyı oluşturan toplumsal kurumlarla, bunların karşılıklı ilişkilerinden doğan toplumsal değerlerin karşılıklı etkiledikleri bir bütündür.⁶ Bu tanımdan yapıya ilişkin önemli unsurlar ortaya çıkmaktadır: Genel bir ifadeyle insan, çevre ve düzen, ilişkiler, etkileşim ve süreklilik..

Türk toplumunun yapısını, işleyişini incelemek, bir anlamda toplumun modernleşme sürecini de incelemek anlamında değerlendirilebilir. Çünkü gelişmekte olan ülkeler sınıfına giren Türkiye, gelişme sürecinde batıya açılmış ve bir modernleşme sürecine de girmiştir. Bu sürecin nitelikleri, genel anlamda nelerdir?

İlber Ortaylı modernleşmeyi, “varolan değişimin değişmesi” olarak tanımlar.⁷ Toplum zaten belli bir ölçüde değişim süreci içindeyken, bir başka yönde, ani ve hızlı bir değişim sürecine girer. Böylece toplumu sarsıcı etkiler yapar. O güne dek yaşayan kültür kalıplarını ve kurumlarını yıkar. Bu belirlemelerin ülkemizde yaşanış boyutunun, söylendiği kadar köktenci bir değişim süreci biçiminde gerçekleşmediği söylenebilir.

⁶ İbrahim Yasa. Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Türkiye'nin Sorunları. Ankara: TODAİE Yay., 1973, s. 2.

⁷ İlber Ortaylı. Gelenekten Geleceğe. İstanbul: Hil Yayın, 1982, s. 7.

Şerif Mardin ise modernleşmeye şöyle yaklaşır: Modernleşme, toplumların gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir. Batı Avrupa'da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlere yayılması gibi unsurları da kapsar. Bu gelişme sırasında, toplumun bazı fonksiyonları merkezde toplanırken öte yandan, yeni gruplar doğar, toplumun fonksiyonları birbirinden ayrılır. Fakat belki de en önemlisi, bu ayrılmanın doğurduğu kopuklukları da dolduracak yeni yapılar gelişir.⁸

Ülkemizde, özellikle 1950 sonrasında, modernleşmenin hangi boyutlarda gerçekleştiğini, ya da ne tür sorunlar yarattığı konusundaki değerlendirmeler için, daha ayrıntılı öncüllere gereksinim vardır.⁹

Köker modern toplumu şöyle tanımlar: "Modern toplum kavramı, belirli bir insan tipini, insanla doğa ve insanla insan arasındaki ilişkilerin belirli bir davranış biçimi, belirli bir iktisadi ilişkiler sistemini ve nihayet, genellikle bu öğelerin oluşturduğu toplumsal ve iktisadi temel üzerine bina edildiği düşünülen bir siyasal yapıyı içermektedir.

Modern insan, yenilik ve değişime açık, başka fikirlere açık, geleceğe yönelik, planlı ve örgütün, çevreye hakim, teknoloji ve bilime inançlı ve adil bir düşünce yapısıyla tanımlanır. Modern toplum, ekonomik ilişkiler düzeyinde, insanın kendi emek gücü üzerinde özgürce tasarruf edebileceği bir durumu ifade etmektedir. Bu anlamda modern toplum tanımlamalarındaki belirleyici öge "sanayileşme" olarak ortaya konmuştur.

⁸ Şerif Mardin. *Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma*. Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fak. Coğrafya Ens.Yay., 1971, s. 414.

⁹ Öncüller konusunda bkz.: Levent Köker. *Modernleşme-Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yay., 1990.

Modern toplum soyutlamasının siyasal boyutu, yukarıda ifade edilen bireyselleşme kavramına bağlı olarak çoğulculuk, katıllmacılık ve otoritenin rasyonelleşmesi gibi öğeleri içermektedir. Geleneksel toplum özellikleri taşıyan Türk toplumunun, modernleşme sürecine Tanzimat'la girdiği kabul edilir. "Gerçekten de, tarihin nesnel yönetimi ve yüce merceğinden bakınca, bugünkü Türkiye'nin yapısını oluşturan modernleşme hareketlerinin Tanzimat'la başlayan bir bütün olduğunu görmemiz olanaksızdır. Cumhuriyet, yüzyıla yakın süren siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel yeniliklerin kurumsal yapılara kavuşarak hukuki çerçeveyi belirleyerek, toplum yapısına egemen olup taç giydiği dönemdir. Toplum katmanlarının tamamının yaşamına girmemiş olsa bile, bu yadsınamaz bir değişimdir".¹⁰ Bu değişimin yönü, geleneksellikten modernliğe doğru bir süreçtir. Bu süreç, sürekli ileri gider, bu nedenle de ilerlemeci bir süreçtir. Berkes bu süreci şöyle yorumlar: Türk Toplumunu çağdaş uygarlık yörüngesine oturtma gibi büyük bir işin iki yanı vardır: Birinci yan, gerçekçilik tutumunu yok etme işidir. İkinci yan, onların yerine bu yörüngeye uygun kuralları, kuralları yerleştirmek; toplumun yeni kuşaklarını bu yörüngeye uygun gerçeklerine göre yetiştirerek gelenekle çağ arasındaki geçiş köprüsünü kurmaktır.¹¹ Özbek, bu dengeleme kurulumadığını, bu nedenle de modernleşmenin, en ivme kazandığı 1950'lerden sonra tepkiyle karşılaştığını belirtir. Bu tepki bir yandan 1950'ler iktidarı tarafından "geleniğin yeniden icadı"yla kullanılmış, ancak sonuçta bu projeye hem direnen ve ama hem de onun başlattığı uygulamaları kendisine de eklemleyen arabesk gibi karma kültürel bir tarz ortaya çıkmıştır. 1960'lar ise kültürel anlayış ve buluşların yoğunlaştığı yıllardır.¹² İşte sinemanın aldığı biçim ve incelemeye konu

¹⁰ Murat Katoğlu, *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim-Kültür-Sanat. Türkiye Tarihi 4-Çağdaş Türkiye*. İstanbul: Cem Yay., 1989, s. 393.

¹¹ Niyazi Berkes. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ankara: Bilgi Yay., 1973, s. 23.

¹² Meral Özbek (1991). Aynı, s. 43.

olan popöler filmler de dönemin bu özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Modernleşmenin kuramsal boyutta saptanan öncüllerinin, özellikle geleneksel bir yapıdan geçiş sürecinde olan ülkemizde, 1950'li yıllardan sonra ne boyutta, nasıl gerçekleştirildiğini anlamak ve dönemin toplumsal açıdan bir panoramasını çizmek gerekmektedir. Dönemin, siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel yapısının özelliklerini tanımlamak, filmleri çözümlmek ve anlamlandırmak açısından gerekli görülmüştür.

2.1. DÖNEMİN SİYASAL AÇIDAN GÖRÜNÜMÜ

Devletlerin toplumsal yapıda ve halkın değer yargılarında, davranışlarında etkisi büyüktür.

İmparatorlukta ve onu izleyen Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde, bütün reform çabaları yukarıdan aşağıya doğru gelmiş, halk yığınları siyasal isteklerini gerçekleştirmek için, merkezi ve yöresel yöneticilere, siyasal kuruluşlara karşı baskı yapmıştır. Halkın yönetime katılması, kendini önemli bir güç olarak tanımaya başlamasının tarihi çok yenidir. Özellikle 1945'den sonra çok partili bir siyasal yöneliş, halk yığınlarının çeşitli baskı grupları halinde, çeşitli siyasal partileri desteklemeye başlaması, siyasal partilerin halka yanaşması, onun siyasal davranışlarına, Devletle ilişkilerine, Devlete karşı istek ve dileklerine büyük bir değişiklik ve canlılık getirmiştir.¹³ Türkiye'nin siyasal ülkeleri içinde, en egemen olanı demokrasi olmuştur. Demokratikleşme sürecinin başlaması kuşkusuz, çok partili döneme geçişten öncelere dayanır, seçimi ise bir somutlaşma olarak görmek gerekir. Anayasaların bu süreçte önemli bir yeri olduğu hatırlanırsa, sürecin başlangıcı 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar götürülebilir. Ancak burada, araştırmanın sınırlılığına dayanarak, konu çok partili dönemden itibaren ele alınacaktır.

2.1.1. Yeni Bir Süreç: Çok Partili Dönem

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Türkiye'nin ekonomik ve sosyal tablosu oldukça ilginçti. Siyasal iktidar, Cumhuriyetin ilk yıllarından beri, asker-sivil bürokrat kadroların elindeydi. Ne var ki, o yıllardan bu yana, bir ölçüde burjuvalaşmış olan bu kadrolar, toplumda çeşitli grupların

¹³ İbrahim Yasa (1973). Aynı, s. 112.

muhalefeti ile karşı karşıyaydı. Başta ticaret ve maliye burjuvazisi olmak üzere, eşraf ve toprak ağaları, muhalefet etmekteydi. Daha önemlisi, küçük memuru, işçisi ve fakir köylüsü ile büyük halk yığınları memnun değildi iktidardan.¹⁴

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'nin yansızlığını koruması adına pek çok baskı yönetimi geliştirilmişti. Örgütlenmeler, siyasal grup kurma çabaları ve grevler yasaklanmış, basın denetim altına alınmıştı. Artan polis gücü de eklenerek, özetle, düzenin tam bir baskı düzeni haline dönüştüğü söylenebilir. Böyle bir ortamda, Atatürkçü ideoloji doğrultusunda kurulan Cumhuriyet yönetimi için bir demokratikleşme çabası gerekiyordu.

Batı, Türkiye'yi kendi içine kabul etmek için, düzeni demokratikleştirmeye zorluyordu. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı sonunda, baskı rejimlerinin yenilmiş ve yıkılmış olması da aynı yönde önemli bir etki yaratmıştı.¹⁵ Bütün bu etkiler, çok partili döneme geçişi zorlamış, Demokrat Parti'nin doğmasına neden olmuştu. 7 Ocak 1946'da Celal Bayar tarafından kurulan Demokrat Parti, Atatürkçü bir çizgide demokratikleşme çabası içinde bir parti olarak ortaya çıkmıştı. Bu özelliğiyle de, geniş halk yığınlarından destek gördü ve 1950'de iktidara geldi.

Tanilli, Demokrat Parti iktidarının yorumlamasını şöyle yapar: Demokrat Parti, 1950'de büyük bir çoğunlukla iktidara gelince, kendi çoğunluğunun iradesini, ulusal irade ile özdeşleştirdi ve muhalefete karşı üvey evlat muamelesi yapmaya başladı. Böylesine bir zihniyetin egemen olduğu bir ortamda, parlamenter düzenin gerektirdiği ve büyük kısmı

¹⁴ Server Tanilli. *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Say Yay., 1981, s. 316.

¹⁵ Emre Kongar. *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. Ankara: Bilgi Yay., 1979, s. 179.

Meclis içtüzüğünde zaten bulunan davranışların uygulamasına olanak yoktu. 1959 yılına gelindiğinde, Demokrat Parti ve büyük sermaye bir çıkmazın içindeydi. Tarım ve ticaret alanlarında çok dar bir kesimin elinde birikmiş olan sermayenin çıkarları dışında kalan bütün toplum kesimleri, başta sanayi kesimi olmak üzere, küçük burjuvazinin bürokrat kesimleri, köylüler, kent orta sınıfı, Demokrat Parti'ye cephe almaya başlamışlardı. Bu hoşnutsuzluk, çeşitli alanlara yansımış, ideolojik ve politik kavramlarla ifadesini bulmuş; giderek basın, gençlik, üniversite ve siyasal partiler ve sonunda ordu gibi demokratik baskı gruplarının örgütlü tepkisi olarak ortaya çıkmaya başlamıştır.¹⁶ Sencer, bu nedenlerle Demokrat Parti iktidarının son yıllarının, ekonomik koşulları ağırlaştıkça artan bu muhalefeti susturmak amacıyla girişilen ve antidemokratik baskı yöntemlerine karşı direnmenin giderek yoğunlaşması ve politik gerginliğin giderek yükselmesi dönemi olduğunu söyler. Bu dönemin, iktidarın bir hükümet darbesiyle, çıkarları Demokrat Parti politikasıyla çatışan sosyal kategoriler tarafından ele geçirilmesi şeklinde beliren 27 Mayıs 1960 hareketiyle kapandığını belirtir.¹⁷

2.1.2. 27 Mayıs'dan 12 Mart'a (1960-1971)

27 Mayıs 1960 sabahı Türkiye yeni bir siyasal döneme girmiştir. Milli Birlik Komitesi yönetime el koymuş, yönetimi partilerüstü bir hükümet devralmıştır.

27 Mayıs'ın anlamı ve getirdikleri konusunda, Kongar şu yorumu yapar: 27 Mayıs, temel olarak, demokratik hak ve özgürlükleri ve bunların güvencesini getirmiştir. Batı modeline uygun olarak, sermaye sınıfının karşısında güçlü bir işçi sınıfının yaratılması, bürokratlara iş

¹⁶ Server Tanilli (1981). Aynı, s. 317-318.

¹⁷ Muzaffer Sencer. *Türkiye'de Siyasal Partilerin Sosyal Temelleri-Az gelişmişliğin Yapısı*. İstanbul: Geçiş Yay., 1971, s. 239.

güvencesinin sağlanması, bağımsız yargı, TRT ve basın, hep bu demokratik hak ve özgürlükler çerçevesinde ortaya çıkan uygulamalardır. 27 Mayıs, “Sosyal Devlet” kavramına uygun tutarlı bir uygulamalar bütünü devletçi-seçkinici cephe adına gerçekleştirilmiştir. Muhalefetin güvence içinde işlevini yapacağı demokratik bir ortam, ulus buyruğusunun bir sınıf adına ve öteki sınıfları sömürmek için kullanılmasını önleyici bağımsız yargı denetimleri (Anayasa Mahkemesi, yargıç ve savcı güvenliği vs.) bu tutarlı bütünün parçalarıdır. Ekonomik yönden de Devlet Planlama Teşkilatı, özel girişimi destekleme ve denetleme işlemi için kurulan bir örgüttür. Bir yandan emperyalizmle daha fazla bütünleşirken, öte yandan sosyal devletin kuruluşu hızlandırılmıştır.¹⁸

Dönemin siyasi gelişmeleri içinde, Türkiye tarihi açısından üzerinde önemle durulması gereken konu, yeni bir anayasanın yürürlüğe girmesidir. Çünkü Cumhuriyetçi yönetimler açısından her tür eylem ve gelişmeye kaynak olan anayasaların niteliği çok önemlidir.

Anayasalar, yapıcılarının değerlerini, yaptıkları çeşitli düzenlemelerin doğuracağı sonuçlardan beklentilerini ve çoğunlukla büyük güçlüklerle elde ettikleri uzlaşmaları yansıtırlar.¹⁹ Gevgilili, ekonomik, sosyal ve siyasal açıdan belki de uyanış yılları diye adlandırılabilir on yılın yaratılışında, 1961 Anayasası'nın özel bir rolü olduğunu belirtir.²⁰

¹⁸ Emre Kongar. *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981, s. 343-344.

¹⁹ G.Bingham - J.R. Powells. *Çağdaş Demokrasiler-Katılma, İstikrar ve Şiddet*. Çev.: Mehmet Turhan. Ankara: Türk Demokrasi Vakfı ve Sosyal İlimler Derneği Ortak Yay., 1990, s. 91.

²⁰ Ali Gevgilili. *Türkiye’de 1971 Rejimi: Tarımdan Sanayi Toplumuna Geçiş Aşaması*. İstanbul: Milliyet Yay., 1973, s. 71.

Demokrasiyi gerçekleştirme ve çoğunluğun baskısına karşı güvence anlamı taşıyan bu anayasa, 1924 Anayasası'nda olmayan yeni hükümleri kapsayan, demokrasiyi koruyucu kurumları da beraberinde getiriyordu. Demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devleti olarak bu sonuçlar doğaldır. Anayasanın geneli, bütün bireylerin her anlamda eşitliğini, insan hak ve özgürlüklerini sağlayacak temelleri atmış oluyordu. 1950'lerden sonra ortaya çıkan huzursuzluk ortamı da, bu Anayasa ile yeni düzenlemelere oturtuluyordu.

1961 Anayasası'nın toplumsal ve ekonomik önlemleri, dünyanın son günlerdeki toplumsal ve ekonomik gelişmelerin ışığı altında, Demokrat Parti iktidarı öncesi felsefe ve uygulamasına dönüştü. Böylece "kapitalizme dönük liberal devlet" anlayışı yerine, "sosyal refah devleti" yaklaşımı getiriliyordu.²¹

Milli Birlik Komitesi yönetiminin, yasal açıdan sona ermesi, genel seçimle oldu. 15 Ekim 1961'de yapılan seçimde, Cumhuriyet Halk Partisi en çok oyu almasına karşın, tek başına iktidar olamadı ve İsmet İnönü'nün başbakanlığında, Adalet Partisi ile ortak bir hükümet kurdu. Daha sonra bu ortaklığın bozulmasının temel nedeni, Kongar'ın yorumuyla, temel görüş ayrılığıdır. "Gelenekçi-liberal" Adalet Partisi ile "devletçi-seçkinci" Cumhuriyet Halk Partisi'nin uyuşamayışıdır.²² Bozulan ortaklığın yerine; İnönü'nün başbakanlığında ikinci bir ortak hükümet, Haziran 1962'de, Cumhuriyet Halk Partisi, Yeni Türkiye Partisi, Cumhuriyeti Köylü Partisi ve Bağımsızlar arasında kuruldu. İlk Beş Yıllık Kalkınma Planı ve işçi hakları, bu dönemde kabul edildi. nc ortak hükümet de yine İnönü tarafından, bağımsızlarla kuruldu. 1964'e gelindiğinde ise, bütçenin meclisten dönmesi gerekçesiyle, İnönü görevden ayrıldı. Aslında nc İnönü Hkmetinin görevden ayrılması, 1961'den bu yana yaşanan

²¹ Emre Kongar (1979). Aynı, s. 199.

²² Aynı. s. 200-201.

“rejimin sivilleşmesi” işleminin bittiğini ve geçiş döneminin de kapandığını belirtir. Yeni hükümet, bağımsız senatör S.Hayri Ürgüplü’nün başkanlığında “gelenekçi-liberal” cepheyi oluşturan dört sağ parti arasında kurulmuştu.²³ 1965’de yapılan genel seçimlerde ise Adalet Partisi çoğunluğu elde etmişti.²⁴

Siyasi gelişmeler sürerken, toplumsal-ekonomik boyutta, kapitalizme dönük karma ekonomi çizgisindeki anlayış da sürüyor, bu anlayışın yarattığı huzursuzluk artıyordu. Bu arada, dinci grupların da eylemleri görülüyordu. 1968 yılında ortaya çıkan öğrenci olayları ise, karşı bir eylem olarak kendini gösteriyordu. 1969’da Adalet Partisi’nin kazandığı yeni seçimler yapıldı. Tunçay, bundan sonraki bir-iki yıl içinde şiddet eylemlerinin, katili bulunmayan cinayetlerin sayısının daha arttığını belirtir.²⁵ Genel olarak “sol” görüşte toplananlar, kendi aralarında gruplara ayrılmıştı. Bunların karşısında ise eylemleri bastırmayı amaçlayan sağcı gruplar yer alıyordu. Umut ve beklentilerin gerçekleşmeyişinin doğurduğu bu huzursuz ortamdaki şiddet olaylarına karşı hükümetin tavrı ise, eylemsizlik yönündeydi.

Sonuç, gerek Adalet Partisi hükümeti, gerekse bütün solcu gruplar için yıkımdı. Siyasal şiddet eylemleri “milli demokratik devrimci” grubun kimi küçük kesimleri tarafından kullanılan tek yöntem haline gelmişti. Küçük şiddet grupları, kendi arkadaşları arasından seçtikleri liderlerin yönetiminde, adam kaçırmaktan, soygundan adam öldürmeye kadar bütün eylemlere giriştiler. Açıklanan amaç ise “Türk halkını ya da halklarını kurtarmak”tı. Bu gruplar, açıkça Silahlı Kuvvetler’e karşı da cephe

²³ Aynı. s. 202.

²⁴ Aynı. s. 203.

²⁵ Mete Tunçay. *Siyasal Gelişmenin Evreleri. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-7*. İstanbul: İletişim Yay., s. 1986.

almışlardı.²⁶

Gelişmeler, Silahlı Kuvvetler'in siyasi yaşama bir kez daha el koymasını getiriyordu. Türkiye, siyasal dönemin belirlediği ve yaşamı çeşitli açılardan etkileyecek yeni bir döneme daha giriyordu.

2.1.3. 12 Mart ve Sonrası

12 Mart, siyaset ve ordu ilişkilerinin askeri darbe yönünde geliştiği bir eylem olarak çıkar karşımıza.

Bingham ve Powells, demokrasinin ortadan kalkması veya durdurulmasının iki temel biçiminden birinin "ordunun yasal sivil hükümeti denetlemesi veya yerine geçmesi biçimindeki askeri darbe olan iç yürütme darbeleri" olduğunu belirtmiş ve 12 Mart olayını, bunun en tipik örneği olarak tanımlamıştır.²⁷

12 Mart eyleminin temel amacı, şiddet eylemleri sonucu ortaya çıkan bunalıma çözüm getirmektir. 14 Ekim 1973 seçimlerine kadar süren bu dönemde yapılan en önemli şey, "Türkiye için lüks bir anayasa" olduğu ileri sürülen²⁸ 1961 Anayasası'nda yapılan değişikliklerle, temel hak ve özgürlüklere kısıtlamalar getirmesidir. Gevgilili'nin dile getirdiği gibi, 1961 anayasası, bir sosyal ve ekonomik gelişme dönemine ışık yakan, gelişmeyi hızlandıracak yapıda bir anayasa olduğundan, Türkiye'nin hayatındaki, en dinamik dönemi kapsamıştır.²⁹ İşte 12 Mart'la gelen en önemli değişim, bu anayasanın ülke için "lüks" olarak görülmesi ve kısıtlanmasıdır.

²⁶ Emre Kongar (1979). Aynı, s. 209-210.

²⁷ G.Bingham - J.R. Powells (1990). Aynı, s. 236-240.

²⁸ Emre Kongar (1979). Aynı, s. 218.

²⁹ Ali Gevgilili (1973). Aynı, s. 71-72.

Tanilli, bu değişikliği, anayasanın kurulu düzenin savunulması için çok daha rahatlıkla kullanılacak bir metin durumuna getirilmesi olarak yorumlamıştır. Ona göre 12 Mart Rejimi, karşı-devrimci güçlerin yakaladığı büyük fırsatlar dönemi olmuş, 1961 Anayasası'na karşı olan çevreler, 27 Mayıs'ın sağladığı özgürlükleri kısıtlama olanağı bulmuşlardır.³⁰ 12 Mart'la getirilmek istenen düzenin yorumunu, Bozdemir şöyle yapmıştır: Diğer müdahaleler gibi, 12 Martı'da geliş gerekçeleri ile eleştirmek kolay değildir. Toplum, adeta orduyu siyaset sahnesine çekmiştir. Fakat 12 Mart Rejimi, insan haklarını zedelemek pahasına uyguladığı yöntemler ve hukuk devleti ilkesine karşın başvurduğu yasal ve anayasal değişiklikleri bakımından, içte ve dışta uzun yıllar tartışma konusu yapılmıştır. 12 Mart'ı yapanların itiraflarıyla da müdahale başarısız olmuştur. Çünkü yapılan değişiklikler, kısa sürede iptal edildiği gibi, anarşi daha yaygın ve daha kanlı bir biçimde yeniden başlamıştır. Ayrıca toplumda yeni gerginliklere ve yaralara yol açmıştır.³¹ Sonuç olarak 12 Mart, ana çizgileriyle 27 Mayıs'ın getirdiğı hak ve özgürlükleri kısıtlama yolunda ilk ve başarısız bir girişim olarak kalmıştır.

³⁰ Server Tanilli (1981). Aynı, s. 230.

³¹ Mevlüt Bozdemir. *Ordu-Siyaset İlişkileri. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-10*. İstanbul: İletişim yay., s. 2655-2656.

2.2. DÖNEMİN EKONOMİK AÇIDAN GÖRÜNÜMÜ

1950'den 1960'a kadar yaşanan Demokrat Parti dönemi, Türkiye'nin ekonomik görünümünde önemli rol oynayan uygulamalarla doludur. Bu dönem; Demokrat Parti programının özel sermaye etkinliklerinin ekonomik yaşamın temeli olduğuna ilişkin 43. maddesi ile³² açıkça belirtildiği gibi, özel girişim kesiminin gelişme dönemidir. Avcıoğlu, bu dönemde özel sanayinin hızlı bir gelişme göstermekle birlikte, çoğunlukla küçük ve dağınık ünitelerden ibaret kaldığını, özel sanayinin, büyük yatırım ve teknik bilgi gerektiren makina imalatı vb. gibi yatırımlardan kaçındığını ve daha çok tüketim malları sanayiine yöneldiğini açıklar.³³

Bu dönemde, tüccarlar ve işadamları ön saflarda yer alır. Bu grupların gelirlerinde artışlar olurken, diğer yanda ekonomik durumları giderek kötüleşen sabit gelirliler yer almaktadır. Avcıoğlu, Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda yer alan hesaplara göre, 1950-1960 yılları arasında, dönem başı ve sonu itibariyle, kamu kesiminde çalışan aylıklı ve ücretli memurların gelir dağılımından aldıkları payın %22 oranında kısıldığını belirterek varolan durumu, rakamlarla ortaya koyar.³⁴

Sermaye ve taşınmaz mal sahiplerinin gelir dağılımındaki payları ise, öteki grupların kaybı ölçüsünde artmıştır. Enflasyon, fakirden zengine doğru bir gelir transferini gerçekleştirememiştir.

Geniş ölçüde lüks, gösteriş ve tüketime yönelik olarak yapılan yatırımlar, gelir dağılımındaki uçurumu iyice arttırmıştır. Gelir dağılımını

³² Emre Kongar (1979). Aynı. s. 267.

³³ Doğan Avcıoğlu. Türkiye'nin Düzeni: Dün, Bugün, Yarın. II. Cilt. İstanbul: Cem Yay., 1973, s. 833.

³⁴ Aynı. s. 762.

bozarak milyoner imali, hoşnutsuzluk kaynağı olmaktadır. 1960'dan önce "her mahallede milyoner yaratma" sloganına gösterilen büyük tepki, bu rahatsızlığın ifadesidir.³⁵

Bütün bunların yanında çiftçiyi topraklandırma Kanunu'nun rafa kalkınca, hazine toprakları da bazı çiftçilere verilince, toprak belli ellerde toplandı. Gittikçe yoksullaşan, topraklarını yitiren köylü yığınları da selameti kentlere göçte bulmuştur.³⁶

Bu sonuçlarla Demokrat Parti dönemi, Türkiye'nin gelir dağılımındaki dengesini bozarak, "bağımlı" bir ülke haline gelmesine yol açmış, böylece de huzursuzluklar giderek artmıştır. 1950 sonrası ekonomik politikası, kısaca "sanayileşme" politikasıdır. Boratav, dönemi olumlu-olumsuz yönleriyle ayırır.³⁷ Ona göre bu dönem, kısaca "popülist" sıfatıyla nitelendirilebilecek bir rejime geçiş olarak olumlu; bağımsız nitelikleri ağır basan (ulusal) bir ekonomik yapıdan, bağımlı bir yapıya geçiş olarak da olumsuz özellikleri birlikte içermektedir.

27 Mayıs eylemi gerçekleştirildiği zaman, bütün ekonomik sorunlar ve sıkıntılar, bir ekonomik planın olmayışına bağlanmıştı. Bu nedenle "Milli Birlik Komitesi"nin ilk uygulamalarından biri, hızlı ve dengeli kalkınma için hemen bir merkezi planlama örgütü kurmak oldu.³⁸

Avcıoğlu, bu dönemde de yine dış yardımlar ve yabancı sermayeye dayanan kapitalist gelişmelerin devam ettiğini belirtiyor. Yeniliğin hiç değilse kamu yatırımlarının planlanması için Devlet Planlama

³⁵ Doğan Avcıoğlu (1973). Aynı, s. 767.

³⁶ Server Tanilli (1981). Aynı, s. 271.

³⁷ Korkut Boratav. *İktisat Tarihi. Türkiye Tarihi 4-Çağdaş Türkiye*. İstanbul: Cem Yay., 1989, s. 346.

³⁸ Emre Kongar (1979). Aynı, s. 273.

Teşkilatı'nın kurulması olduğunu belirtiyor.³⁹

Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1963-1967 dönemlerini kapsamaktaydı. Yasa'nın saptamalarına göre; planın topluca ereklere bölümünde bir takım göstergelere dayanılarak yapılan hesaplamalarda, memurlarla sanayi ve tarım işçilerinin gelir dağılımındaki kişisel paylarının gittikçe azaldığı, buna karşılık sermaye sahipleri ile girişim oranlarının arttığı gösterilmiştir.⁴⁰

1960'dan sonra kurulan teşkilat ve karma ekonomik düzenin ülkeye katkısı açısından değerlendirilmesini Yasa şu şekilde yapmıştır: Bu düzen, sorunlarımızı daha hızlı ve ussal bir biçimde çözmesi bakımından ileri için, hiç olmazsa, bir dereceye kadar başlangıçta umut verici görünmüşse de, o da zikzaklar çizerek yönünü ve onun doğrultusunu belirleyememiştir. Bu dönemde de ekonomik ve toplumsal yapıda köklü gelişmeler olmamış, özellikle toplumsal gelişmenin, ekonomik gelişmeden hızlı olması ise pek çok sorunların ortaya çıkmasına yol açmıştır.⁴¹ Toplumsal gelişme açısından konuyu değerlendiren Kongar da, 1960 sonrası dönemin, 1950-1960 döneminden çok farklı olmadığını, bu anlamda da, bir değişimi simgelemediğini vurgulayarak daha keskin bir tavır getirir. Dönemin Kalkınma Planının da özel kesimin girişimini arttıracak şekilde hazırlandığını, bu kesimin kalkınmaya da katkıda bulunmasının beklendiğini belirterek, benzerliğin altını çizer.⁴²

Avcıoğlu, Kongar'ı destekler. Onun değerlendirmesinde de öncelik özel girişimdedir.⁴³ Devlet girişimi için ise, özel girişimi tamamlayıcı bir rol öngörülmüştür. Plan, özel girişimin kararları yönünde kapitalistlere çeşitli çıkarlar sağlayacak şekilde etkilenmek istenmiş, ancak bu yolda

³⁹ Doğan Avcıoğlu (1973). Aynı, s. 767.

⁴⁰ İbrahim Yasa (1973). Aynı, s. 106.

⁴¹ Aynı. s. 113-114.

⁴² Emre Kongar (1979). Aynı, s. 274-275.

⁴³ Doğan Avcıoğlu (1973). Aynı, s. 773.

başarının az olduğu da belirtilmiştir.

Özel sektörün teknolojiyi yaratma çabaları yoktur, daha çok montaj ve tüketim mallarına yönelik yatırımlar söz konusudur. Boratav, sanayileşme sürecinin içsel yapıya dönük boyutunda olması gereken temel malları belirleyerek, ülke görünümünü yorumlar. İçsel ekonomik göstergelerde kronik bozukluklar ve gericilik unsurları vardır. Sanayileşme sürecinde, ücret malları (yaygın tüketim malları) ile geniş anlamda yatırım malları “temel mallar”dır. Bunlar varolmadan sanayileşmeyi sürdürmek teknik anlamda imkansızdır. Ve uzun dönemde bir ekonominin kendi ayakları üzerinde durabilmeye yönelmesi, temel malların ulusal kaynaklarla sağlanabilmesini; veya bu gerçekleşinceye kadar temel olmayan malların üretim ve tüketiminin kaynak tahsisinin asgaride tutulmasını gerekli kılar. Türkiye’de ise sanayileşmenin belli bir kritik aşamasından (1960 başları) itibaren temel olmayan malların, farklı bir ifadeyle, başlangıçta varlıklı sınıfların tüketim taleplerini karşılayan malların üretimi için çok fazla kaynak ayrılmıştır. İşte kronik bozukluklar buralarda ortaya çıkmıştır.⁴⁴

Kongar ise, ekonomik gelişmeleri topluma yansıtış biçimiyle değerlendirir ve bu gelişmelerin değişik grup ve sınıfları oluşturmasını doğurduğunu söyler.⁴⁵ Özel girişimciler, toplum içindeki güçlerini pekiştirirken, işçi kesimi de bir başka güçlü sınıf olarak toplumsal yaşama ağırlığını koymaya başlamıştır.

Ekonomi konusunda son bir söz, dış dünyanın Türk ekonomisine yaptığı etkiler hakkında söylenmelidir. Dış yardımlar ve dış borçlar, Türk ekonomisinde özel girişim kesiminin gelişmesine destek olmuş ve bu arada, ekonominin tüm olarak dışa bağımlı bir nitelik kazanmasına yol açmıştır.⁴⁶

⁴⁴ Korkut Boratav (1989). Aynı, s. 350.

⁴⁵ Emre Kongar (1979). Aynı, s. 297.

⁴⁶ Aynı, s. 299.

2.3. DÖNEMİN SOSYAL AÇIDAN GÖRÜNÜMÜ

2.3.1. Eğitim

Bir toplumun eğitim düzeyini açıklamada kullanılan başlıca ölçüt, okur-yazarlık oranıdır. Ancak eğitim alanında okullaşma, eğitim niteliği ve dalları daha da önemlidir. Çünkü toplumun belli dinamiklerine katılma, modern anlamda bir toplum bireyi olmanın önkoşullarından biri eğitimidir.

Ülkemizde de, eğitimin modernleşmesi, genel modernleşme felsefesinin temel ilkelerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Nitelik açısından değilse bile, nicelik boyutundaki gelişmeler; bu yolda istenerek çaba harcandığını göstermektedir.

Genel ölçüt olan okur-yazarlık durumunu gözden geçirdiğimizde şöyle bir tablo ile karşılaşmaktayız:

1960 yılında 6 ve daha yukarı yaşlardaki okur-yazar nüfus oranı, %39.5 iken, 1970 yılında bu rakam %55.4'e yükselmiştir.⁴⁷ Bu oranlar değerlendirildiğinde oldukça düşük görünmektedir ancak çok hızlı bir gelişme olarak bakıldığında ise küçümsenemez.

Eğitim düzeyini anlama açısından, okullaşma oranlarına da bakmak gerekir. 1960-1970 yılları arasında bu oranlar şöyle saptanmıştır.

⁴⁷ İbrahim yasa (1973). Aynı, s. 140.

ÇİZELGE 1
YILLARA GÖRE OKULLAŞMA ORANLARI

Yıllar	İlkokul	Ortaokul	Lise	Yüksek öğrenim
1960-1961	70.0	20.5	18.0	3.3
1965-1966	77.6	23.7	23.2	4.9
1970-1971	83.5	35.2	35.4	6.8

D.İ.E., 1974.⁴⁸

Tabloda görüldüğü gibi, okullaşma oranı, ilkokul düzeyinde en yüksektir. Ancak yine de zorunlu eğitim düzeyi olduğu düşünülürse, bu oranın %100 olması gerektiği ortaya çıkacaktır. Bu konuda yasal düzenlemeler olmasına karşın, toplumsal ve ekonomik koşulların engeli söz konusudur.

27 Mayıs 1960'dan sonra, ilköğretim siyasal gündemde önemli bir yer tutmuş, 1961 yılında çıkarılan "İlköğretim ve Eğitim Yasası" ile, ilköğretim sorununun çözümünü kolaylaştıracak olanaklar da sağlamıştır.⁴⁹

Ortaokul ve lise düzeyinde de okullaşma oranı oldukça düşüktür. Lise düzeyinde meslek kazanma şansının olmaması, bu oranın düşüklüğünün nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Yükseköğrenim düzeyi ise, oldukça düşüktür. Kongar 1960-1971 yılları arasındaki %100'lük yüksek öğrenim talebinin artışını liselerin niteliğine bağlar. Çünkü lise eğitimi, hiçbir işlevsel yararı olmayan son derece genel ilkelere göre düzenlenmiştir. Böylece, hızla sanayileşen bir toplumda gereksinilen

⁴⁸ İlhan Tekeli. *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Eğitim Kurumlarının Gelişimi*. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-3. İstanbul: İletişim Yay., Cilt 3, s. 670.

⁴⁹ Emre Kongar (Ak.) (1979). Aynı, s. 375.

teknik eğitimi almayan lise mezunları, okulu bitirdikten sonra iş bulamamakta ve tek çıkar yol olarak üniversiteye girmeye çalışmaktadırlar.⁵⁰

Yasal düzenlemelere göre, 1960 sonrası üniversiteler açısından önemli gelişmeler olmuştur. 1961 Anayasası ile üniversitelere özerklik tanınmış; yönetim, öğretim görevlileri ve öğrenciler, eğitimle birlikte güvence altına alınmıştır. Artan talep sonucu özel yüksekokulların kurulmasına olanak tanınmıştır. Dönemin yönetim düzeyindeki eleştirisini Sakaoğlu şöyle yapar: 1960'lı yıllarda planlı döneme geçince, gerçi eğitime önem verildiği her vesileyle vurgulanmıştır. Ama eğitimin bir uzun süreç olduğu, kuşaktan kuşağa geliştirilerek sürmesi gerekliliği, yetkililerin bir kaygısı ve amacı olmamıştır.⁵¹ Modernleşme süreci içinde, eğitim sorunlarının uzun dönemde çözülebileceği, okur-yazarlık oranının da sürece bağlı olarak artacağı düşünülebilir. Herkesin eğitilmiş, ihtisaslaşmış olması ise, nüfusun sanayi ve örgütlerde istihdamları demektir ki, bu halde de doğurganlık oranının düşmüş olması gerekir. Anne-babalar eğitim ve iyi istihdam olanakları ile az çocuklu oldukları kadar, hem çocukları hem kendileri için sosyal tabakalaşma içinde, üst tabakalara çıkmak olanağını bulurlar.⁵² Eğitim, bu anlamda toplumun üst düzey konumlarına geçmek açısından bir basamak olarak değerlendirilebilir.

⁵⁰ Aynı.

⁵¹ Necdet Sakaoğlu. *Cumhuriyet Döneminde Eğitim Tarihi*. İstanbul: İletişim Yay., 1992, s. 127.

⁵² Mübeccel Kıray. *Toplumbilim Yazıları*. Ankara: Gazi Ün. İ.İ.B.F. Yayınları No. 7, 1982, s. 27.

2.3.2. Nüfus

Nüfusun yapısı, bir toplumun geçirdiği değişim süreciyle ilgili somut ipuçları verebilir. Ülkemiz için nüfusun sayısal durumu, yıllara göre şöyledir:⁵³ 1955 sayımına göre, Türkiye nüfusu yuvarlak bir hesaplama ile 24 milyon iken, 1960 sayımında 28 milyon olup, 1965'de 32 milyona yaklaşmış, 1970'de ise 36 milyona ulaşmıştır. Bu sayım sonuçları, yıllık nüfus artış oranının yılda %3'e yakın oranda olduğunu göstermektedir.

Bu hızlı bir artıştır. Nüfusun artışıdaki en önemli etken, ülkemiz için yüksek doğum oranıdır. Eğitim ve kültür açısından zayıf olan toplum, aile planlaması ya da korunma yöntemleri konusunda da oldukça bilinçsizdir. Dinsel inançların, geleneklerin ya da yetersiz sağlık koşullarının da bu oranın artmasında etkili olduğu düşünülebilir. Bu artışın sorun boyutu, kendini en çok sağlık, eğitim ve konut alanlarında gösterecektir.

Nüfusun cinsiyete göre dağılımına bakıldığında kadın-erkek oranının yarı yarıya olduğu görülmektedir. Bu dağılımda önemli bir nokta, genç nüfusun oranının yüksekliğidir.

Genç nüfusun çokluğu, etkin nüfusun da çokluğu anlamında değerlendirilebilir. Ancak önemli olan yine bu işgücü açısından etkin gruba, yeterince çalışma alanlarının sunulabilmesidir. Kongar, iş olanaklarının artış hızının genç nüfusun artış oranından düşük olduğunu belirtir.⁵⁴ Bu durumun işsizliği doğurması kaçınılmaz olacaktır.

⁵³ İbrahim Yasa (1973). Aynı, s. 67.

⁵⁴ Emre Kongar (1979). Aynı, s. 365.

Nüfusa çalışma durumu açısından bakıldığında ise ücretsiz olarak aile içi çalışmanın en yüksek işverenlerin ise en düşük oranda yer aldığı görülür. Kendi işinde çalışan ve işçi olanlarla birbirine yakın oranlardadır.⁵⁵

Rakamlara bakıldığında, Türkiye’de nüfus açısından hızlı bir kentleşme görülmektedir. Bu kentleşme olgusunun nitelikleri, gerek nüfus, gerek diğer olgular açısından ayrıca incelenmelidir.

2.3.3. Kentleşme

Türkiye’de 1950’li yıllarda başlayan toplumsal hareketliliğin en önemli boyutlarından biri, hızlı kentleşmedir.

1950’de %18.5 oranında olan kentsel nüfus, 1960’da %25.2’ye, 1970’de %33.2’ye yükselmiştir.⁵⁶ Kentsel nüfusun artışıdaki başlıca etken köyden kente göç olmuştur. Bir başka etken ise kırsal kesimden yurt dışına giden insanların, döndüklerinde yerleşim yeri olarak kenti seçmeleridir. Keleş bu nedenlere tarımda kapitalizmin gelişmesi, 1940’ların sonlarına doğru dış yardımlarla başlatılan karayolları çalışmalarının ve köy gelirlerindeki nominal artışın da eklenmesi gerektiğini söyler.⁵⁷ Doğal nüfus artışı ise, hızlı kentleşmeyi doğrudan etkilemez, ancak kırsal kesimdeki yüksek nüfus artışının, kente göç aşamasındaki dolaylı etkisi söz konusudur. Tekeli ve Gülöksüz kentlerdeki nüfus artış hızının, ülkenin nüfus artış hızına oranla iki katından fazla olduğunu belirtir.⁵⁸

⁵⁵ Rakamlar için bkz.: Kongar (1979). Aynı, s. 366; Yasa (1973). Aynı, s. 71.

⁵⁶ Ruşen Keleş. *Türkiye’de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*. İstanbul: Gerçek Yay., 1978, s. 7.

⁵⁷ Aynı. s. 27.

⁵⁸ İlhan Tekeli-Yiğit Gülöksüz. *Kentleşme - Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi*. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-5. İstanbul: İletişim Yay., s. 1233.

Kentleşen nüfusun kırsal kesime oranı ise 1960 yılında %26.8, 1970 yılında %35.4 olarak saptanmıştır.⁵⁹ Lerner'e göre bir toplumdaki kentleşme oranı %25'i geçtiği zaman, artık modern üretim gerekliliği ortaya çıkar. Böylece modernleşme başlamış olur.⁶⁰ Burada önemli bir nokta, bu sürecin ülkemizde nasıl yaşandığıdır. İbrahim Yasa, kent olarak görülen kimi yerleşim yerlerinin toplumsal ekonomik bakımdan daha çok kırsal topluluk özelliklerini yansıttığını belirterek, kentleşmeyi bu yönde değerlendirmek gerektiğine dikkati çeker.⁶¹ Kentleşmede yalnızca nüfusu ölçüt olarak değerlendirmek yeterli ve sağlam bir yaklaşım olamaz, başka ölçütlere gereksinim vardır. Bunlardan biri iş alanlarıdır. Yasa, yaptığı araştırmada o dönemde Türkiye'de egemen iş-güç biçiminin tarım ve daha az düzeyde hayvancılık olduğunu saptamıştır.⁶² Tarım kesiminde çocukların da çalıştığı göz önüne alınırsa, olay kendiliğinden ortaya çıkmıştır ki, Türkiye nüfusunun dörtte üçü tarımla uğraşmaktadır. Oysa gerçek anlamda modernleşmenin bir boyutu da, kentteki yaşama paralel olarak endüstri ve ticaret hizmetlerinin tarımın önüne geçmesidir. Tarım kültürü, kırsal kesimin yaşayış biçimidir.

Türkiye'de kentleşmenin bir özelliği, modern ve gerçek kentsel etkinliklerin, kentleşme hızı oranında gelişmemiş olmasıdır.

1965 yılı D.İ.E. rakamlarına göre, kentteki iş dağılımı şöyledir:

⁵⁹ İbrahim Yasa (1973). Aynı, s. 83.

⁶⁰ Emre Kongar (Ak.) (1979). Aynı, s. 195.

⁶¹ İbrahim Yasa (1973). Aynı, s. 83.

⁶² Aynı. s. 74.

ÇİZELGE 2
KENTTEKİ İŞ DAĞILIMI

Etkinlik	Oran (%)
Organize Sanayi	11.4
Küçük sanatlar	12.5
İnşaat sektörü	7.6
İstihraç sanayii	1.3
Elektrik, Gaz vb.	0.7
Ticaret, Bankacılık	9.8
Nakliye	6.5
İdari ve Umumi Hizm.	10.8
Ordu	11.5
Özel Eğlence hizm.	7.5
Tanımlanmamış Etkinlikler	9.5
Tarım ve Ormancılık	10.5
TOPLAM	100

D.İ.E. 1965.⁶³

Sanayileşme boyutundaki organize sanayi, etkin nüfusun onda birini kapsamaktadır. Kent nüfusuna, kırsal kesimden gelerek katılan grubun iş alanları, kentlilere göre farklılaşmaktadır.

Kentlere göçen diğer işgücü, inşaatta uzmanlaşmamış işçi olarak çalışarak, esnaflık, zenaatkârlık ederek, özellikle doğuya özel hizmetler yaparak, devlet dairesinde ayak işleri görerek yaşamlarını kazanmaya çalışmaktadır. Belirli bir işi olmayan, nerede imkan bulursa orada çalışanlar da önemli bir yüzde tutmaktadır.⁶⁴ Kıray işçi olarak çalışan sınıfın; şoförlük, oto tamirciliği, marangozluk, duvarcılık, terzilik gibi

⁶³ Tuğrul Akçura (Ak.) *Türkiye'de Şehirleşme*. Türkiye: Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar. İstanbul: İ.Ü.Edebiyat Fak., Coğrafya Ens., 1971, s. 189.

⁶⁴ Aynı. s. 188.

modern sanayi düzeninden çok eski zanaatkârlık düzeyinde çalıştıklarını belirtmektedir. Seyyar satıcılar ve ayakkabı boyacıları da bu gruba dahildir.⁶⁵ Bu mesleki dağılımın yorumunu ise şöyle yapmaktadır. Kısacası kentteki üretim ve meslek ilişkileri o denli amorfudur ki, ve bu durum o denli uzun sürmektedir ki, gecekondular ve küçük sanatlar, kent yaşamının belirgin bir parçası durumu almaktadır. Bu nedenle, sahte-kentleşme terimini kullanmak zorunluluğu doğmaktadır.⁶⁶

Bunun bir boyutu da, kente göçenlerin, kırsal yaşama biçimini geride bırakarak kente gelmeleri, ancak eski gelenek ve kurallarını kente uyarlamaya çalışmalarıdır. Örneğin geniş aileler halinde yaşamayı sürdürenler vardır, ya da akrabalık ilişkileri sürdürülür. Kadın, erkeğe oranla, açık bir şekilde ikincildir. Otorite erkektedir. Dini inançların belirleyiciliği de sürmektedir. Mardin'in belirlemelerine göre 1950'lerin başından itibaren %3'lük bir ekonomik büyüme hızına eşlik eden %2.9'luk nüfus artış hızı ile Türkiye'nin toplumsal yapısında önemli değişimler gerçekleşmiştir. Bu büyüme kalıbına eşlik eden kırsal kesimdeki hareketlenme, böylelikle, bir çok eski köylüyü büyük kentlerdeki gecekondulara fırlatıp atmıştır. Kente gelen bu kesimin geleneksellik tutumunu yoketmek, onların yerine uygun kurallar yerleştirmek, en azından yeni kuşağı, yeni bir kültürle yetiştirmek oldukça zor bir süreçtir. Daha iyi yaşam koşulları umarak kente gelen, ama kent koşullarında yaşamayan (ekonomik yeterlilik, konut, giyim, kuşam, ulaşım gibi açılardan) bu kişiler, yeni bir kimliğe bürünecektir. Bu kimliğe hayal kırıklıkları, buna karşıt olarak özlemler, düşler de eklenecektir.⁶⁷ Gerçek kentli aile ise küçülmüştür, çekirdek aileye dönüşmüştür. Erkek otoritesi

⁶⁵ Mübeccel Kiray (1982). Aynı, s. 277.

⁶⁶ Aynı. s. 345.

⁶⁷ Şerif Mardin. *Türkiye Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s. 236.

göreceli olarak azalmış, sosyal ilişkiler, etkinlikler ağırlık kazanmıştır.

Kentli ve "sahte-kentli" grup, yerleşim biçimleri açısından da farklılık gösterir. Benzer farklılıklar, gelir düzeyi farklı gruplar açısından da geçerlidir. Zengin kentlinin yerleşim merkezi, lüks yapılarıdır. Bunun yanında orta tabakalar daha çok apartmanlaşma davranışı gösterir. Daha alt sınıf ise gecekonduları seçmiştir. Kiray, Türkiye'de bu tür yapı değişimlerin, 1950'lerde yaygınlaştığını belirtir.⁶⁸ Yeni orta tabakaların, çok farklılaşmış, ihtisaslaşmış örgütlü meslek gruplarının ortaya çıkışı, büyük girişimlerle esnaf ve zenaatkârların arasında orta çaplı tüccarların sayılarının artması 1960'ları bulmuştur. Bu yeni iş ve hayat kazanma düzenine girildiğinde apartmanlaşma da gelişmiştir.

Bu karmaşık yapı içinde meydana gelen değişmeler; dar gelirli bir insanın yaşayış tarzını da değiştiriyordu. Bu grup, mobilyasını ve diğer ev eşyasını değiştirmek isterken; önce vazolar, süs eşyaları, elektrik süpürgesi, radyo, buzdolabı ve buna benzer şeyleri satın alması gerektiğini düşünüyordu. Bunlar modernleşme boyutlarındaki değişiklikler gibi görünse de, temelde gösterişe yönelik davranış biçimidir. Genel görünümüyle Türkiye'deki kentleşmenin değerlendirilmesini Kongar'ın yorumuyla; yalnız olarak sanayileşme süreci ile özleşmemiştir.⁶⁹ Batılı gibi düşünmeyen bir toplumda ise, bir Batı kurumu olan sinema da kendine özgü bir doku kazanmaya mahkumdur. Sinemanın karmaşık yapısı, çok yönlü ilişkiler barındırması, bu kurumun işleyişini daha da özgün kılacaktır.⁷⁰

⁶⁸ Aynı. s. 386.

⁶⁹ Emre Kongar (1979). Aynı, s. 385.

⁷⁰ Nilgün Abisel. "Her Zaman Gündümlü Sinema. Gösteri-68. İstanbul: Hürriyet Yayınları, Temmuz 1986, s. 94.

2.4. DÖNEMİN SANAT VE KÜLTÜR AÇISINDAN GÖRÜNÜMÜ

Daha önceki bölümlerde ortaya konan siyasal, ekonomik ve sosyal ortamdan sonra, kültürel tabloyu da çizmek, dönemin filmlerini anlamamız açısından yararlı olacaktır. Kültürel tablo terimi, en az kültür tanımı kadar sayısız alt başlıklara ayrılabilir. Ancak burada, dönemin sanatsal-kültürel görünümüne ve günlük yaşama ilişkin ipuçları saptanarak, filmleri anlamlandırmada yararlı olacağı düşünülmüştür.

Değişik uygarlıkların kavşak noktasında yeralan Türkiye, tarihi boyunca bir çok farklı kültürün yüzyüze geldiği bir ülke olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun kozmopolit yapısından kaynaklanan değişik etnik kültürler, özellikle ondokuzuncu yüzyıldan sonra, bütün dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de ağırlığını duyuran Batılı kültürel etkiler, yeni toplumsal yapıdaki farklı ağırlıkların kendilerini kültürel düzeyde hissettirmeleriyle, kültürel bir karmaşıklık da yaratmışlardır.⁷¹

Kültür de, sanat da topluma bağlı olarak ortaya çıkmakta ve gelişmektedir. Bir başka deyişle, kültür ve sanatın ana kaynağı toplum ve toplumdaki değişimlerdir. Dolayısıyla, belli dönemlere ayırabileceğimiz bir tarih süreci içinde, yaşanan kültür ve sanat ortamını, daha sağlıklı değerlendirmek olasıdır.

Bu incelemede, Türkiye'nin toplumsal açıdan görünümü, ülkenin siyasi gelişimine aktararak belirlendi. Araştırma kapsamındaki dönemin en önemli toplumsal belirleyicisi, ülkenin yönetim düzeyinde yaşadığı olaylardı. Nitekim, Türkiye'nin gerek toplumsal, gerek sanat-kültür olaylarını tarihlemeye hep bu önemli noktalar kullanılmıştır. Bu bölümde de aynı yol izlenmiştir. Dönemin sanatsal ve kültürel görünümü başlığı,

⁷¹ Murat Belge. Tarihten Güncelliğe. İstanbul: Alan Yay., 1986, s. 53.

kapsamına çok geniş konuları almaktadır. Basın-yayın, edebiyat, tiyatro, günlük yaşamdaki eğlenceler, mizah, resim-heykel, müzik, bu başlık altında toplanmaktadır. Bu sıralamada sinema da yer alacaktır kuşkusuz. Ancak, sinema, ayrı bir başlık altında incelendiği için, bu bölümde değinilmemiştir. Bu bölümde amaç, filmlerdeki toplumsal öğeleri çözümleyecek bilgilere ulaşmakla birlikte, bir anlamda **Küçük Hanım** ve **Şoför Nebahat** dizilerini izleyen kitlenin sanat-kültür ortamını, bir başka deyişle izleyicinin içinde yaşadığı ortamı saptamaktır.

2.4.1. 1950 Sonrası Görünüm

Daha önceki bölümlerde saptandığı gibi, gerek 1960 öncesi, gerek sonrası dönem, hızlı bir kapitalistleşme, dolayısıyla tüketime yönelme dönemidir. Bu dönemler aynı zamanda günlük hayata pek çok yeniliğin girdiği dönemlerdir.

1950 sonrası, Türkiye’de yaşanan ekonomik ve politik değişiklikler kültür-sanat ortamında da etkisini göstermiştir.

DP dönemi her türlü hareketliliği toplumun daha geniş kesimlerine ve bölgelerine yaygınlaştırmıştır. Karayolu politikası, kapitalist dolaşım ile birlikte, kültürel dolaşımı da hızlandırmıştır. Yeni zenginlerin çeşitli ihtiyaçlarına cevap veren bir gazino kültürü o sıralarda şekillenmeye başlamış; bir anlamda lüks ve gösteriş dönemi başlamıştır.

Radyonun yaygınlaşması ve dinlenme oranının artması bu dönemin en belirgin kültür olaylarından biridir. 1950 yılındaki iktidar değişikliğinden sonra, 1954 yılında bütün Türkiye çapında bir radyo yayın şebekesi kurulma çalışmaları başlamış, ancak gerçekleşmesi 60’lı yılları

beklemiştir. Ankara ve İstanbul genel vericilerinin dışında, 1961-1964 yılları arasında Ankara (II), İstanbul (II), İzmir (II), Antalya, Gaziantep, Adana, Kars ve Van vericileri kurulmuştur.⁷² Oskay, ülkemiz benzeri toplumlarda bu aracın bir yenileşme aracı olarak sunulmadığını söyler ve bunların kitleye; geleneksel yapı sayesinde elde edilmiş olan varlıkları, prestijleri, toplumsal konumları tehlikeye sokacak düşüncüyü değil, fakat geleneksel yapıyı pekiştirici düşünceleri aktarmakta olduğunu savunur.⁷³ Bu dönemde radyonun en önemli kültürel işlevleri ise haberleşme ve bilgilendirme boyutundadır. Radyo tiyatroları ve müzik ise eğlence boyutunda işlev görür.

Bu dönemde, en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan gazetelerle ilgili, Gevgilili'nin yorumu; bunların toplumun en alt kesimlerine kadar indiği, ve eski seçkinci basın yerini, daha standart da olsa kitlesel nitelikli bildirişim biçimlerinin aldığı yolundadır. Gevgilili, bu dönemde mizah, sinema ve tiyatro dergilerinin sayısındaki artışı da belirtmiştir.⁷⁴ 1950-60 döneminin yayın dünyasında göze çarpan en belirgin gelişme, yine Batı etkisiyle gerçekleşmiştir. Kaynaradağ bu dönemi şöyle belirtir: Amerika ve İngiltere'deki cep kitapları akımından esinlenerek ucuz cep kitapları yayınına başlayan yayınevleri kuruldu. Yeni moda bir polis romanı olan Mayk Hammer dizisinin kitapları satış rekorları kırdı, bu dizide üstüste yirmiyi aşan baskılar yapıldı. Mayk Hammer'in taklitçileri türemekte gecikmedi.⁷⁵

⁷² Ünsal Oskay. *Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon*. Ankara: A.Ü. B.Y.Y.O. Yay., 1978, s. 16.

⁷³ Aynı. s. 4.

⁷⁴ Ali Gevgilili, *Türkiye'de Basın. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-1*, İstanbul: İletişim Yay., s. 222.

⁷⁵ Aslan Kaynaradağ. *Yayın Dünyası. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-10*, İstanbul: İletişim Yay., s. 2828.

Bu dönemde Varlık, Yeditepe, Altın Kitaplar, Arkın, Remzi, Kanaat Hilmi gibi yayınevleri kültürün ve ciddi yayının savunmasını yaptılar. TDK ve TTK yayınlarını aksatmadan sürdürdüler.

Güldürü, yergi ve toplumsal eleştiri kitapları çok tutulmaya başladı. Aziz Nesin ününü bu dönemde pekiştirdi. Dönemin bir özelliği, çocuk kitaplarında iyiye, güzele doğru gelişme işaretlerinin görülmeye başlaması oldu (Doğan kardeş). Bu dönemdeki edebiyat tartışmaları köy edebiyatı ve gerçekçilik konularında yoğunlaşmıştır.

Tek partili dönemde, tiyatro açısından en önemli görünüm Devlet Konservatuvarı, Devlet Tiyatrosu, Devlet Opera ve Balesi'nin kurulmasıdır. Ankara ve İstanbul'da özel tiyatrolar faaliyete geçmiştir. Özdemir Nutku, dönemin tiyatrosunu özetlerken şunları söyler: Sorunları yalnızca göstermekle kalmayan, onları yorumlayan ve birtakım sonuçlara çıkan bu kuşak içinde belirgin yönelişler vardır. Bunlar, a) Bireyden toplum sorunlarına yönelme, b) Olaylardan toplum sorunlarına yönelme, c) Evrensel anlamda sorular ve bu yoldan toplumu irdeleme, ç) Köy sorunlarına eğilmedir.⁷⁶

Görüldüğü gibi, dönemin tiyatrosu, toplumbilimsel anlamda, doğrudan toplumun sorunlarını yansıtan bir özellik taşımaktadır. Ancak bu dönemin popüler boyutu hakkında, bir değerlendirme yapmak için veriler yetersizdir.

⁷⁶ Özdemir Nutku. *Cumhuriyet Tiyatrosu. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-9*, İstanbul: İletişim Yay., s. 2521.

2.4.2. 1960 Sonrası Görünüm

Sanayileşmenin hızlandığı, özel teşebbüsün geliştiği, bu tür olaylara bağlı olarak iç ve dış göçlerin hızlandığı bir toplumsal ortam... Gelişen şehirler yanında, yeni yaşam biçimleriyle artan gecekondulaşma... Yerleşmiş tüketim alışkanlıkları ve buna bağlı olarak kazanılmış kimlikler... İşte böyle bir ortamda gelen 27 Mayıs hareketi, 1961 Anayasası ve pek çok konuda getirilen özgürlük ortamı... Bu özgürlükten en büyük payı alanların başında basın gelmektedir.

27 Mayıs ve sonrası Türkiye basınında hak ve özgürlüklerin kullanımının yaygınlaştığı, liberal bir ortam yaratmıştır. 1950'lerin sonlarında basına konan kısıtlamalar, 1960 sonbaharında kaldırılmıştır. Aynı süreç içinde Türkiye basınında nicel ve nitel değişiklikler yoğunlaşmıştır. Okuma alışkanlıkları artan, ulaştırma düzeyi yükselen toplumda, günlük gazeteler yurdun dört köşesine aynı anda ulaşmış ve tümüyle kitlesel nitelik kazanmıştır.⁷⁷

Basının bu denli gelişimi ve yurda yayılımı yanında okuma alışkanlığının arttığı belirlenen toplumda yayın dünyası ne durumdaydı?

27 Mayıs sonrası, ülkemizde, dünyadaki her yeni düşünce ve görüş hakkında kitaplar yayınlanmaya başladı. Çeviri etkinlikleri arttığı gibi, genç yazarların toplum incelemeleri de yayın alanında yer aldı. Gençler daha önceleri çoğunlukla edebiyat alanında ürün verirken, yeni dönemde düşünce ve bilim alanına da katkıda bulundular. Şu gerçek de ortaya çıkmıştı ki, okuyucu artık toplum konuları, felsefe ve bilim ile daha yakından ilgilenmek istiyordu.⁷⁸ Ancak burada "okuyucu"nun, varolan

⁷⁷ Ali Gevgilili, *Türkiye'de Basın*. Aynı, s. 224.

⁷⁸ Aslan Kaynaradağ. Aynı, s. 2829.

potansiyelinin değişmediği belirtilmelidir.

Özkırmılı da, 27 Mayıs sonrasında toplumsal bir patlama olmamasına karşın, yayın alanında bir patlamadan söz eder ve çağdaş düşüncenin, özellikle sosyalist literatürün belli başlı ürünlerinin birbiri ardına çevrilerek yayınlandığını belirtir. 1960-1965 arasının edebiyat açısından belirgin özelliği, edebiyata ilgisizliktir. Bu ilgisizlikte edebiyatın, özellikle de şiirde ve hikayede soyuta, anlamca kapalılığa, bunaltı, tedirginlik, saçma gibi temalara yönelişinin payı yüksektir. Bütün bunlar 27 Mayıs ortamında okuyucu denilen orta sınıfa birşey söylemediği için, açığı kapatmak amacıyla çeviriye yönelinmiştir. Böylece okuyucu düşünce eserlerine kaymıştır.⁷⁹

Anayasayla sağlanan özgürlük ortamı, daha önce yine toplumsal içerikle ilgilenen tiyatroyu nasıl etkilemişti? Metin And, bu dönemde dramatik edebiyatın geliştiğini, yerli oyun sayısının yabancı oyun sayısına oranla arttığını belirtiyor.⁸⁰ Özdemir Nutku ise dönemin kuşağını şöyle tanımlar: Bu kuşak, önceki kuşaktan politik eğilimleri ve daha radikal olmasıyla ayrılır. Bu yıllarda yazılan ve toplum bozukluklarını yansıtan tiyatro yapıtlarının hemen tümünde bu bozuklukların toplumun bilinçsizliğinden, bireyin sorumsuzluğundan ileri geldiği belirtilir. Bu dönemde toplum eleştirisinin yanısıra, Türkiye'nin dış siyaseti, uluslar hukuku, dünya politikası da tartışılır.⁸¹

Böylece tümüyle toplumla bağlarını kurmuş bir tiyatro vardır dönemde.

⁷⁹ Atilla Özkırmılı. *Anahatlarıyla Edebiyat. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-3*, İstanbul: İletişim Yay., s. 598.

⁸⁰ Metin And. *Cumhuriyetten Önce Türkiye'de Tiyatro. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-9*, İstanbul: İletişim Yay., s. 2510.

⁸¹ Özdemir Nutku. *Cumhuriyet Tiyatrosu*. Aynı, s. 2524.

Dönem, mizah için oldukça durgundur. Bu evrede sosyal ve politik yapı ile mizahçılarımızın ters düşmesi söz konusudur. Bunun birinci nedeni, ülkemizin sanayi toplumuna geçiş ilişkilerine başlaması ile açıklanabilir. Geniş iş hayatı memurların ve orta tabakanın görüş ve değer ölçülerini çoktan aşmış; yeni yeni sorunlar yanında, basına da çok büyük okuyucu kitlesi getirmiştir. Bu okuyucu kitlesi, bir hesaba göre 1950 öncesinin 20, 1960 öncesinin 10 katı fazladır.⁸²

1960 yılı bir çok konuda olduğu gibi, hafif müzik dünyasında da bir dönemi başlatmıştır. O güne dek popüler olan Müzeyyen Senar ya da Zeki Müren gibi sanatçılar yine dinlenmeye devam ederse de, ortaya yeni müzikler çıkar. Bunun yanında twist gibi danslar da yaşama girer. “Elvis fırtınası” bizde de 60’lı yılların başında etkisini iyice göstermeye başlamıştır. Büyük kentlerde gençler Neil Sedeka ve Paul Anka gibi şarkıcıları “Arap ve Yunan” radyo istasyonlarını dinleyerek izlerler. Yine 60’lı yıllarda batı müziği dinlemek isteyen “imtiyazlar” için “il radyoları” kurulmuştur. İşte “Türk Hafif Müziği Devrimi”nin püf noktası buradadır. Fecri Ebcioğlu, Adamo’nun “Tomble la Neige” şarkısını “Her Yerde kar Var” diye aynı şarkıcıya söyletince Türkiye yerinden oynar. Birkaç yüzlü satış rakamları, onlarca bine fırlayıverir. Yol açılmıştır, bu yoldan sayısız sanatçı gidecek ve popüler olacaktır.⁸³

Popüler kültürün önemli araçlarından biri fotoromanlardır. Türkiye’de fotoroman 1960’lı yıllarda ortaya çıkar ve kısa sürede yaygın bir okuyucu kitlesi bulur kendine. Fotoroman ve Hayat gibi dergilerin başı çektikleri bu aşamada daha çok İtalya’da yayınlanan bazı fotoromanlar Türkçe’ye çevrilir.⁸⁴ Bu fotoromanlar sinemada ve daha sonra TV dizilerinde yansımasını bulacaktır.

⁸² Ferit Öngören. *Türk Mizah ve Karikatürü. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-6*, İstanbul: İletişim Yay., s. 1440.

⁸³ Yeni Gündem. *Aah 60’lı Yıllar*. Yıl 4, Sayı 65. 31 Mayıs-6 Haziran 1987, s. 16.

⁸⁴ Ertuğrul Özkök. *Alafranga/Alaturka Fotoroman. Gösteri-22*, İstanbul: Hürriyet Yay., Eylül 1982, s. 44.

Basın, edebiyat ya da tiyatrodaki ortaya çıkan kültürel-sanatsal gelişmelerin yanında, toplum giderek popüler kültürün öğeleriyle daha yakından tanışır. Bu süreç gerçi sinemayla başlamıştır ama her alanda yaygınlaşır. Bu bağlamda, dönemin günlük yaşamında neler yapıldığı, neler konuşulduğu yolundaki bir yorum bu saptamayı açacaktır:

1960'lı yıllar genç kızların utangaç, bikiniler giyerek İspanyol paça pantolon giyen delikanlıların yüreklerini hoplattıkları yıllardı. Üniversiteli gençler öğleden sonra anti-Amerikan bir yürüyüşün ardından mini etekli sevgilileriyle dansa gitmek için akşamı iple çekerlerdi. Mini etek ne güzel şeydi! Ankara'lı gençler İstanbul ya da İzmir'den gelen arkadaşlarını önce tavukçu ya da Kalem Meyhanelerinde ağırladıktan sonra Modern ya da Gazanfer Diskotek'de votka-kola ısmarlarlardı. İstanbul'lu gençler ise büfelerde hamburger ve sosisli yemeyi sever, evlerde parti verir ya da cumartesi matinesine diskoya giderdi. Çiçek Pasajı dolup taşardı. Sosyete ise Moda Deniz Kulübü'nde eğlenirdi. Sinemalarda yer bulunmazdı. Yersiz yurtsuz öğrenci kısmı için sinema, elele tutuşurken aynı zamanda kültürel faaliyette bulunulacak sığınaktı. Aralarda Yeni Harman, Bafra, kızlar biraz çekinerek Bahar ve Gelincik sigaralarını tütürürlerdi. Buzdolabı evlere yeni yeni girmeye başlamış, açık tramvayların yanında Amerikan malı özel arabalar dolaşmaya başlamıştı. Yerli montaj Anadolu da bu yıllarda yollara çıkacaktı: Televizyon ise birkaç evde vardı ve deneme yayını yapılırdı. Perşembe gecesi yayınlanan Radyo Tiyatrosu, büyük bir ilgiyle izlenirdi.

O zamanlar da tıpkı şimdi olduğu gibi insanlar dedikoduyu seviyorlardı, insanlar Süreyya için ağlıyor, Farah Diba için seviniyordu. Kennedy ailesinin başına gelen felaketler, Coca Cola ve yollarda gezen Amerikan askerleri yüzünden daha bir yerli oluyordu. Ve 60'ların sonu

70'in başında arabesk, "Bir Teselli Ver" diyerek bir dönemin sonunu haber veriyordu.⁸⁵

İşte Demokrat Parti dönemiyle başlayan, bir anlamda yeni yetişen zenginlerin ihtiyaçlarının karşılanmaya çalışıldığı, aynı zamanda, çeşitli boyutlarda toplumsal hareketliliğin yaşandığı 60'lı yıllar böyle yaşandı. Bir yandan yeni zenginler için hızlı bir şekilde apartmanlaşma ya da lüks konakların yapımı sürerken; bir yandan da gecekondü mahalleleri geniş arazilere yayılıyordu. Her iki yandan da yepyeni yaşama tarzları kuruluyordu.

Geçmiş kültürün damarları tıkanırken, onun yerine konmak istenen Batılılaşma da tam olarak anlaşılammıştı. Sonuçta Batı'da üretilen kitle kültürü, çeşitli araçlarla (sinema, radyo, fotoromanlar, moda, müzik v.s.) Türkiye'ye aktarılıyor ve geniş kitleler tarafından kabul görüyordu. Sanat ve kültür ürünlerinin aynı topluma farklı biçimlerde sunulması ve aynı dönemde bunların kabul görmesi, dikkati çeken bir noktadır. Bunun nedeni; çeşitli sanat ve kültür etkinliklerinin yapısal farklılıklarında aranabilir. Teknik ve pratik farklılığın yanısıra, hedef kitle farkı da nedenler arasındadır. Yaşanan toplumsal süreç, toplumda farklı kültürel düzeyde, farklı yaşam biçimi ve deneyimlerine sahip kitleler yaratmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bir bakıma sanat izleyicisiyle, sinema, özellikle de popüler sinema izleyicisinin aynı karakteristikleri taşımasının güç olduğu söylenebilir. Bu ikileşme diğer sanat dallarında da yaşanır. Bir yanda toplum sorunlarına yönelen edebiyat, öte yanda popüler romanlara artan istek. Ya da bir yanda benimsetilmeye çalışılan yeni değerler, bir yanda varolan değerlerin aşınmasıyla, ya da ortadan kalkan değerlerin boşluğu nedeniyle ortaya çıkan bir modernleşme sürecinin yansımalarıdır bunlar.

⁸⁵ Yeni Gündem. Aynı, s. 19.

II. B Ö L Ü M

KADIN

Kimdir kadın, toplumdaki yeri, önemi, rolü nedir? Bu belirlemeler ışığında kadın hangi kimliklerle karşımıza çıkmaktadır? Belirgin saptamalarla, inceleme konusu filmlere yansıyan kadın tipleri arasında nasıl bir bağlantı bulunmaktadır? Bu sorular, kadın bölümündeki incelemenin ana temalarını oluşturmaktadır.

1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE KADININ YERİNİN BELİRLENMESİ

“Kadın kimdir ya da nedir?” sorusuna, çok farklı açılardan yaklaşmak mümkündür. “Anatomi yazgıdır”¹ diyen Freud’un karşısına, “kadın olarak dünyaya gelinmez, kadın olunur”² diyen Simone De Beauvoir çıkmaktadır. Genel olarak ortaya çıkan tablo; “kadınlığın” doğal özelliklerine de bağlı olarak, aile, eğitim, çevre ve toplum etkileri altında kurulup gelişen bir “durum” olduğudur.

Kadının toplumdaki yerini gösteren sayısal belirlemelerden bazıları şunlardır: Dünyadaki çalışan nüfusun (işgücünün) üçte birini kadınlar oluşturmaktadır. Buna karşılık dünyadaki toplam işin üçte ikisini yapmaktadırlar.³

¹ Freud’un psikolojik kuramı, tamamen bu olgu, yani cinsiyet farklılığı üzerine kurulmuştur.

² Necla Arat (Ak). *Kadın Sorunu*. İstanbul: Say Yay., 1986, s. 13.

³ Zeynep Oral. *Kadın Olmak*. İstanbul: Milliyet Yay., 1985, s. 67.

Dünya gelirininde onda birine, yeryüzünün mal varlığının yüzde birine sahiptirler.⁴

Dünya nüfusunun yarısını oluşturan kadınlar, dünya varlıklarından oldukça düşük oranda yararlanmaktadır. Adler, insanın topluluktaki işbölümüne katılma tarzına göre bir değer kazandığını belirtmiş ve bu işbölümünün kadının vücut yapısından etkilendiğini vurgulamıştır.⁵ Kadın doğurganlığı, bu özelliklerin başında gelmektedir. Toplumdan topluma değişen pek çok değer olmasına karşın, kadının doğurganlığı, binlerce yıldan bu yana, her toplumda bir değer olarak yer almıştır. Bu nedenle de kadının aile ve toplum içindeki rolü, her zaman çocuk bakımı ve doğurganlığıyla bağlantılı olarak incelenmiştir. Kadın, ilk insandan bu yana doğurgandır, yani bu bir gelişme değildir. Buna karşın kadının toplumdaki yerini “analığa” bağlı olarak edinmesinin tarihi, bu kadar eskilere uzanmaz. Bu değer, toprağa bağımlı yaşam biçimine geçişle birlikte ortaya çıkmıştır.

Kadınlar önceleri, üreme ve üretime doğrudan katılma ile toplumsal güçlerin kaynağını ellerinde bulunduruyorlardı. Ailenin ortaya çıkması ve baba soyunun önem kazanması ile kadın, toplumsal yapı içindeki yerini ve önemini kaybetti.

Anasoylu ailede “reis” kadındı. Ailenin tüm varlığı onun mirasçılara kalırdı.⁶ Engels, anasoylu toplumlarda cinsler arası bir işbölümünün varolduğunu, ancak cinsel uyumsuzluğun olmadığını belirterek⁷ kadın reisliğinin doğal bir şekilde kabullenildiğini vurgulamıştır.

⁴ Aynı, s. 68.

⁵ Alfred Adler. *İnsanı Tanıma Sanatı*. Çev.: Şemsa Yeğın, İstanbul: Payel Yay., 1983, s. 69.

⁶ Evelyn Reed. *Kadının Evrimi II*. Çev.: Şemsa Yeğın, İstanbul: Payel Yay., 1983, s. 21.

⁷ J.Mitchell-A.Oakley (Ak.). *Kadın ve Eşitlik*. Çev.: Fatmagül Bektaş. Ankara: Kaynak Yay., 1984, s. 137.

Reed ise ana ailesini şöyle açıklamıştır: Babasoyluluktan önce anasoyluluk görülmüştür. Anasoyluluk, ana klanında yatıp kalkan, o klanın ana yanlı ve kardeş yanlı yapısını, gelenek ve göreneklerini sürdüren bir yapıdır.⁸ Anasoyluluk hukukuna göre, soy zinciri kadına göre hesaplanır. Böylece kadın, çok saygı gören, üstün bir konuma sahip olmaktadır. Bu üstünlüğü sayesinde de; toplumsal ve kültürel yaşamın merkezinde yer almıştır.

Anasoyunun önem kazanmasının nedenini araştıran J.J.Bachofen, özgür cinsel ilişkiler yaşandığı ve çocukların babalarının bilinmediği için, kadınlara önderlik verildiğini saptamıştır.⁹ Üretimin ve üremenin temel dayanak olduğu bir toplum için, bu sonuç şaşırtıcı olmayacaktır. Ailenin ortaya çıkmasıyla, kadının önemi, yeri ve rolleri de değişime uğramıştır.

Antropolojinin kurucularından Morgan, insanlık tarihini üç döneme ayırmıştır: Vahşet (yabanılık), barbarlık ve uygarlık.¹⁰ Barbarlığın 8000 yıl önce başladığı, uygarlığın yazının bulunuşuyla başladığı kabul edilir.

Morgan, ailenin yabanlılıktan barbarlığa geçiş noktasında tarih sahnesine çıktığını belirtmektedir.¹¹

Aile kurumu, ortaya çıktığından bu yana, toplumda kadın ve erkeğin yerini belirlemede oldukça etkin bir yere sahip olmuştur.

⁸ Evelyn Reed (1983). Aynı, s. 94.

⁹ Evelyn Reed (Ak.). Kadın Özgürlüğünün Sorunları. Çev.: Zeynep Saraçlı. İstanbul: Yazın Yay., 1985, s. 19.

¹⁰ Friedrich Engels (Ak.). Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni. Çev.: Kenan Somer, Ankara: Sol Yay., 1974, s. 35.

¹¹ Evelyn Reed (Ak.) (1983). Aynı, s. 93.

Erkeğin yaptığı araçlarla toprak üzerinde gücünü kanıtlaması ile anasoylu yaşamdan, babasoylu ‐aileye‐ geçilmiştir.¹² Bu değişim kadının yerini ve önemini önemli ölçüde değiştirmiştir. Russell, geçmişteki değişik aile biçimleri arasında en geniş yeri babasoylu ailenin kapladığını belirtir.¹³ Bu uzun süreç; kadının değişen konumunu pekiştirmede ve giderek kadının kendini koruması ve bu yönde hareketlenmesi açısından da belirleyici olacaktır.

Babasoylu aileye geçişle değişen nedir? Bu aile tipinde baba başrolü oynamakta, karısının ve çocukların yaşamlarını ve yargılarını denetimi altında tutmaktadır.¹⁴ Dolayısıyla artık soy zinciri, babaya göre belirlenmektedir ve babalık hukuku geçerlidir. Mirasın babadan oğula geçtiği bu hukuk düzeninde, erkeğin kayıtsız üstünlüğü ve kadının önemsizleşmesi doğal bir sonuç olarak belirmiştir.

Babasoyluluk, anasoyluluğun yerine geçince, kadınlar bütün haklarını yitirmiştir. Evlilik bir alım satım işi olmuştur. Kadından mutlak bir bağımlılık istenirken, erkek istediği kadar kadın almakta bağımsızlaşmıştır. Belli durumlarda baba, kızını taşla öldürmek hakkına bile sahiptir.¹⁵

Babalık hukukunun ortaya çıkması, kadının ikincil konumunun tarihsel çözümünün de ortaya çıkması olarak değerlendirilebilir. Kadının üretme yeteneğinin ve kişiliğinin denetim altına alınması bunu doğuracaktır. Böylece kadın önder durumda olduğu tarih sahnesinden

¹² Necla Arat (1986). Aynı, s. 23.

¹³ Bertrand Russell. Evlilik ve Ahlak. Çev.: Ender Gürol, Ankara: Varlık Yay., 1977, s. 8.

¹⁴ Evelyn Reed (1983). Aynı, s. 95.

¹⁵ Auguste Babel. Kadın ve Sosyalizm I. Çev.: Sabiha Zekeriya, Ankara: Toplum Yay., 1974, s. 37.

çekilecek, üretimi yalnızca çocuk doğurmakla eş anlamlı hale dönüşecektir. Bu sonucun doğmasını destekleyen bir etmen de, özel mülkiyetin gelişmesi olarak belirlenmektedir. Babel, özel mülkiyetin kurulmasıyla, kadının erkeğe bağlı olmasının kesinlik kazandığını söyler. Bu bağlılık sonucu da kadının küçümsendiğini belirtir.¹⁶ Reed'in görüşleri de aynı yöndedir: Görülüyor ki, özel mülkiyetle babasoylu ailenin tam anlamıyla gelişmesi sonunda, kadınlar kendi yaşamları, gelecekleri, hatta bedenleri, üzerindeki denetimi tamamıyla yitirmiş oldular. Evlenen kadınlar, kocalarının eline bakan birer iktisadi yüke indirgendiler. Boşanma giderek daha güç hale getirildi. Sonunda kadının boşama hakkı tamamen elinden alındı. Kadınların boynundaki evlilik ilmeği küçüldükçe kocaların evlerinde, onların kesin egemenliği altına girdiler.¹⁷

¹⁶ Aynı, s. 37.

¹⁷ Evely Reed (1983). Aynı, s. 200.

2. KADININ YERİ VE ROLÜ

Aradan geçen asırlara karşın, böyle bir başlık altında yapılacak saptamalar, özde olmak şartıyla, babasoylu aile döneminde yapılan saptamalardan çok fazla ayrımlı değildir. Bu yargı, değişen zamanı, gelişen teknolojileri, toplumsal-kültürel farklılıkları gözardı ederek, çok temel noktaları kapsamaktadır kuşkusuz.

Bu durum öylesine uzun süredir ve öylesine evrensel olarak sürüp gitmiştir ki, sonuçta derine kök salmış, toplumsallaşma kalıpları ortaya çıkmıştır. Bu kalıpların ve onların altında yatan tavırların, belirlenen tarih dönemlerinin çoğunda egemen olan, egemenliğini bugün de sürdüren babasoyluluğun sonucu olduğu ileri sürülmüştür.¹⁸

Kadının toplumsal yapı içindeki yeri, aile içindeki konumuyla bağlantılı olarak ele alınmaktadır. Bir başka deyişle aile kurumu, kadın açısından temel belirleyicidir.

Tabakalaşmada, aile temel birim sayılır. Ailenin statüsü, aile başkanının yani erkeğin statüsüne göre saptanır. Kadının yeri ise bu statünün türevi sayılır. Dolayısıyla kadın birey olarak değil, erkek yakınlarına bağlı olarak işlem görmektedir. Parsons'un kadının esas konumunun kocasının eşi ve çocuklarının annesi olduğu saptaması bunu destekler.¹⁹ Aynı şekilde Reed de, kadının görevlerini; çocuk doğurmak, yetiştirmek ve ev işlerine bakmak olarak sıralayarak Parsons'a katılır.²⁰ Ayrıca kadının çocuğuna bakması için eve kapandığını, yerinin de bu

¹⁸ Mine Tan. *Kadının Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Yay., 1982, s. 161.

¹⁹ Betty Friedan (Ak.). *Kadınlığın Gizemi*. Çev.: Tahire Mertoğlu, İstanbul: e Yay., 1983, s. 118.

²⁰ Evelyn Reed (1985), Aynı, s. 25.

nedenle evi olduğunu söylemiştir.²¹ Kadının yerinin ailesi ve evi olduğu görüşünü destekleyici görüşler, kadını ya da aileyi konu alan hemen her kaynakta, geçmişte ve bugün için vurgulanmaktadır. Tekeli de kadının toplum yaşantısındaki asıl yerinin ailesi ve evi olduğu görüşünü benimsendiğini açıklar.²² Giderek “ev kadınlığı” ve “analık” kadının benimsemesi istenen temel bir model halini almıştır.

Kadının annelik ve eş rollerine, Oral’ın belirlediği rolleri de eklemek, kadın gelişim çizgisini anlamak açısından yararlı olacaktır.

Kadının “annelik rolü”, “aile rolü” (yuvayı dişi kuş yapar) ve toplumsal rolü (yarı kutsal, anamız, bacımız, “iyi kadın” olma zorunluluğu) kadının değişmesini, bu gelişime ayak uydurmasını engeller. Böylelikle kadına bir rol daha yüklenir: Gelenekleri, töreleri sürdürme rolü...²³

Kadının gelişiminin bağlı olduğu en önemli etmenlerden biri, üretime katılımıdır. Kadınlarla erkekler, işgücü içine farklı konumlarda bulunacak şekilde katılmaktadır. Bu farklı konumlanmanın en temel nedeni olarak, kadının biyolojik yapısı öne sürülmektedir. Erkeğe göre daha zayıf ve güçsüz olan kadının, üretime de bu doğrultuda katılabileceği görüşü savunulmaktadır.

“İşbölümünden kadının payına düşen, vücut yapısından dolayı yapabilecekleri ve erkeğin yapması gereken işlerin bir bölümüdür. Bunları da kadın, erkek gücünün daha yararlı kullanılması için üstlenmiştir” görüşü Adler’e aittir.²⁴ Erkekler açısından toplumsal

²¹ Aynı, s. 18.

²² Şirin Tekeli. *Kadınlar İçin*. İstanbul: Alan Yay., 1988, s. 9.

²³ Zeynep Oral (1985). Aynı, s. 13.

²⁴ Alfred Adler (1983). Aynı, s. 100.

ilişkiler ve meta üretimi değerleri ağırlıklı konumdadır, ev ise yakınlık ortamına kaçıştır. Kadınların gözünde, genel çalışma dünyası erkeklere aittir ve onların mülkiyeti altındadır. Kadın erkeğin kazancına bağımlıdır, ama mahrem dünya olan ailenin sorumluluğunu üstlenir.²⁵ Böylece kadının başlıca üretim alanı aile içinde kalmaktadır. Zaten erkekler çalışma dünyası, kadınlar da aile için yetiştirilmektedir. Bunu anlamak için çocukların genel olarak yetiştirilme biçimine bakmak yeterli olacaktır. Geleceğin ev kadını olan kız çocuğuna ev içinde görevler verilirken erkek çocuğa “gazete satmak” ya da yaz aylarında dışarıda bir yerde çalışmak gibi daha büyük özgürlükler tanınır. Böylece gelecekte evin ekmeğini kazanmaya hazırlanırlar. Ekmeği kazanacak olan özgürlük, rekabet, saldırganlık ve başka özellikler taşınmalıdır.²⁶ Bu yolla, kadın ve erkek, gelecekte toplumda alacakları yer için hazırlanmış olur. Bir rol ne kadar iyi öğrenilirse, o kadar iyi gerçekleştirileceği için, çocukluk dönemi, bir anlamda iyi bir öğrenme süreci olarak ele alınır.

Günümüzde ailenin değişim için mal üretmesi, çok seyrek rastlanan bir durumdur. Dolayısıyla kadının gerçekleştirdiği üretim, dolaysız kullanım amacı taşır. Aileye özgü üretim biçimindeki toplumsal ilişkiler, meta üretimiyle bağlantılı olmalarına karşın, aile dışındaki ilişkilerden farklıdır. Bu nedenle üretimin yapılanış biçimindeki bu farklılıklar, erkeklerin ve kadınların bilinçlerinin biçimlenmesine katkıda bulunur. Ev dışında bir işte çalışan kadınlar gözönüne alınırsa, bu kadınların ana sorumluluğu yine ailedir.²⁷ Bir başka deyişle kadın çalışsa da bir ev içi emekçisidir. Bu açıdan da, asıl üretici güç kabul edilen erkeğin emeğinin korunması ve onun yetiştirilmesinden birinci dereceden sorumlu tutulmaktadır. Reed'in açıklamasıyla erkekler; iktisadi, kültürel, siyasal ve entellektüel yaşamın patronlarıken ikincil ve hatta boyun eğici rol

²⁵ Sheila Rowbotham. **Kadın Bilinci-Erkek Dünyası**. Çev.: Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yay., 1987, s. 105.

²⁶ Betty Friedan (1983). Aynı, s. 120.

²⁷ Sheila Rowbotham (1987). Aynı, s. 106.

oyunlar.²⁸ Böylece sınıflı toplumların en belirgin özelliklerinden biri olan cinslerin eşitsizlendiği de vurgulanmaktadır. Böyle bir ortamda kadının asıl işinin “ev işi” olması kaçınılmazdır. Rowbotham’ın aktardığı bir araştırma sonuçları şu verileri ortaya koymuştur: Ev kadınlarınca harcanan emek değerlendirildiğinde; ev dışında bir işi olmayan çocuklu ev kadınları haftada seksen saat çalışırken, ev dışında iş yapan çocuklu kadınlar, her hafta, fazladan elli saat da evde çalışmaktadırlar.²⁹ Kısaca kadın, ücretli olarak çalıştığı işin dışında, daha çok emeğini ücretsiz işlere harcamaktadır. Adler’in kadının işbölümüne katılma tarzına göre değer kazanacağı savı³⁰ da bu şekilde onaylanmaktadır. Küçümsenen ve ikincil işler yapan kadının değeri de, bu yönde olacaktır.

Buna karşılık erkek, hangi işte çalışırsa çalışsın, karşılığında para kazanır. Yaptıklarının bir değeri vardır. Oysa insanlara; elde ettikleri ücretlere göre değer biçen bir toplumda, kadınlar ücret elde etmezler ve pek çok kişinin iş bile saymadığı bir işle uğraşırlar.³¹ Erkek, kadının çalışmasını istemez, çünkü kendi varlığını iyi sürdürebilmesi, kadının çalışmamasına bağlıdır. Değişen koşullar, kadınların erkek işleri diye belirlenen dış dünyadaki paylarını giderek arttırmıştır. Ancak bu artışın tamamen kadının rolünün değişmesi nedeniyle olduğu söylenemez. Kadının eğitim olanaklarından daha fazla yararlanması, her iki tarafın da, farklı yönlerde bilinçlenmeye başlaması buna etkindir. Asıl önemlisi ve çoğu kez belirleyici olan ekonomidir. Yani kadının çalışması, genellikle erkeğin ekonomik gücünün sınırlılığı durumunda ortaya çıkar. Ücret karşılığı çalışan kadınların büyük çoğunluğunun, kendi adına üretime katılmak ya da ailenin geçimini sağlamak için değil, aile bütçesine katkıda bulunmak için çalıştıkları gerçeği de bunun kanıtıdır.

²⁸ Evelyn Reed (1985). Aynı, s. 31.

²⁹ Sheila Rowbotham. Aynı, s. 114.

³⁰ Alfred Adler (1983). Aynı, s. 100.

³¹ Sheila Rowbotham (1987). Aynı, s. 122.

Kadının toplumsal yapı içindeki yeri sürekli bir tartışma konusudur. Bu rahatsızlık yeni ortaya çıkmamıştır. Unat, bu tartışmaların 19. y.y.'da sanayileşme ile birlikte kamu yaşamına girdiğini belirtmektedir. 1850'lerde güçlenen feminizmin bu ilk aşaması sırasında kadın hakları önemli bir yer işgal etmiştir.³² Kadın hakları mücadeleleri 19. y.y. boyunca, siyasal hayatlarını biçimlendiren sınıf çatışmaları ile iç içe gelişmiştir.³³ Bu başkaldırmalar sonucu kadın yüksek öğrenim, üretime katılma, profesyonel meslek, özel mülk edinme ve oy haklarını kazanmışlardır. Bu reformlar, kadınların daha önceki konumuyla karşılaştırıldığında, gerçek bir ilerlemedir. Böylece kadın bir insan olarak kişilik kazanmaya başlamıştır. Buna karşılık 2. Dünya Savaşı sonrası gelişmeler, Friedan'ın "karşı devrim" diye adlandırdığı bir geri çekilme dönemine girmiştir. Bu geri çekilme çağrısı Farnham ve Lundberg'in 1942'de yayınladıkları "Modern Woman: The Last Sex/Çağdaş Kadın: Kayıp Cinsiyet" adlı kitaplarında ses bulmaktaydı. Kayıp kadın; bilime, sanata, siyasete ilgi duyan ve aile çevresi ötesindeki işlerle uğraşan bağımsız kadınlardı.³⁴

Zeki, yaratıcı, çevresine yararlı kadın tipi yerine yeni bir "kadınca" kadın imajı, güzel yuvasının rahat köşelerinde halinden hoşnut, boş kafalı ev kadını imajı geçti.

Tekeli'nin konuyla ilgili saptaması da bunu destekler. 19. y.y.'ın son çeyreğinde Rus yeni edebiyatında belirmeye başlayan "evlenmeyen, kendi kişiliğini arayan, çalışan, disiplinli" kadın tipi, ya da magazinlerde yer alan hikayelerdeki "bekar, çalışan, hayatta kendine özgü bir amacı olan" kadın tipi, 1945'lerden sonra tamamen ortadan kaybolmuş ve yerini ideal

³² Nermin Abadan Unat. *Toplumsal Değişme ve Türk Kadını. Türk Toplumunda Kadın*. Der.: N.A.Unat, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yay., 1982, s. 2.

³³ Şirin Tekeli (1988). Aynı, s. 66.

³⁴ Evelyn Reed (Ak.) (1985). Aynı, s. 110.

ev kadını, ideal sevgiliye terketmiştir.³⁵

Daha sonraki yıllarda, örneğin 1960 sonrası ortaya çıkan kadın hareketleri gibi hareketlerle, kadının toplumda bir kişi olarak varolma yolundaki çabaları sürmüştür. Ancak kadına yüklenen değerler, roller özde aynı kalmıştır. Kadın yine eviyle, ailesiyle birlikte varolmayı sürdürmektedir. Toplumları saran iletişim ağlarıyla, kadının bu rollerini nasıl daha iyi gerçekleştirebileceği yolunda ipuçları sunulmaya devam edilmektedir. Daha “iyi bir kadın” olmanın yolu da, daha “kadınca” olmaktan geçmektedir. Yani daha güzel, daha şık, daha bakımlı, daha pratik, daha iyi yemek yapan, şevkatli ve koruyucu kadın olmak, ideal kadın olmanın gereklilikleri olarak sunulmaktadır. Özellikle magazin basını, bu konularda kadını bilinçlendirmek için yoğun çabalar göstermektedir. Kadının bu çabasında kullanmak üzere, neredeyse bir kadın endüstrisi ortaya çıkmış, bu yolla kadının tüketiciliği de pekişerek sürdürülmüştür.

Eğitim olanaklarından ve çalışma alanlarından geçmiş dönemlere oranla daha fazla yararlanan kadın sayısı az değildir. Çalışan kadının nasıl daha güzel görüneceği, evi ile işini daha rahat nasıl birarada yürüteceği yolunda bilgiler de sunulmaktadır.

Bir yandan da “kadın” konulu araştırmalar, kadın haklarıyla ilgili çalışmalar yürütülmektedir. Kadının bilinçlenmesi ve kişilik kazanması yolundaki bu çabalar, öyle görünüyor ki, daha uzun yıllar sürecektir.

³⁵ Şirin Tekeli (1988). Aynı, s. 49.

3. KADININ KİMLİK ARAYIŞI

Kadının psikolojik yapısı, toplumsal yaşama uyarlanışında edindiği kimlik, onun rolü ve yerine bağlıdır. Kadın psikolojisindeki başlıca çıkış noktası, yine onun biyolojik yapısıdır. Bu çıkışı, mitolojik simgelerden başlayarak görmek olasıdır. Daco, bu simgeleri şöyle sıralar:

Erkeğe ait simgeler;

1. Güneş (etkin, parıltılı, dölleyen)
2. Baba (aydınlatan ve ışıltılı yanan kılavuz)
3. Ateş (etken ve parıltılı; güneşe bağlı)
4. Fallus-erkeklik organı (evrensel erkeklik simgesi; etkin dölleyici, içe giren)

Kadına ait simgeler;

1. Toprak (edilgin, döllenen)
2. Su (doğurgan fakat edilgin)³⁶

Molly Haskell, kadının kendisiyle ilgili görüşlerinin kaynağını mitlere bağlar ve bu görüşlerin doğru olmadığını söyler. Çünkü Mitlerin karmaşasıyla örülmüş bu görüşler erkekler tarafından üretilmiştir.³⁷

Sorrels de, kadınlık ve erkekliğin doğuştan değil, toplum tarafından belirlenen bir nitelik olduğunu söyler ve şunları sorar: Neden zeka,

³⁶ Pierre Daco. *Çağdaş Psikolojinin Olağanüstü Başarıları*. Çev.: O.A.Gürün. İstanbul: İnkilap ve Aka Kitapevi, 1983, s. 201-202.

³⁷ Molly Haskell (1973). *From Reverence to Rape*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, s. 278.

cesaret, bağımsızlık, karar verici nitelik, liderlik kapasitesi ve gücü erkeklik nitelikleri olarak belirtilir? Neden akılsızlık, edilgenlik, kendini küçümseme, zayıflık, duygusallık, sevimlilik, kadınlık nitelikleri olarak belirtilir?

Bu nitelikler öyle yerleşmiştir ki, bir erkek için kadına yakıştırılan niteliklerin söylenmesi, onun için olumsuz anlam taşır.

Kadına ve erkeğe ait niteliklerin sıralanması yapıldığında, insana ait üstün niteliklerin erkekçe, karşıtı olanların da kadınca olduğu görülür.³⁸

Bu etkin-edilgin karşıtlığını Freud şöyle açıklar: Erkekçe sözcüğünü, “etkin anlamında kullanıyoruz, bu nedensiz değildir. Erkek cinsellik hücresi etkindir, devingendir. Dişi hücrenin peşine düşer, yumurtalık ise devinimsizdir, edilgendir”.³⁹

Kadına yüklenen bütün nitelikleri, rolleri bu noktadan çıkararak açıklamak mümkün müdür? Bir başka deyişle bütün sorumlu Freud mudur?

Friedan, Freud’un geliştirdiği “penise imrenme” kavramının 1940’lardan başlayarak Amerikan kadınlarındaki tüm bozuklukları açıklamak için kullanıldığını belirterek, bu soruya cevap verir.⁴⁰

Freud, kadındaki penis eksikliğinin, onun kişiliğinin gelişmesinde önemli rolü olduğunu belirtir. Erkek ve kız çocuklarının gelişimini anlatırken; kadının penisi olmadığı hakkında kesin bir karara

³⁸ Bobby D.Sorrels. *The Monsexist Communicator*. New Jersey: Printice Hall, ISBN 0-13-62 34 05 -41, 1983, s. 89.

³⁹ Sigmund Freud. *Psikanaliz Üzerine*. Çev.: A.Avni Öner, İstanbul: Say Kitap, 1987, s. 136.

⁴⁰ Betty Friedan (1983). *Aynı*, s. 93.

varılmasıyla birlikte, erkeklerin de onları küçümseme süreçlerinin başladığını söyler.⁴¹ Çünkü bu gerçek anlamda bir eksiklik, bir şekilde kapatılması gerekmektedir. Freud'dan yola çıkan mistik görüşün öncülerinden Margaret Mead bu çözümü şöyle açıklar: Küçük kızlar büyürken, kendi cinsiyetlerinde bir eksiklik olduğu düşüncesiyle, bunu yenmek için, biraz daha gayret sarfederlerse de, bu durum da, belki onların ilerleme hırslarına sınır getirmektedir.⁴² Çocuk sahibi olmak arzusu (özellikle de erkek çocuk) erkeklik organına sahip olma arzusunun yerine geçer. Kadın erkek çocuk aracılığıyla bir penis meydana getirince, bu kıskançlık da sona erer.

Bazen bu kıskançlık başka bir boyut alır. Bu durumu Daco şöyle açıklar: Küçük kız, kendi öz cinsiyetini yadsıyarak, erkek cinsini de yadsıyarak ama erkek cinsini korkunç bir şekilde kıskanarak tepkide bulunacaktır. Kız çocuğu bu engellemeye uyum göstermediği takdirde, kendi öz cinsine küçümseyerek bakar olacaktır. O halde küçük kızın erkeksileşerek bu aşağılığını ödünlemesi için çok kuvvetli bir istemi vardır. Kendi cinsine özgü etkinliklerle ilgilenmeyi reddeder, aslında yadsıdığı ama kıskandığı erkek dünyasına yönelir ki bu onaylanan bir davranış biçimi değildir.⁴³ Zaten kadın erkeklerin yaratıcı özellikleriyle elde ettikleri başarıya, kadın olarak kalmak ve çocuk doğurmakla erişecektir.

Friedan, birçok kadını kısıtıran bu düşüncenin, görünürde gerçek haline gelmiş olan Freud'çu düşünce olduğu sonucuna varır. Bu düşünceyle eğitilmiş kadınların, eski bir imgeye zincirleyen, seçim yapma özgürlüklerini ve gelişmelerini durduran, onları bireysel kimlikten

⁴¹ Sigmund Freud. **Cinsiyet ve Psikanaliz**. Çev.: Selahattin Hilav, Varlık Yay., 1977, s. 188.

⁴² Betty Friedan (Ak.) (1983). Aynı, s. 125-126.

⁴³ Pierre Daco (1983). Aynı, s. 180.

yoksun bırakan bireyler haline getirdiğini savunur.⁴⁴ Freud'un erkekleşme kompleksi içinde dediği kadın tiplerini ise; eşitlik ilkesine dayanan ve kendi kişisel özgürlüğünü açığa vuran uğraşlara giren kadınlar olarak tanımlar.⁴⁵

Klasik psikanalitik görüşün, neredeyse kadın cinselliğinin ve kimliğinin özü yaptığı "penis özlemi" kavramı, baskıcı bir erkek uygarlığına karşı, kültürel bir savunmadan öte gidememiştir.

Haskell'in anlatımıyla bu kuramın özü şöyledir:

Erkek, kadının mücadelecisi olmayan yanını bir avantaj saydı. Böylece kadını kendi kötülüklerinin ve korkularının sorumlusu yaptı.

Erkek, Havva'ya baktığında, penisinin istemi dışında hareket etmesinden utandı. Bu nedenle de penis kıskançlığını uydurdu.⁴⁶

Adler, geliştirdiği psikoloji kuramını; kadın-erkek eşitsizliği, yani erkeğin genel olarak üstünlüğünün kabul edildiğini söyleyerek şekillendirir. Onun deyişiyle erkek cinsinin taşıdığı avantajlar büyük ve büyüleyici bir ilgi yaratırlar. Genç kızlar çoğu zaman erkeklik ideali yön çizgisini izlerler. Bunu yadırgamamalıyız. Bazı genç kızlar, vücut bakımından daha çok erkeklere uyan oyunları, sporları, çeşitli faaliyetleri tercih ederler. Ağaçlara tırmanırlar. Genç erkeklerle bir arada bulunmak isterler. Kadınların yaptıkları ve önemsiz saydıkları işlerden uzak kalmaya çalışırlar. Yalnız erkeklere ait işleri yapmaktan zevk duyarlar. Bütün bunların sebebi erkeğin kadından üstün tutulmasıdır.⁴⁷

⁴⁴ Bety Friedan (1983). Aynı, s. 91-92.

⁴⁵ Aynı, s. 110.

⁴⁶ Molly Haskell (1973). Aynı, s. 277.

⁴⁷ Alfred Adler (1979). Aynı, s. 105.

Adler, bu bakış açısından ise belirli kadın tipinden söz eder. Biri erkekleşen, yani kendi rolünden kaçan kadın, diğeri rolünü kabul edip uyum sağlayan kadın tipidir. Adler'in sözünü ettiği; aşırı uyumlu ve beceriksiz, hasta kadın tipleri ise üçüncü grubu oluşturur. Bu kadın tipi, çalışma kapsamı dışındadır. Adler, birinci tipe giren kadınları "erkek-kadınlar" olarak tanımlar. Bu tipin özelliklerini ise şöyle sıralar: Bunlar "faal erkeklik" yönünü izleyen genç kızlardır. Aşırı derecede enerjik olurlar. Muhteristirler, zafer arkasından koşarlar... Tercihan erkeklere ait işleri yapmak isterler... Elverişsiz durumlarını bir çeşit erkeklikle telafi etmeye çalışan kadınların tipi işte budur. Burada gösterilen temel özellik, kadın rolü karşısında alınan bir savunma durumundan başka birşey değildir. Bu kimselere zaman zaman "erkek-kadınlar" adı verilmektedir.⁴⁸

İkinci tipi giren kadın tiplerinin ayrıksı olmadığı görülür. Toplum ve yaratılış olarak sahip olunan kadın özelliklerini bir kadının benimsemesi ve rolünü kabul etmesi doğal bir yönelmedir. Bu tiplerle ilgili olarak Adler'in açıklaması şöyledir: Bazı kadınlar, kadınca işleri yapmaktan kaçınmazlar. Kadının aşağılığına tamamen inanırlar. Yalnız erkeklerin daha önemli işler yapabileceklerini düşünürler. Bunun için erkeğin daha imtiyazlı bir durumu bulunduğunu kabul ederler. Böylece verimlilik kapasitesini yalnız erkekte arayan kimselere katılırlar ve erkeğin daha üstün bir yeri olmasını isterler. Güçsüzlüklerini tanıtmak ve korunmayı sağlamak ister gibi açık bir şekilde belirtilirler.⁴⁹

Kadınların erkeksi değerleri daha üstün görüp, erkeksi tavırlar içine girmelerinin toplumsal boyutu da gözardı edilemez. Pek çok toplumda kullanılan birkaç terim bile bunu gösterir.

⁴⁸ Aynı. s. 110.

⁴⁹ Aynı. s. 111.

İngilizcede, Man: insan, erkek; Fransızcada, Homme: insan, erkek Türkçede günlük konuşma dilinde kullanılan adam sözcüğü de man ve homme sözcükleriyle özdeştir.⁵⁰

Karen Horney, aslında erkeklerin kadını görmek istedikleri gibi yönlendirdiğini söyler. Kadının ideal diye çizilen kimliği benimsemesinin bir nedeni de erkeğin bu yöndeki güdüsüdür. Bu açıdan kadınları suçlayarak şöyle der: Bu durumdaki çok önemli bir başka etken de kadınların, kendilerini erkeklerin arzularına uyarlamaları ve bu uyarlamayı kendi doğalarıymış gibi algılamalarıdır. Başka bir deyişle, kendilerini erkeklerin arzularının, isteklerinin gözüyle görmüşler; bilinçsiz olarak erkeksi düşüncenin güdülenişine boyun eğmişlerdir.⁵¹

Horney, erkekleşen kadına yönelik görüşlerini şöyle sürdürür. Bütün erkekleri küçümseyen kadının, onları yine de kendinden üstün gördüğüne tanık oluruz.

Bunların kadınların gerçek başarı yetisine inançları yoktur, daha çok, kadını küçümsemeye yönelik erkeksi bir tutumla özdeşleşme eğilimindedirler. Erkek olmasa da, en azından erkeğin kadın üzerindeki yargısını paylaşmayı amaçlar. Bu tutum, sık sık erkeklere karşı aşağılayıcı eğilimlerle yer değiştirir.

Ayrıca bu tür bir imrenme tutumu, kadının kendi inceliğini ve iyi, güzel yanlarını körletmesine neden olur; analık bile onun için dayanılmaz bir yük olup çıkar. Herşey, erkeklığe göre -kalıtsal olarak kendi doğasına yabancı bir ölçütle- değerlendirilir. Böylece kadın, kolaylıkla kendisini yetersiz olarak duyumsar.⁵²

⁵⁰ Karen Horney. *Kadın Psikolojisi*. Çev.: Selçuk Budak, Ankara: Öteki Yay., 1991, s. 57.

⁵¹ Aynı.

⁵² Aynı. s. 77.

Erkeklik kompleksinin öteki kökleri bilinçaltının derinliklerinde saklıdır ve bilinçaltı mekanizmaları konusunda tam bir bilgi sahibi olmaksızın anlaşılması kolay değildir. Birçok kadının rüya ve semptomları, bu kadınların temelde kendi dişilik rolleriyle uzlaşamadıklarını açıkça gösterir. Tersine bu kadınlar, bilinçaltında bir erkek oldukları yanılması ısrarla korurlar.⁵³

Çeşitli psikologların uyumlu ve rolünü benimsemiş kadın ile uyumsuz, yani erkekleşen kadın tipleri konusundaki açıklamaları; çalışma kapsamındaki belirli iki kadın tipini psikolojik açıdan çözümlemiş ve anlamak için yararlı ipuçları vermektedir.

⁵³ Aynı. s. 78.

4. TÜRKİYE'DE KADININ DURUMU

Kadının toplumsal yapımız içindeki yerini belirleyebilmek için, onun eğitim, üretim ve siyasal yaşama katılım biçimini, bunlara bağlı olarak üstlendikleri rolleri incelemek gerekmektedir. Nüfusun yarıya yakını kadınların oluşturduğu, 1960 yılında yapılan sayımla ortaya çıkmıştır ve onu izleyen 10 yılda bu oran değişmemiştir.

ÇİZELGE 3

CİNSİYETE GÖRE NÜFUSUN DAĞILIMI

<u>Yıllar</u>	<u>Erkek</u>	<u>Kadın</u>
1960	14.163.888	13.590.532
1970	18.063.001	17.603.548

Rakamlar için bkz.⁵⁴

Nüfusun yarısını oluşturan kadının eğitim olanakları neydi? Türkiye'de zorunlu olmamakla birlikte, orta ve yüksek öğrenim olanaklarından yararlanma parasız ve herkese açıktır. Bu kadınlar açısından olumlu bir durumdur. Çünkü yapılan araştırmalar göstermiştir ki; ana-babalar erkek çocuklarını okutmayı, kızlarını okutmaya yeğ tutuyorlardı.⁵⁵ Kadınların eğitim durumlarını anlamak için rakamlara bakıldığında, oranın 1960 yılı için %24.8, 1970 yılı için %49.9 olduğu görülmektedir.⁵⁶ Olayı genelleştirirsek, ülke nüfusunun dörtte birinin okuma-yazma bilmediği ortaya çıkmaktadır. Yani sorun yalnızca kadının sorunu değildir.

⁵⁴ Necla Arat (1986). Aynı, s. 133.

⁵⁵ Türker Alkan. Kadın Erkek Eşitsizliği. Ankara: S.B.F. Yay., 1981, s. 46.

⁵⁶ İbrahim Yasa (1978). Aynı, s. 140.

Okuma-yazma oranı düşük olan kadın nüfusunun, diğer okullardaki durumu da çok farklı değildir. Ancak yaygın eğitim kurumlarından biri olan Halk Eğitim Kurslarına katılım yüksektir. Dođramacı⁵⁷, gerek okuma-yazma bilmeyen, gerekse diğer ortaöğretim kurumlarından mezun olan kadınlarımızın büyük bir kısmının, bir tür meslek ve el becerisi gerektiren kurslara rağbet ettiğini belirtir. Halk eğitim kurslarına olan bu ilgiye karşılık, kadınlara hem toplumsal, hem de ekonomik bağımsızlık kazandırabilecek olan orta ve yüksek okullara ilgi azdır.

“Okur-yazarlık” ve ilkokuldan daha yüksek eğitim kademelerine geçildikçe, kız çocukların toplam öğrenciler içindeki payı giderek azalmaktadır.⁵⁸

Görülüyor ki, toplumsal yapı içindeki yeri erkeğe göre belirlenen kadının okur-yazarlık oranı erkeğinkine oranla düşüktür. Bu sorun, kadının toplumsal yapıdaki durumuyla yakından ilgilidir. Çünkü kadının eğitimi, yurttaşlık haklarını kullanabilmesi, katılımcı olması ve herşeyden önce birey olarak varolabilmesi açısından önem taşır.

Bu anlamda kadının iş yaşamına, yani üretime katılım boyutu değerlendirildiğinde, sorunun bir başka boyutu ortaya çıkacaktır. Kadınların çalışma koşulları ve çalışma olanaklarına geçmeden önce, toplumumuzda kadının çalışma yaşamına giriş nedenlerine bakmak gerekir. Çünkü bu nedenler, onun birey olarak varolma çabalarından çok zorunlulukları getirmektedir.

⁵⁷ Emel Doğramacı. *Türkiye’de Kadının Dünü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yay., 1932, s. 105.

⁵⁸ Leile Erder. *Demografik Açıdan Türkiye’nin Kadın Nüfusu*. Türk Toplumunda Kadın. Der.: N.A.Unat, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yay., 1979, s. 158.

Arat kadının eğitim de almış olsa, bu nedenle değil de, temelde ekonomik nedenlerle iş yaşamına atıldığını belirterek, kadının gelirinin, aile gelirine ek olarak değerlendirildiğini yazar.⁵⁹ Topçuoğlu ve Çitçi (1957-1979) tarafından yapılan araştırmalar da, ülkemizde çalışan kadınların, büyük çoğunluğunun ekonomik zorunluluk nedeniyle çalışma yaşamına atıldığı görüşünü kanıtlamaktadır.⁶⁰ Ailede, otoriteye sahip olan erkek, kadının çalışmasını istemez. Bu davranış, Medeni kanun'ca da destek görür. Kadının asıl işi ev kadınlığıdır. Kazgan kadının doğurganlık oranının yüksek oluşunu da iş yaşamından uzaklaşmasının nedenlerinden biri olarak saptamıştır.⁶¹ Bu durumda öncelikle 'ev'dedir. "İyi" bir kadın olarak, bu sorumluluğu olabildiğince yetkin bir biçimde gerçekleştirmek zorundadır.

Evli kadınların iş yaşamlarıyla ilgili olarak Bekir Onur şu saptamayı yapar: "Çalışan kadın için çalışmak sadece yaşamın bir parçası değildir. Yaşamını feda etmesidir, yabancılaşmasıdır. Öyleyse yaşam onun için mesleki etkinliğe son vermesiyle başlayacaktır; yaşansa, ev, çocuklar ve koca demektir.⁶²

Kadınlara toplumda tüketici değil, üretici olmaları, ekonomik hayata katılmaları öğütlenirken, uygulamada kastedilen biçki-dikiş-nakış, hemşirelik, öğretmenlik, sekreterlik gibi toplumun bu cinsiyete uygun bulduğu meslekler olduğu ortaya çıkmaktadır.⁶³

⁵⁹ Necla Arat (1986). Aynı, s. 170.

⁶⁰ Norma Bazon (Ak.). *Çalışan Anne ve Çocuk*. İstanbul: İ.Ü.Edebiyat Fak. Yay., 1983, s. 6.

⁶¹ Gülten Kazgan. *Türk Ekonomisinde Kadınların İşgücüne Katılması, Mesleki Dağılımı, Eğitim Düzeyi ve Sosyo-Ekonomik Statüsü*. Türk Toplumunda Kadın. Derleyen: N.A.Unat. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yay., 1979, s. 142.

⁶² Bekir Onur. *Kadın, Gençlik ve Cinsellik*. İstanbul: Gür Yay., 1986, s. 32.

O yıllardaki kentleşme açısından bakıldığında; kırdan kente gelen kadın, tarımdaki işgücü payını azaltmış, ancak kente geldiğinde bu üretkenliği başka alanlarda kullanmadı. Bazen, bu alanların başında gıda ve dokuma sektörünün geldiğini belirtir.⁶⁴

Çalışma konusuna kadınlar açısından bakıp, onlar istiyorlar mı sorusuna Abadan şöyle yanıt veriyor: Kadının çalışması konusunda kesin yargıları olan toplumumuzda evde oturmak, çalışmayan kadın olmak düşüncesi geçerli ve değerli olacaktır kuşkusuz. Bu ve teknolojik ilerleme sonucu, kadınların yaptığı işlerin azalması gibi nedenler özellikle kentlerde yaşayan kadınların çok azının meslek sevgisi ve çalışma şevki ile çalıştığı sonucuna gidilebilir. Üstelik bu kadınlar da iş ve aile hayatı arasında çatışma söz konusu olduğunda işten vazgeçmektedirler. “Yani evlendiklerinde işi bırakma” davranışı yaygındır.⁶⁵

Çalışma yaşamındaki kadınların iş alanlarıyla ilgili veriler de, kadının bu konudaki durumunu ortaya koyacaktır. 1965’de 15 yaşın üzerindeki kadınların %56.60’ı bir işte çalıştığını bildirmekteydi. Bu rakam, toplam çalışan nüfusun %38.49’unu oluşturmaktaydı. Çalışma alanının büyük bir bölümünü tarım oluşturmuyordu. 1965’te çalışan nüfusun %74.67’si bu alanda çalışmaktaydı.⁶⁶ Yine aynı yıl evlerde çalışanlar da dahil olmak üzere toplam 84.505 kadın, küçük memur olarak çalışmaktaydı.⁶⁷ Kadınların çalışmasının, bazı değişikliklere yol açtığı da saptanmıştır. Arat 1961 yılında yapılan bir araştırmada, çalışan kadınların

⁶³ Fatma Gök. *Türkiye’de Eğitim ve Kadınlar. Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’sinde Kadın*. Yay. Haz.: Ş.Tekeli, İstanbul: İletişim Yay., 1990, s. 171.

⁶⁴ Norma Bazon (1983). Aynı, s. 3.

⁶⁵ Nermin Abadan Unat (1982). Aynı, s. 25.

⁶⁶ Bernard Caporal. *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*. Ankara: İş Bankası Yay., 1982, s. 577.

⁶⁷ Aynı. s. 601.

doğurganlık oranlarının, çalışmayan kadınlardan düşük olduğunun saptandığını aktarır. Ayrıca kadın nüfusunun işgücüne katılma payının yükselmesinin, aile hacmini küçültücü etki yaptığını da belirtir.⁶⁸

Kadının eğitim düzeyi ve iş yaşamına katılım biçimi, onun siyasal katılım boyutlarını da belirlemektedir. Türkiye’de kadının siyasal yaşama girmesi için gerekli düzenlemeler olmasına karşın, katılım oldukça azdır. Arat bunun nedenini; siyasal hakların birdenbire ve bir savaşıma girilmeden verilmiş olmasına bağlamıştır.⁶⁹ 1961 yılında 5 kadın milletvekile karşılık, parlamentoda 450 erkek milletvekili, 6 kadın senatöre karşılık 188 erkek senatör vardı. 70’e gelindiğinde de durum pek farklı değildi.⁷⁰ Bunun nedenlerinden biri olarak, kadınların eğitim düzeyinin düşüklüğü gösterilebilir. Ancak ülkemizde kadınların siyasal yaşama katılımları, artan nüfus ve eğitim oranına karşın, çok fazla artış göstermemektedir. Buradan, kadınlarımızın politikayı kesin bir erkek alanı olarak gördükleri sonucuna gidilebilir.

1960’larda Batı ülkelerinde feminist hareketler hızlanır. Bu hareketler, kadın için her toplumda ortak olan bir olguya dikkat çekmektedir. O da, kadın-erkek eşitliğidir. Yaşamın hemen her alanında bir eşitsizlik söz konusudur. Fırsatlar bu kadar eşitken, koşulların aynı olmaması nedeniyle kadın ve erkek eğitiminde, üretimde ve siyasal katılımında büyük bir dengesizlik görülmektedir.

Araştırmalar, kadınların siyasal olaylara erkeklerden daha az ilgi duyduklarını ve bu konularda daha az bilgi sahibi olduklarını gösterdiği gibi, siyasal faaliyetlere de daha az katıldıklarını göstermektedir.

⁶⁸ Necla Arat (1986). Aynı, s. 172.

⁶⁹ Aynı. s. 160.

⁷⁰ Aynı. s. 129.

Seçimlerde de oy vermeme eğilimi kadınlar arasında daha yüksektir ve karı-kocanın birlikte davranma eğilimi olsa da, seçime katılmama tavrı daha yüksektir.⁷¹

Türk kamu yönetiminde de kadın görevlilerin, geleneksel ev ve çocuk bakımı sorumlulukların kendilerini ev dışında bir işte çalışmaktan alıkoymasından dolayı düşük oranda temsil edilmektedir.⁷² Eğitim düzeyi düşük olan kadın ve toplumsal kurallarla çevrili kadın, ekonomik yaşama erkek gibi katılamamaktadır. Onun çalışması, evin ekonomik çerçevesi içinde eriyip gitmektedir. Bunların karşısında kadın, kendini gerektiği gibi savunmamaktadır. Bu edilgenliğin temelinde yatan neden ise, kadının toplumdaki yeridir. Kadının yeri belirlenirken, göz önüne alınan ölçütler nelerdir?

Türk toplumunda kadın, erkeğe bağlı olarak değerlendirilmektedir. Çünkü kadının konumu, erkeğin konumunun türevi sayılmaktadır. Kadının rolleri, erkek yakınlarıyla olan ilişkilerden çıkar. Bu durumda eş, kız evlat ya da kızkardeştir. Annelik; aile içindeki en önemli roldür. Kadın bütün bu rolleri, en çok doğurganlık özelliği sayesinde kazanır. Amprik olarak kadının statüsünü tanımlayan göstergelerde doğurganlık önemli bir yer tutmaktadır. Hatta doğurganlık düzeyinin alçak ya da yüksek oluşu da önemlidir.⁷³ Doğurganlığın öneminin yanısıra, doğan çocuğun cinsiyeti de önemlidir. Hiç erkek çocuk doğurmamış bir kadın, baba soyunun devamını sağlayamadığı gerekçesiyle, saygınlığını yitirebilir.⁷⁴ “Kadının ona atfedilen bu toplumsal kimliği en iyi biçimde

⁷¹ Şirin Tekeli. *Kadın. Cumhuriyet Dönönemi Türkiye Ansiklopedisi-5*. İstanbul: İletişim Yay., s. 1203.

⁷² Nermin Abadan Unat (1982). Aynı, s. 250.

⁷³ Ferhunde Özbay. *Kadınların Eviçi ve Evdışı Uğraşlarındaki Değişme. Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’sinde Kadın*. Yayına Haz.: Ş.Tekeli, İstanbul: İletişim Yay., 1990, s. 155.

⁷⁴ Aynı. s. 160.

gerçekleştirebileceği ortam ise kuşkusuz ailedir. “Ev kadınlığı” ve “analık” kadında yüceltilen psikolojik tavırların döküleceği tek mecradır ve kadının benimsenmesi istenen tek modeli oluşturur”.⁷⁵

Kadının Türk toplumunda, özellikle 1960-1970 dönemi arasında yerinin ne olduğu konusundaki ipuçları, genel olarak değerlendirildiğinde şu saptamalar çıkmaktadır karşımıza: Kadın temel olarak erkeğe göre konumlandırılmakta ve adlandırılmaktadır. Böylece kadını erkeğe bağımlı kılan bir toplumsal rol ve toplumsal ilişkiler ağı yaratılmaktadır. Erkek bu durumda bağımsızlık, yetki ve değer kazanmaktadır. Erkek gerek siyaset, gerek kamu alanında, yönlendirici ve belirleyici roller üstlenirken (aile içinde olduğu gibi), kadın eve yönelmiştir. Koray ataerkil toplumun, sosyalleşme sürecini kullanarak erkeğe birçok alanda “yasal bir egemenlik” kullanma olanağının da sağlandığını belirtir.⁷⁶ Bu belirlemelerin yanında; toplumun seçkin sınıfında yer alan kadının, erkeklerle arasındaki sosyo-ekonomik statü farkı azalırken, eğitim-gelir düzeyi itibariyle alt sınıfa inildiğinde fark görülmediğini de belirtmek gerekir.⁷⁷

Ferhunde Özbay, bu kadar kesin olan çizgilerin, insanlarda durum değiştirme özlemi yarattığını söyler.⁷⁸

Modernleşme sürecinin yaşandığı, yani kadın açısından hukuki, iktisadi ve siyasal hakların yasalarla düzenlendiği Türkiye gibi ülkelerde, kuram ve uygulama kadın-erkek açısından böylesi farklılıklarla doludur. Bu uygulamada kadın için uygun görülen rol “kadınca olmak”dır.

⁷⁵ Şirin Tekeli (1988). Aynı, s. 49.

⁷⁶ Meryem Koray. *Kadın-Siyaset-Kota. Türkiye’de Kadın Olgusu*. Yay.Haz.: N.Arat, İstanbul: Say Yay., 1992, s. 205.

⁷⁷ Gülten Kazgan (1979). Aynı, s. 137.

⁷⁸ Ferhunde Özbay (1990). Aynı, s. 133.

“Kadınca olmak” tanımlandığı gibi anlaşılmaktadır: Yani narin ve güçsüz, bu özelliklerine uygun işler yapan ve gelenekleri sürdüren; annelik ve çocuk eğitimi açısından -iyi kadın...

Kuşkusuz bu belirlenen özellikler, toplumda genelleşmiş roller, yargılar ve değerlerdir. Türk toplumunda saptananların, genel olarak, kadının Batıda geçirdiği evreler ve rollerden de çok ayrı olmadığı görülmektedir.

III. B Ö L Ü M

SİNEMA

1. TİP KAVRAMI; DAYANAKLARI VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ETKİLERİ

1.1. TİP KAVRAMI VE KURAMLARI

Sinema, konularını filmler aracılığıyla, tiyatro geleneğinden devraldığı dramaturgi tekniğiyle işler. İster geleneksel, ister çağdaş anlatı olsun, her film bir söylemdir. Yani “başlangıcı ve sonu olan, kendi içinde tutarlı, düzenlenmiş dil”dir.¹ Eser sahibi, kendi söylemini, kendi yaratır. Bu yaratımın en önemli aşamalarından biri, kişileştirmedir. Nutku’nun tanımıyla kişileştirme; oyunun özüne uygun olarak aksiyonun gelişimini sağlayan kişilerin yapısı anlamına gelir.² Sinematografik anlamda kişileştirme, önemli bir konudur. Lotman; perdedeki insanın görünme biçiminin mekanik bir iş olmadığını söylemiş, insanın görünme biçiminin yeni bir dil yaratma durumunu gündeme getirdiğini belirtmiştir.³ Sinemada insan figürünün kullanılmasının önemini ise şöyle açıklamıştır: Sinemada insan figürü, bir im ya da karmaşık bir yananamlar dizgesini içeren bir im dizgesini oluşturmaktadır.⁴ Önemi vurgulanan insan

¹ Seçil Büker, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi, 1985, s. 128.

² Özdemir Nutku. *Tiyatro Yönetmenin Çalışması*. Ankara: A.Ü. DTCF Yay. No. 245, 1974, s. 52.

³ Yuriy M.Lotman. *Sinema Estetiğinin Sorunları*. Çev.: Oğuz Özgül, İstanbul: De Yay., 1986, s. 123.

⁴ Aynı. s. 125.

figürü, bir başka deyişle drama içindeki kişileştirme nasıl gerçekleşmektedir?

Kişileştirme; tip ve karakter olarak iki bölüme ayrılır. Tip kişileştirmesi, seyirci için genellikle bilinen kalıpları ve kavramları getiren derinliği olmayan bir yapıdadır. Bunların psikolojik yönlerinden çok, yapılarındaki genel özellikler gösterilir. Bazılarında psikolojik gelişimin yalnızca sonuç noktası vardır. Bu tür oyun kişileri, dış davranışları, yani statik yanları ile yönelirler. Tip kavramı anonim, hemen herkesin tanıdığı insan nitelikleri ile görünürler.⁵ Kişileştirmenin tip ve karakter olarak belirlenim süreci, tiyatro tarihiyle bağlantılıdır. Bu konudaki ilk kurumsal çalışmayı Aristoteles gerçekleştirmiştir.

Aristoteles, *Poetika*'nın ikinci bölümüne başlarken, eylem ve eylemdeki kişiye ilişkin olarak şunları söyler: O halde taklit edenler (sanatçılar) eylemde bulunanları taklit ettiklerine göre, bundan zorunlu olarak şu sonuç çıkar: Eylemde bulunanlar iyi ya da kötüdürler; İnsanlar, karakter bakımından, iyi ya da kötü olmaları bakımından birbirlerinden ayrıldığına göre, bütün ahlâksal özelliklerimiz, dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır.⁶ Eski Yunan'da önemli olan eylemdir, o vurgulanır, eylemdeki kişinin eylemi canlandırması değil. Eylem birincidir ve taklidin nesnesidir. Aristoteles'de oyunda yer alan kişiler ikincildir, onlar belli bir istem yönünün anlattığı şeydir. Bir kişi üzerine kurulmamış tragedya olabildiği halde, öyküsü olmayan tragedya olmaz. Ancak öyküde yer alan kişilerin belli özellikleri vardır. Bunlar şöyle belirlenmiştir:

⁵ Özdemir Nutku (1974). Aynı.

⁶ Aristotele. *Poetika*. Çev.: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983, s. 13.

Tipine uygunluk: Aristoteles'e göre tip, bir genelleme ürünü olmaktadır. Belirgin ayrımlara göre sınıflandırılmış insanların, insan ve toplumun üyesi olmaktan gelen ortak özellikleri saptanır, bir soyutlamaya gidilerek, oyun kişisinde bu ortak özellikler belirtilir. Bu genelleme ve soyutlama işlemi, gözleme ve sağduyusal düşünceye dayanır.

İnandırıcılık: Hayatın genel mantığına uymayan oyun kişileri inandırıcı olmadıkları için, tragedya sanatının kendine özgü etkisini sağlayamazlar, seyircide korku ve merhamet uyandırıp, onu bu duygulardan arıtamazlar. Bu nedenle inandırıcı olmalıdırlar.

Tutarlılık: Tutarlılık, oyun kişilerinin baştan sona aynı nitelikleri ve bu niteliklere uygun davranışları sürdürmeleri demektir. Yazar, kişileri inandırıcı yapmak için, onların tipik özelliklerini baştan saymakla kalmayıp, bu özelliklere ve bu özelliklere uygun davranışlara oyun boyunca bağlı kalmalı, kişiyi saptanmış niteliklerine aykırı davranışlar içinde göstermemelidir.

Genelleme: Aristoteles'e göre oyun kişinin belirlenmesinde önemli olan kuralın özel olanı değil, geneli aramak olduğunu söyleyebiliriz. Böylece oyun yazarı, yaratıcı hayal gücünün dörtlüsüne göre, eserine gönlünce tasarladığı insanı getirmiyor, insanlığın ortak özelliklerini saptayıp, insanı bu özelliklerine uygun davranışlar içinde ele alıyor.

Soyutlama: Bu kurala göre, tipi belirleyen nitelikler güncel gerçekler değil, güncel gerçeklerden hareketle belirlenmiş soyut ve asal gerçekler olmalıdır. Tip, sanatçının gözlemi ile saptadığı herhangi bir yaşayan kişi değildir. Çeşitli hayat gözlemlerinin ortak ürünüdür. Kendi gibi olanları temsil eder. İzleyici sahnede gördüğü kişiyle, kendi ve

arasında bir benzerlik bulabilmelidir. Böylece güncel gerçeklerin gözlemi ile saptanmış, ikinci aşamada soyutlanmış olan, asal gerçek, izleyici gerçeğine dönüştürülmektedir.⁷

Böylece Aristoteles, pek çok sahne oyunu veya sinema filminde uygulama alanı bulmuş olan geleneksel anlatımın özelliklerini saptar ve “tip” kavramının temel özelliklerini belirler. Uygulama düzeyinde bu özelliklere çok fazla katkı yapılmamıştır. Ancak Aristoteles’in kuramında olmayan bir boyut üzerinde durmakta yarar vardır. Bu da tiplerin yinelenmesi olayıdır. Aristoteles’de tipler hayatın gerçeğine uygunluk ve sağduyu anlayışına göre eylemde yer alır. Sinemada kimi zaman uygulanan biçimiyle, belirlenmiş bazı tipler, filmde filme taşınırlar. Bir başka deyişle, eylemden eyleme taşınırlar. Bunda değişik etmenler rol oynar, izleyicinin tipi benimsemesi ya da oyuncuya uygunluk gibi. Böylece tip artık kalıplaşmış tip halini alır.

Aristoteles’in temelini attığı “tip” kavramı, ortaya çıktığından bu yana, öncelikle tiyatrodaki, sonra da sinemada uygulama alanı bulmuştur.

Tiyatro kuramcılarında Stanislavski, anlatılarda kişilerin tip olarak yer almasına karşı çıkar ve bu uygulamayı eleştirir. Karakter üzerinde önemle durduktan sonra tip için şunları söyler: Bir karakteri sahnede genel çizgileriyle canlandırmak olasıdır. Sözelimi bir tüccar, bir asker, bir aristokrat, bir köylü gibi çeşitli kategorilere bölünmüş kişileri canlandırmak sözkonusu olduğunda, yüzeysel gözlem amacı için bir takım çarpıcı davranışlarla duruş ve hareket biçimleri bulmak zor değildir. Bir aristokrat her zaman silindir şapka giyer, eldiven ve monokl kullanır, yapmacıklı konuşur, saatin kordonunu ve monoklünün bağı ile oynamayı

⁷ Seveda Şener. *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*. Ankara: A.Ü. DTCF Yay. 1972, s. 16-18.

sever. Tüm bunlar karakterlerin canlandırılmasına yarayacağı sanılan yaygınlaşmış bir takım klişelerdir. Bunlar karakterin ruhunu içermedikleri gibi, bireysellikten de yoksundurlar.⁸ Anlatıların tipe göre şekillenmesi, eleştirilirse de; bir yanda karakterler, bir yanda tipler anlatılanlarda varlığını sürdürmektedir. İşte bu durumun ortaya çıkardığı iki karşıt durum, Todorov tarafından yorumlanmış, anlatılan bu iki ölçüte göre değerlendirilmiştir. Todorov anlatıları iki gruba ayırır: Olay örgüsü merkezli psikolojik olmayan anlatılanlar ve karakter merkezli psikolojik anlatılanlar. Psikolojik anlatılarda herşey karakterin psikolojisine hizmet eder, eylemler karakteri tanımlamaz. Bu anlatılarda eylemler kişisel dışavurumlar veya belirtilerdir. Karakterler belli bir durumda çok seçenekli eylemlerden birini yapabilirler. Ancak psikolojik olmayan anlatılardaki kişi, yalnızca belli bir eylemi gerçekleştirir. Örneğin X kahramansa, Y'yi kurtarır, davranışı ve kendisi önceden tanımlanmıştır ve seçeneksizdir.⁹

Todorov anlatı türleri açısından bakmış da olsa, eylem kişisini merkez alıp tanımlamalara girmiştir. Bu tanımlamalar da, bizim anladığımız anlamda tip ve karakter tanımlamalarıdır. Ayrıca Todorov'un sözünü ettiği birinci tip anlatılar da, tiplerin yer aldığı filmleri kuramsal açıdan tanımlamamıza yardım edecektir.

Geleneksel Türk tiyatrosu da tiplere dayanır. Metin And tiyatromuzdaki tiplerin özelliklerini şöyle belirtmiştir: Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir

⁸ Stanislavski. **Bir Karakter Yaratmak**. Çev.: Suat Taşer, İstanbul: Yazko Yay., 1982, s. 38-39.

⁹ Seymour Chatman (Ak.). **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. U.S.A.: Cornell University Press, 1978, s. 119-121.

değişmezlik vardır. Dış ve fizik görünüşleri önemlidir, kişinin özünü tamamlar. Dramda bir kez olup yinelenmeyen tersine, tipler genelleştirilmiş ve soyutlaştırılmışlardır.¹⁰

Türk tiyatrosuna gelene kadar yapılan tip tanımlarında, tiplerin sürekli olarak kendini yineme, kalıplaşma boyutu yoktur. Tipin genel özelliklerinin yanında, bu özellik bizim sinemamızda çok yaygın bir uygulama alanı bulmuştur.¹¹ And'ın saptamaları Türk sinemasının dayanaklarını açıklama açısından önemlidir. Sinema-tiyatro etkileşimi, sinemanın ortaya çıkışından bu yana varolmuştur. Bu etkileşim hangi boyutlardadır?

¹⁰ Metin And. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Bilgi Yay., 1969, s. 276.

¹¹ Nijat Özön. *100 Soruda Sinema*. İstanbul: Gerçek Yay., 1972, s. 88.

1.2. SİNEMADA TİPLERİN KAYNAKLARI

Sinema tiyatrodan çok sonra varolmuş bir sanat dalı olarak, en azından başlangıçta tiyatrodan etkilenmiştir. Tiyatro ve sinema ilişkilerini inceleyen Çapan; tarihsel bir gözden geçirme sonucu, sinemanın tiyatroya yaslanarak kendini gösterdiğini, fakat bir sanat olarak gelişmesini ve bağımsızlığını tiyatronun etkisinden uzaklaşarak sağladığını belirtir.¹² Sinema ve tiyatronun birbirine olumlu etkilerinden de söz edilebilir. Ancak sorunun ortaya çıktığı nokta şöyle saptanmıştır. Sinema ve tiyatro arasındaki ilişkiler, ancak bu sanatlarla uğraşan yaratıcıların seçtikleri anlatım dilinin niteliklerini, inceliklerini iyice bilmedikleri zaman tehlikeli duruma düşüyor.¹³ Konumuz açısından bakıldığında, bu tehlikenin en büyük boyutu, uzun bir dönem Türk sinemasını etkisi altına almış olan, kişileştirme boyutudur. Tipin ve karakterin ne olduğu açıklanmıştı. Bu çalışma kapsamında, sinematografik anlatımın özellikleri tartışılmamıştır. Bu nedenle, filmlerdeki yoğun ‘tip’ kullanımının olumsuzluklarından öte, bunların ortaya çıkışındaki kimi etkenler söz konusu olacaktır. Türk sinemasında oyunda kişileştirmenin boyutlarından biri olan “tipleştirme geleneği”, tiyatronun, özellikle de geleneksel Türk tiyatrosunun etkisinde kalması ya da bu geleneği alıp kullanmasıyla ortaya çıkmıştır. İşte Çapan’ın söz ettiği tehlikeli durumlardan biridir bu. Türk geleneksel tiyatrosu, temel olarak tiplere dayanır, meddahlar, ortaoyuncular ya da karagöz-hacivat gibi... Bunların hepsinin özellikleri bellidir, belli davranış kalıpları içinde belli ilişkiler ortamında davranışlar. Bu geleneğin sinemaya katkısı olabilir mi, ya da oldu mu diye sorulması gerekir. Böyle bir sorunun yanıtını Özön şöyle vermiştir: Karagöz, meddah, ortaoyunu göçüp gitmiş bir uygarlığın, kültürün

¹² Cevat Çapan. *Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema*. Yeni Sinema-7, Yıl 2, Haziran 1967, s. 15.

¹³ Aynı. s. 17.

ürünüdürler. Kendinden sonrakilere birkaç tekerleme, birkaç nükte, birkaç durum dışında birşey bırakmayacak kadar eskimişler, güçlerini yitirmişlerdir. Naşit'in Karagöz kıyafetine girerek Karagöz'ü perdeden sahneye indirme, Karagöz'ü "çağdaştırma" çabaları, şimdi ancak gülümsemeyle hatırlanabiliyor. Sinemaya gelince ister ortaoyunu, Karagöz olsun, ister halk hikâyeleri, romanları, masalları olsun, ancak çok dar bir çerçevede, ancak belirli bir kaç sinema türünde yararlanılabilecek malzeme sağlayabilir, birkaç canlı-filmin, birkaç masal-filmin, birkaç fantazinin, birkaç folklor filminin harcı olabilir.¹⁴

Türk sinemasında tiplerin ortaya çıkışında geleneksel tiyatro sanatımızın etkisinin, oldukça büyük olduğu gerçeği ortadadır. Türk sineması, yakın bir geçmişe kadar tipler üzerine kurulmuştur. Bu konuda, sinemacılarımızın tutumunu Özön şöyle yansıtır: Sinemacılarımıza göre bir filmin bütün kişileri daha ilk ağızdan ve bütün film boyunca "etiketlenmiş"tirler. İyi adam; kötü adam, korkak, kahraman, gülünç, ciddi. Sanki bunların hepsi birer karagöz tasviridir.¹⁵

Türk sinemasının tiplere böylesine yaslanması, yalnızca geleneksel tiyatronun etkileriyle açıklanabilir mi? Bu etkilerin çok yoğun olduğu ortada olsa da, başka etkilerden de söz edilebilir. Öncelikle bilindiği gibi, sinema ülkemize, hem sanat hem de endüstri olarak batıdan gelmiştir. Böyle olunca, kimi batı geleneklerini, alışkanlıklarını da ülkemize taşıması kaçınılmaz olmaktadır. Böyle bir geleneğin ülkemizde daha önce varolması da beklenemezdi. Batıda gelişen geleneksel anlatım kalıpları ve giderek yıldız sistemi ülkemiz sinemasında da etkisini göstermiştir. Oyuncuya dayalı, olay örgüsünün son derece önemli olduğu ve izleyicinin coşkusunu bir yakınlıkla katıldığı geleneksel anlatım türünün, neredeyse şematize

¹⁴ Nijat Özön. *Sil Baştan. Sinema 1965-5*, İstanbul: Mayıs 1965, s. 5.

¹⁵ Nijat Özön (Nisan 1965). Aynı, s. 6.

edilmiş örnekleri çıkmaktadır karşımıza. İnceleme kapsamındaki **Küçük Hanımefendi** ve **Şoför Nebahat** filmleri, genel hatlarıyla bu çizginin dışında değildir. Her ikisi de, bütün etkilenmeleri taşıyan tipler olduğu gibi, öykülere katılan hemen her kişilik de tiptir. Bu sonucun ortaya çıkmasında, başka etkenlerden de sözedilebilir. Bu aşamada, Türk sinemasının konu kaynaklarına bakmak gerekecektir. Sinemanın bir dönem en büyük kaynağı, yine başka ülkelerin sinemaları olmuştur.

Konuları aynen alıp, bir yeniden çevrim mekanizması gelişmiştir. Bundan da önemlisi, özgün senaryo yazarlığının gelişmemiş olması nedeniyle başvurulan yazılı metinlerin niteliğidir. Bu konuda İlhan Engin'in yaptığı saptama önemlidir: İtiraf etmek gerekir ki, Türk hikâyecileri ve Türk romancıları arasında ikinci sınıf roman yazarı yok gibidir. Birinci sınıf yazarlardan hemen sonra, bulvar romanları yazarları, adi, hiç bir değeri olmayan üçüncü sınıf roman yazarları piyasayı kapsamaktadır. Bunlar da ekseriye ecnebi romanları abartan ve onları adapte eden kişilerdir. Ele alınan ve yerli konu diye karşımıza çıkan bazı sinema eserleri de işte bu tür romancıların eserleridir.¹⁶

¹⁶ İlhan Engin. *Türk Sinemasında Konu*. Sinema 1965-1, İstanbul: Ocak 1965, s. 4.

1.3. "YILDIZ"IN TİP OLGUSUNA ETKİSİ

Sinemada, özellikle de Türk sinemasında tiplerin oluşumu açısından ele alınması gereken bir konu da "yıldız" olgusudur. Shaw, ilkel insanın taştan ve tahtadan putlara, uygar insanınsa etten kemikten putlara taptığını hatırlatır. Taparcasına seven hayran, yıldızın içinde erimeyi, ona sahip olmayı, fiziksel ve zihinsel olarak onu ele geçirmeyi arzular. Yıldız, onun kimliğinin temel, onun oksijeni, ruhudur.¹⁷ Raslantı sonucu yıldız olunmaz. Yıldız bir fiziğin, bir kişilik tipiyle, halkın belli bir dönemde beklediği bir kişilikle birleşmesidir. Yıldızı yaratan şey ona duyulan ihtiyaçtır: Halkın bir kısmı belli bir dönemde, oldukça belirli niteliklere sahip olan belli bir idol tipine ihtiyaç duyar. Sonuçta kutsal fiziğini halkın görmeyi beklediği rolle birleşir. Fizikle karakter arasındaki kaynaşma bir kez sağlandıktan sonra, yıldız güdümlenmiştir; buna bağlı kalmak zorundadır, aksi halde halk kendini aldatılmış hissedecektir. Halk onu fiziği için değil, psikolojik işlevi için seçmiştir.¹⁸ Bu açıklamalar, yıldızın izleyici açısından görünümünü ortaya koymaktadır. Ancak "yıldız" olgusunun Türk sinemasında tipleri yaratmadaki etkisi konusunda, böylesi psikolojik açıklamalar yapmak zordur. Bu konuda bir "yıldız sistemi"nden söz etmek gerekir. Bu sistemin bir boyutu yıldızı yaratmaktır. Hollywood'dan etkilenmelerle bu sistem bizde de, basının etkisiyle başlatılmıştır. Hollywood haberlerine geniş ölçüde yer veren Yıldız dergisinin açtığı yarışmalarda kazanan Ayhan Işık ve Belgin Doruk, yıldız yaratmacılığının ilk örnekleri olmuştur.

Yıldız sisteminin tipleri yaratmadaki ve kökleştirmedeki etkisi ise şöyle açıklanabilir: Yıldız sistemi belli koşullandırmalar, sınırlamalar

¹⁷ Jean-Noel Kapferer (Ak.). *Dedikodu ve Söylenti*. Çev.: Işın Gürbüz. İstanbul: İletişim Yay., 1992, s. 220.

¹⁸ Aynı. s. 223-224.

getirir. Bu öncelikle tiplene açısından kendini gösterir. Sistem gereği yıldızın başrol oynadığı filmde, herşey ona göre ayarlanmaktadır. Kurulu bir öyküdeki rollerden birine, bir yıldızın alınması halinde durum birden değişir. Çünkü bu takdirde öykü yeni baştan ele alınacak, kuruluş yıldızına göre yeniden ayarlanacaktır. O bir yana, yıldız bir tipe, bir kalıba angajedir. Onunla film yapmak, başta hikaye seçiminde kendini sınırlamak demektir.¹⁹ Bu belirleme özellikle Türk sineması için geçerli bir olgudur. Aynı konuyu Engin Ayça da belirtir: Bizde Batı toplumlarında rastlanan star oyuncuların hayranı seyircilerin dışında bir özellik vardır. O da Türk oyuncularının sürekli değişmez belirli tipleri canlandırmalarıdır. Oyuncu burada tipe ve onun özünü bütünleşmiştir. İzleyicilerin oyuncularla bütünleşmesinde, böylece oyuncuları kişi olarak aşan bir durum vardır. Tıpkı bıkmadan dinlediği masallarda, şarkılarda, türkülerde sürekli canlı tutmaya çalıştığı bir özün olması gibi.²⁰

Görüldüğü gibi, “Yeşilçam” denilen popüler türk sineması, geleneksel türk tiyatrosuyla, kişileştirme biçimi açısından benzerlik göstermekte, daha doğrusu tiyatro, sinemaya bir açıdan kaynaklık etmektedir. Tipler bir eserin sanatsal niteliği açısından her zaman olumsuz olarak değerlendirilmiştir, esere sanatsal bir nitelik katmadığı belirtilmiştir. Bu yönde iki görüşe yer verilmiştir.

İnsanları tiplendirerek anlatmanın gerekliliğine inanıyorsak, toplumun da homojen bir yapısı olduğuna inanmamız gerekiyor. bence asıl yapılması gereken, hayatın jungle karakterini verecek teknikleri aramak ki bu da tipe olacak iş değil.²¹

¹⁹ Erman Şener. *Sinema Seyircisinin El Kitabı*. İstanbul: Koza Yay., 1976, s. 144.

²⁰ Engin Ayça. *Türk Sinemasının Kimliği*. Videosinema-9. İstanbul: İletişim Yay., Mart 1985, s. 83.

²¹ Murat Belge. *Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine*. Yazko Edebiyatı-24, İstanbul: Yazko Yay., Ekim 1982, s. 103-109.

Bir tip yaratmak, hiçbir şey değildir. Sanatta ve yaşamda tip yoktur, birey vardır. Birbirine benzemeyen, benzedikleri noktada birbirinden ayrılan, değişiklikler gösteren bireyler.²²

İşte bireylerin benzerliklerini barındırarak yaratılan tipler, simgeler anlamında önemlidir. Bunlar bir toplumsal genelleme olarak değerlendirildiğinde nasıl bir sonuca varılacaktır? Bu sorunun yanıtı bulgular bölümünde verilecektir.

²² Ferit Edgü. *Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine*. Yazko Edebiyat-26, İstanbul: Yazko Yay., Aralık 1982, s. 98.

2. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ: ORTAYA ÇIKAN KİMLİK İÇİNDE KÜÇÜK HANIM VE ŞOFÖR NEBAHAT

2.1. TÜRK SİNEMASININ GELİŞİM SÜRECİ

Çalışma kapsamındaki filmlerin ortaya çıkış yılı olan 1960'a dek Türk sinemasında neler yaşandı, sinema adına kimler, neler yaptı?

Türk sinema tarihiyle ilgili kaynaklar tarandığında, hemen tüm kaynakların, sinemayı belli başlı beş bölümde ele aldığı görülmektedir. Bu saptamayı da Nijat Özön'ün yaptığı belirtilmektedir.²³ Özön'ün klasik belirlemesine göre Türk sinema tarihi şu dönemlere ayrılır:

1896 - 1914 : Sinemanın Türkiye'ye girişi

1914 - 1922 : İlk Adımlar

1922 - 1939 : Tiyatrocular Dönemi

1939 - 1950 : Geçiş Çağı

1950 - 1970 : Sinemacılar Çağı (1950-60 Birinci Dönem - 1960-1970 - İkinci Dönem)

²³ Bu kaynaklardan bazıları:

- . Nijat Özön. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Artist Yay., 1962.
- . Nijat Özön. **Sinema**. İstanbul: Hil Yayın, 1985.
- . Erman Şener. **Yeşilçam ve Türk Sineması**. İstanbul: Kamera Yay., 1970.
- . Atilla Dorsay. **Sinemamızın Umut Yılları**. İstanbul: İnkılâp Kit., 1989.
- . Seyide Parsa. **Türk Sineması Üzerine Bir Değerlendirme. Sinema Yazıları. Yaz '92**. İstanbul: İ.Ü. İletişim Fak. Yay., 1992.
- . Şükran Esen. **Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması. Sinema Yazıları Yaz '92**. İstanbul: İ.Ü. İletişim Fak. Yay., 1992.
- . Oğuz Makal. **Sinemada Yedinci Adam**. Ankara: Marş Matbaası, 1985.
- . Bircan Silan. **Hayal Perdesinde 75 Yıl**. (Yazı Dizisi). **Hürriyet Gazetesi**. 23-28 Ekim 1988.
- . Selim İleri. **Hayal Sokağı**. (Yazı Dizisi). **Cumhuriyet Gazetesi**. Ağustos 1986.

Küçük Hanım ve Şoför Nebahat'a nasıl gelindi? Bu sorunun yanıtını almak için, bu filmlerin ortaya çıkış yılı olan 1960 öncesi sinemasına kısaca bakmak gerekmektedir. İlk konulu filmin ortaya çıkışına kadar olan çalışmalar bir yana, Türk sinemasını Sedat Simavi ile başlatan Metin Erksan'a katıldığımızı belirtelim. Erksan, **Pençe** adlı ilk konulu filmi çeken Simavi için şunları yazar: Sedat Simavi'den önce bir Türk sinemacısı ve sineması yoktu. Sedat Simavi olağanüstü bir atılımda bulunarak, Türkiye'de sinema sanatını ve sinemacılığı başlatmıştır. İlk Türk sinemacısı, ilk Türk film rejisörü, ilk Türk senaryo yazarı odur.²⁴

1914-1922 arasındaki sekiz yıllık dönemde sinema, toplumsal koşulların elverişsizliğine ve tiyatroya bile alışık olmayan bir izleyiciye rağmen gelişmeler gösterir. Şener, bunu şaşırtıcı bulduğunu belirterek bir açıklama getirir: Bunu hiç değilse bir ölçüde Karagöz'e bağlamak pek yanlış olmaz. O yılların düşüncesine göre sinema, kaba bir tarifile "karanlık odada perdeye akseden hayalleri izleme" olayıdır.

Sorun bu açıdan ele alınınca sinemanın Karagöz'den belirli bir farkı kalmamaktadır. Sunnet düğünlerinden romanlara kadar hayatının hemen her döneminde Karagöz oyunuyla karşılaşan Türk halkı için sinema elbette ki cazip bir yeni zamanlar eğlencesidir.²⁵

Bu yorum, Türk sinemasının, tiyatronun etkisi altında kalışının bir başka boyutu olarak değerlendirilebilir. Karagöz etkisi, daha sonraki yıllarda tipleri oluşturma boyutunda görülecektir. Tiyatro Türk sinemasını, 17 yıl süreyle, Muhsin Ertuğrul tarafından etkileyecektir. "Filme alınmış tiyatrolar" diye nitelenen bu dönem filmleri, şu düşünceye

²⁴ Metin Erksan. *Türk Sinemasının Kurucusuydu*. Gösteri-37. İstanbul: Hürriyet Yay., Aralık 1983, s. 11.

²⁵ Erman Şener (1979). Aynı, s. 14-15.

sahip bir insanın elinden çıkmıştır: “Eğer kainatta birgün herkes sağır olursa, o zaman sinema ciddiye alınabilir.”²⁶

1939’da Faruk Kenç’le başlayan geçiş dönemi, toplumsal olaylar açısından yoğun bir dönemdir. Çünkü bu çağın başlangıcı, II. Dünya Savaşı’nın öncesine rastlar. Bu da, sinemanın en azından endüstri olarak gelişmesine engeldir. Öte yandan, dışarıdan film gelmesi söz konusu olamadığı için de, yerli filme yöneltici bir etken olmuştur.

Sinemanın gelişimine olumlu katkılarından biri de, tiyatrocular tekelinin kırılmasıdır. Bu dönemin yönetmenlerinin hepsi, işe doğrudan sinemacılıkla başlamışlar, içlerinden çoğu sinemacılık eğitimi görmüştür. Ne var ki, bu eğitim daha çok ses, görüntü yönetmenliği gibi uygulamalı konulardadır. Yine bu dönemin yönetmenleri, kendileri gibi doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosunu da yetiştirmişlerdir.

Sinemacılar döneminin başlangıcı Lütfü Ö. Akad’ın Kanun Namına ile sinemaya girmesiyle başlar. Onun yanında Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Memduh Ün, Osman Seden, Halit Refiğ gibi önemli yönetmenler yine bu dönemde sinemaya girecektir. Dönemin toplumsal açıdan önemli bir özelliği vardır. 1950 yılında yapılan serbest seçimle yönetim CHP’den DP’ye geçer. Bir başka deyişle toplum, ilk kez kendi seçtiği yöneticiler tarafından yönetilmeye başlar. Bu yıllar kalkınma ve sanayileşmenin başladığı yıllardır. Aynı zamanda toplumsal değişimin ve çarpıklıkların da hızlandığı dönemdir. Çarpık kentleşme, yoğun yaşanan iç göçler nedeniyle gecekondulaşma sonucu, geleneksel yapıda çözümler ve kültürel yozlaşmalar da başlamıştır. Sinema bütün bu olaylardan, çeşitli biçimlerde etkilenir. Bu etkileri Özön şöyle sıralar: Bir yandan enflasyoncu siyaset,

²⁶ Erman Şener (Ak.) (1976). Aynı, s. 61.

etkisine göre çok gelişmiş gibi görünen, gerçekte çürük temeller üzerine kurulan bir sinema endüstrisine yol açıyor, bir “film enflasyonu” meydana getiriyordu; bir yandan da birbirini tutmayan iktisadi kararlar film piyasasını şaşkına çeviriyordu. Başka bir etki gericilik eğilimlerinin sinemaya da sıçraması oldu. Amerika ile alışverişin artması, çeşitli yardım anlaşmaları, beyazperdemizi kötü Amerikan filmlerinin kaplamasına yol açtı. Bütün bu şartlara rağmen seyirci yerli sinemaya yöneldi.²⁷ Filmlerin sanatsal gelişimi açısından yapılan yorum ise şöyledir: 1950’den sonraki dönemde sinema terimiyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmişti. Bundan dolayıdır ki, Türkiye’de asıl anlamıyla sinemanın başlangıcını 1950-60 dönemine getirmek gerekmektedir.²⁸

Çalışmamız açısından, 1960’a kadar uzanan bu dönemde çekilen bazı filmlere değinmek gerekmektedir. Bunlardan ilki, Aydın Arakon’un yönetmenliğini yaptığı, 1959 yılında çekilen Fosforlu Cevriye’dir. Bu film, Türk sinemasında argolu, küfürlü konuşan, erkeksi kadın tipinin ilk örneği olacak, Şoför Nebahat onun bir devamı sayılacaktır. Aynı yıl çekilen Kitipiyozda Tuzak da yine aynı yönetmenin, aynı özelliklere sahip bir filmidir. Bu filmlerde oynayan Neriman Köksal, yeni keşfedilmiş bir oyuncu olarak sinemaya girer. Ancak Köksal daha sonra bu tipi Sezer Sezin’e ve Fatma Girik’e bırakacak, başka tipleri seçecektir. 1960’da Metin Erksan’ın yönettiği, Attila İlhan ve Atif Yılmaz’ın senaryosunu yazdığı Şoför Nebahat çekilir. Sezer Sezin, çok geçmeden Köksal’ın yerini almıştır. Bir yıl sonra, bu erkek kadın tipinin karşısına, herşeyiyle ideal bir kadın görüntüsündeki Küçük Hanım çıkacaktır. Her iki film de izleyiciden yoğun ilgi görecek, 1960 sonrasının önemli dizileri arasında yer alacaktır.

²⁷ Nijat Özön (1962). Aynı, s. 149.

²⁸ Aynı. s. 210.

Türk sineması, bundan sonraki gelişimi içinde değerlendirildiğinde; 27 Mayıs devriminden ve bu devrimin toplumsal yaşama getirdiklerinden esinlenen ve kaynaklanan bir sinemadır. 1930-1940'ların adeta zenaât koşulları içinde, oldukça ayrıksı ve dağınık örnekler biçiminde oluşan Türk sineması, nasıl özellikle iki oluşumdan, 1948 yılında alınan bir kararlar, Türk filmlerinin farklı Belediye rüsumları yoluyla yabancı sinemaya karşı korunmasından ve de 1950'deki iktidar değişimiyle oluşan siyasal/ekonomik evrimlerden etkilendiyse, 1960'ların sineması da özellikle 27 Mayıs eyleminin ve bunun topluma getirdiklerinin büyük ölçüde etkilerini taşır.²⁹ 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı, sinemacılara siyasal, toplumsal eleştiriler yapabilme olanaklarını sunmuştu. Bu özgürlük ortamını değerlendiren sinemacılar oldu kuşkusuz. Bunlara geçmeden önce, belirtilmesi gereken bir konu, geçiş dönemi için saptanan olumsuz kimi uygulamaların sürdüğü, bu sayede 60'lı yılların da popüler filmler için bolluk yılları olarak yaşandığı konusudur.³⁰ Kısaca bu sorunları sıralarsak; genellikle bölge işletmecilerinin halka çok istediği ve ilgi gösterdiği konularda yapımcılara yıldız adı da belirterek ısmarladığı film sayıları çoğunlukta ve çok para kazanmak için daha ucuz ve daha kalitesiz film çekiliyordu. Bu nedenle de içerik ve biçim, ikinci plana atılıyordu.

Sinemanın gelişimi açısından önemli sayılacak yönetmenler içinse durum tamamen farklıydı.

1960 Devrimi ve 1961 Anayasası, Türkiye'nin o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne kadar önemli sorunu varsa ortaya çıkarmıştı. Bunlar içinde yaşadığı toplumun sorunlarını sinema aracılığıyla ortaya koymak, isteyen sinemacılar için paha biçilmez, tükenmez bir hazineydi. 1950-1960 döneminde sinema dilini

²⁹ Atilla Dorsay (1989). Aynı, s. 12.

³⁰ Yıllara göre film sayılarıyla ilgili bkz. Ek-1.

öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda kullanmak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu soruna yönelebiliyorlardı. Sinemacılar için “nasıl anlatmak” sorunu çözülmüş, şimdi “neyi anlatmak gereği” sorunu ortaya çıkmıştı. Her zaman olduğu gibi kendini “esen rüzgara göre” ayarlamasını bilen denetlemenin, yeni özgürlük havası içinde kendisini biraz daha hoşgörülü ya da gevşek davranmak zorunda hissetmesi de bir fırsattı. Oysa tıpkı Cumhuriyetin ilanında sinemamızın önünde beliren başlangıcın boşa çıkması gibi, 1960’ta başlayan bu dönem de kısa sürede boşa çıkacaktı. Ancak yine de bu dönem yönetmenlerden bazıları, bu umutlu havanın getirdiği iyimserlik içinde, toplumsal sorunlara el atmaya başladılar.³¹ Böylece “toplumsal gerçekliği” ele almaya çalışan yönetmenler, bu içerikte filmler yapmaya çabaladılar.

1964’de ilk kez Bir Türk yönetmen, uluslararası bir film şenliğinde büyük ödülü kazanıyor, Berlin Film Şenliği’nde Metin Erksan Susuz Yaz (1963) ile Altın Ayı ödülünü alıyordu.³²

Sinema sanatı ve toplumsal gerçeklik adına gösterilen bu çabalar dışında, yapılan filmlerde neler vardı, bu yönde neler yapılıyordu?

1960 yılının en önemli özellikleri, argolu, külhanbeyli, erkek tavrılı kadın kahramanları devam ettirmesi, çocuk kahramanlı filmler furyası, yabancı film uyarlamaları ve piyasa romanları uyarlamalarının başlamasıdır. Piyasa romanları uyarlaması açısından en çok tutulan ve daha sonra diziyeye dönüşecek olan **Küçük Hanımefendi** filmi (Muazzez Tahsin Berkant’ın aynı adlı romanından) 1961 yılında Nejat Saydam tarafından çekilmiştir. Bu filmin gördüğü ilgi, dizinin devamının

³¹ Nijat Özön (1985). Aynı, s. 363.

³² Giovanni Scognomillo. **Türk Sinema Tarihi-2. 1960-1986**, İstanbul: Metis Yay., 1988, s. 69.

çekilmesini getirmiştir. Giderek önem kazanan bu kentsoylu güldürüler, yine Nejat Saydam tarafından gerçekleştirilir. Bunlar **Küçük Hanımın Soförü**, **Küçük Hanımın Kısmeti** ve **Küçük Hanım Avrupa'da** adlı filmlerdir. Daha sonraki yıllarda, bu filmlerin değişik oyuncularıyla tekrar çevrimleri yapılacak, aynı romandan adı değişik olsa da, aynı içerikli sayısız film çekilecektir.³³

1968 yılına gelindiğinde, Yılmaz Güney Seyyit Han filmiyle yönetmenliğe başlamış ve bu tarih Genç Kuşak Türk Sineması (veya Yeni Türk sineması) dönemini de başlatmıştır.

1960'lı yıllarda sinemanın genel görünümü gözden geçirildiğinde şöyle bir tablo ile karşılaşılır: 1960'larda sinemamızda gözlemlenen, hızla çoğalan film sayısı, çeşitlenen türler, deneylere girişen yepyeni adlar ve canlanan, hareketlenen bir yeşilçam görüntüsüdür. 1960 yılında 68 olan film sayısının gitgide artarak, 1969 yılında 229'a çıkması, sinamadaki bu belki biraz yapay ve aşırı canlanmanın göstergelerinden biridir. Bu kuşkusuz yalnızca sayısal bir olgu değildir. Canlanan sinema yaşamıyla birlikte, yapımevleri de çoğalmış, sinemaya, klasik sermayenin dışında değişik şeyler üretmek isteyen sermaye kaynakları girmiş, siyasal film deneyisel denecek denli cüretli biçimsel çabalara, gerçek-üstücü çıkışlardan olabildiğine bireysel denemelere, çok çeşitli şeyler üretilir olmuştur. Aradaki çok kötü filmlerin yanısıra, belli bir siyah-beyaz estetiğin oluşturulabildiği, sinemanın zenaatkârlıktan, kırık-dökük de olsa sanayileşmeye doğru yol aldığı, hemen hemen ilk sinema klasiklerimizin ortaya konduğu yıllardır bunlar...³⁴

1970'li yıllar, sinema tarihinde ayrı bir bölüm olarak ele alınır, önemli ve ilginç bir dönem olarak tanımlanır.³⁵ Bu tanımlamaya neden

³³ Bkz. Ek-2-3.

³⁴ Giovanni Scognamillo (1988). Aynı, s. 12.

³⁵ Şükran Esen (1992). Aynı, s. 49.

gerek duyulmuştur?

Sinema tarihinde, buraya kadar incelediğimiz kadarıyla; siyasal yaşamımızdaki bazı dönüm noktalarıyla, sinemadaki dönüm noktalarının çakıştığı görülmektedir.

1950 yani çok partili yaşama geçişle birlikte başlayan ve sinema tarihi açısından önemli olan sinemacılar çağının birinci dönemi; 27 Mayıs 1960 ihtilaliyle çakışan ve sinemanın gelişme dönemi olan sinemacılar çağının ikinci dönemi ve 12 Mart 1971 muhtırasıyla çakışan sinemanın kriz ve çalkantı dönemi, bir başka açıdan da Yeni Sinema'nın başlangıcı. Bütün bunlar, rastlantıyla açıklanamaz kuşkusuz. Bu çakışmalar, toplumsal gerçeklerin, siyasal, ekonomik toplum yaşantısının sinemaya yansımalarından başka birşey değildir.

Bu noktada, çalışma açısından önemle belirtilmesi gereken bir konu daha vardır. Bu da, inceleme kapsamındaki film dizilerinin 1960-1970 dönemleri arasında yer almış olmasıdır. Bir başka deyişle; Türkiye'nin siyasal açıdan en belirgin dönüm noktalarına yansıyan dönemdir bu. İşte, çalışma açısından önemli olan, yani bu tür filmlerin yoğunluğunun azaldığı 1970 dönemi sineması üzerinde, genel hatlarıyla durmak gerekir.

1970, Yılmaz Güney'in *Umut*'u yanında, Ertem Göreç'in *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* filmiyle başlayan yeni bir furyanın da başladığı yıldır. 1971'de Yılmaz Güney beş film çekerken, onbir tane de masal filmi çekmişti. 1972'de Türk sineması 298 filmle rekora ulaştı. Bu filmlerinse büyük çoğunluğu sekse dayalı macera filmleri olacaktı. Sonraki yıllarda, bir yandan Yılmaz Güney, Lütfü Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ filmlerini yaparken, bir yandan da seks furyası alabildiğine genişleyecekti. Bu arada *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* dönemi de

kapanmıştı.

Sinemanın 70 sonrası çizdiği bu karmaşık tablo, o yıllarda ÷lkede yaşanan çalkantı, huzursuzluk ve bunalımla oldukça benzerlik göstermektedir. 1970'lerde T÷rk toplumunun televizyonla tanışması, giderek yaygınlaşmasını da gözden kaçırmamak gerekir. Bundan sonra ise artık seks ve arabesk modası yaygınlaşacaktır.

Sinemanın gelişiminde ortaya çıkan bu karşıtlıkların ya da değişimlerin daha iyi anlaşılması; çalışma kapsamındaki filmlerin başlayıp-bitişi üzerindeki etkilerinin daha iyi tanımlanması açısından, T÷rk sinemasının işleyişine ilişkin bazı önemli niteliklerini tanımlamakta yarar vardır. Bu belirlemeler sonucu, sinemanın kimliği daha net ortaya konulabilecektir.

2.2. NEREDE İZLENİYOR?

Sinema izleyicisiyle varolabilen bir sanat, bir başka boyutuyla bir kitle iletişim aracıdır. Sinemanın izleyiciye ulaşması ise, sinema salonları aracılığıyla olmaktadır. Sinema salonlarının sayısal niteliği ise, bir anlamda izleyicinin ilgisi olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, sinema salonu sayılarına bakmak, sinemayı anlamak açısından ipuçları verebilir.

Türkiye’de 1923’de 30, 1939’da 130, 1949’da 200 kadar sinema salonunun varlığı gözleniyordu. 1950 ise hızlı bir gelişme dönemidir. Gerek 1948’de yerli filmlerden alınan belediye rüsumlarının yabancı filmlere kıyasla azaltılmasının etkisiyle hızla çoğalan yerli film yapımı, gerekse savaş sonrasında, dev Amerikan dağıtım şirketlerinin yeni bir pazar olarak seçtikleri Türkiye’de yoğunlaştırdıkları film ithali, sinemacılığı hızla geliştiriyor ve kârlı bir iş alanı haline getiriyordu. Bunda, 1950 sonrasında Demokrat Parti’nin enflasyonist ve gösterişli ekonomik siyasetinin Türkiye’de kısa vadede yarattığı gelişmenin ve kentlerin metropolleşme, kasabaların kentleşme, köylerin ise teknik buluşlara daha geniş biçimde kavuşma sürecine girmiş olmalarının da etkisi vardı kuşkusuz. Böylece, sinema salonu sayısı 1968’de 1400’lere ulaşıyordu. Bu kapalı salonların yanında 1500’ü aşkın açık sinemada sayılırsa rakam 3000’e ulaşıyordu.³⁶

Salon sayısındaki artış belki film izleyicisinin, sinema endüstrisinin ya da izleyici sayısındaki artışın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ancak sinemanın gerek sanat, gerek toplumsal nitelikler taşıması açısından ipucu veremez. Bu konudaki ipuçlarını, filmlerin içeriklerinde, ele alınış-işleniş biçimlerinde görmek gerekir. İncelenen dönemin içerik açısından bir panoraması çıkarıldığında, tarihsel akışta sözü edilen

³⁶ Atilla Dorsay. *Sinema ve Çağımız 2*. İstanbul: Hil Yay., 1985, s. 50-51.

filmlerin dışında kalan çok sayıda film için, ortak nitelikler belirlenebilir. Bu saptama, sanatsal açıdan değil; inceleme konusu popüler filmlerin yerini belirleme ve toplumsal olayların sinemada yansımasını bulma açısından yapılacaktır.

2.3. NELER İZLENİYOR?

Agah Özgüç, bir yazısında Türk sinemasını, konularına göre devirlere ayırıp incelemiştir. Bir ulusun sinemasının konuları açısından dönemlere ayrılıp incelenmesi ilginç bir durumdur. Yazısında “Gözyaşı Devri” olarak adlandırdığı 50’li yılların bu filmleri için şunları yazar: Arap filmlerinin etkilerini taşıyan bu tür filmlerde aile boyu faciaları, babası meçhul yuvasız çocukları, çıldıran babaları, fedakâr anneleri izleye izleye, yerli film izleyicisi neler çekmedi ki... Gerçekten bu çileli filmlerle çile çekti izleyici. O günlerde hanım seyircilerin ellerinde hep mendiller vardı. Sinema salonları neredeyse gözyaşı seliyle yıkanacaktı. Çünkü iğfal edilen kızlar, aldatılan kadınlar, masum yavrular, zalim babalar, bu gözyaşı sinemasının uzatmalı kahramanlarıydılar.³⁷

Bir yandan süren melodramlar, öte yanda 60 başlarında ortaya çıkan çocuk kahramanlı filmler, masal filmleri, erkeksi kadın tipllemelerine dayanan güldürüler ve burjuva yaşamına dayanan kentsoylu güldürüler... Ve bu güldürülerin temel dayanağı olan, klasik zengin-fakir karşıtlığının buluşması. Bir benzetişle Keloğlan’ın padişahın kızıyla evlenip saraya yerleşmesi masalı. Öykülerin genel çatısı, kişiler ve çevre şematiktir, dolayısıyla ilişkiler pek değişmemekte, belirli bir yelpaze içinde hep ayrı kalmakta, esasta pek değişikliğe uğramamaktadır.

Ancak işin bir başka yanı bu dönemin, izleyicinin sinemaya en çok ilgi gösterdiği dönem olmasıdır. Türk sineması bu açıdan altın çağını yaşamaktadır.

³⁷ Agâh Özgüç. *Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri. Videosinema-13*. İstanbul: İletişim Yay., Temmuz-Ağustos 1985, s. 28-31.

2.4. KİM İSTİYOR, KİM İZLİYOR?

Dönem için Türk filmlerinin varlığı, onu izleyen topluluğa bağlıdır. Film yapımcısının başlıca ekonomik dayanağı olduğu için, izleyici ile bağını koparmamak, ona anlayacağı bir dille seslenmek ve istediğini vermek zorundadır. Sorun böyle ortaya konunca, çözüm kolayca açıklanır: “Bizim yaptıklarımız halkın isteğidir. Halk böyle istiyor da ondan böyle yapıyoruz”. Yapımcısı aynı kanıda, senaryocusu, oyuncusu, hele hele işletmecisi... Yani yapımcılar ve onun ardından gelenler. Yılın modasını, yapımcılar bilerek hedeflemezler. Çıkanlar arasında bir rastlantı sonucu hangi film gereğinden çok ilgi toplamışsa, o filmin benzerleri, kopyalamaları gelecek yılın moda filmlerini getirecek demektir.³⁸ Bir tür aklanma içeren yapımcıların sözleri, çalışmamız açısından önemlidir. Halkın ne istediği, ne yaşadığı; ne özlediğinin bir göstergesidir. Bu açıdan, halk diye nitelenen izleyicinin de özellikleri saptanmalıdır. Devletçi-seçkin kültür politikalarını reddedip, popüler kültüre yönelen bu insanlar kimlerdir?

Sinema, özellikle endüstri boyutunda izleyiciyle sıkı ilişkiler içindedir, bu açıdan film ve tüketim nesnesi, izleyici ise tüketendir. İzleyicinin kimliği, tanımlanması, bu açıdan da gereklidir. Yaş ortalaması, sosyal sınıf, eğitimi, kültür düzeyi, ekonomik düzeyi, ilgileri ... Türkiye’de bu özellikleri saptamayı amaçlayan araştırmalara pek rastlanmıyor. Bu nedenle verilebilecek bilgiler, Türkiye’nin genel yapısına dayanarak, ya da bu yapıyla birlikte sinemanın içinde olan insanların değerlendirmelerine dayanacaktır. Türkiye’nin toplumsal yapısı başlığı altında verilen bilgiler, kültürel düzey saptamaları, nüfusa, eğitime, günlük yaşama ilişkin bilgiler, bir anlamda izleyiciye ilişkin bilgiler

³⁸ T.Kakıncı. *Halkın İstediği-Halkın İstemediği. Sinema 1965-1*. İstanbul: Ocak 1965, s. 14.

olarak değerlendirebilir.

Bilinen bir gerçek, özellikle, 1960 sonrasında Türk izleyicisinin sinemaya olan ilgisinin yüksek olduğudur. Bu ilgi daha çok da çalışmayan kesimin büyük bölümünü oluşturan kadınlarda gelmektedir. Görsel bir dünya aracılığıyla, düş benzeri bir yaşam sunan bu araç, dönem için en önemli eğlence araçlarından da birini oluşturmaktadır. Kültürel düzeyiyle devletçi-seçkinci etkinliklere yetişemeyen, hatta sıkılan izleyici için, böylesi bir popüler dünyaya açılmak, çok da anlaşılmaz değildir. Zaten sinemamız da özellikle incelenen dönemdeki yapısı ile, bu devletçi-seçkinci kültüre karşı bir olgu olarak çıkmaktadır karşımıza.

Sinemamızın bu yapısını, izleyici açısından farklı bakışlarla değerlendirenler de olmuştur.

Sözgelişi Halit Refiğ, Türk toplumunun İslam geleneğine bağlı olarak açıklanabilecek kaderci yapısının izleyici üzerinde etkili olduğunu belirtir. Böyle bir düşün yapısına sahip insanların yapılan filmleri kabullenişini şöyle açıklar: Kaderini liderine ve tesadüflere bırakmış bu çeşit bir toplumun davranışlarında, batının burjuva gerçekliği ve mantık düzeni yerine, içgüdülerin, duyguların ve heyecanların daha büyük yer tuttuğunu söylemek yanlış olmaz. Böyle bir izleyiciye seslenecek filmlerde mantık ve muhakeme hatalarının, tesadüflerin bolluğu, kahramanların idealize edilmesi garip karşılanmamalıdır.³⁹

Türk izleyicisinin, özellikle 60-70 arası yıllarda izleme açısından seçtiği bir ölçüt olarak da oyuncunun kimliği gösterilir. Bir anlamda bu dönem sineması, özellikle de *Küçük Hanım* ve *Erkek Fatma* filmleri oyuncu merkezi filmlerdir.

³⁹ Halit Refiğ. *Türk Sineması Nedir? II. Sinemamızın Kökleri*. Sinema 1965-2. İstanbul, 1965, s. 9.

Türkiye’de genel anlamıyla “yıldız” sistemi denen bu sistem yansıması da kendine özeldir.

2.5. KİMİ İZLİYORLAR?

Yıldız olgusuna, Türk sinemasında tiplerin ortaya çıkışında bir etken olarak değinilmişti. İzleyicinin bir dönem Türk filmlerini izleme etkenlerinden birinin de sevdiği, belli bir tip olarak kabul ettiği oyuncular olduğu söylenmişti. Yani izleyici ya bir yıldızın görüntüsü ardında bir tipi; ya bir tipin ardındaki yıldızı, kimi zaman da ikisini birden izlemektedir. Kimdir bu yıldızlar ya da simgeler? Ne zaman, nasıl ortaya çıkmışlardır?

Yıldız deyince, akla önce kadınlar geliyor. Kutlar'ın belirlediği gibi kadın, sinemada olduğu kadar önemli olmamış ve tarihin hiçbir döneminde beyaz perdenin yarattığı kadınların önüne erişebilecek tanrıçalar yetişmemiştir.⁴⁰ Bu olayda sinemanın, bu sihirli kutu ve perdenin, ticari bir olay, bir endüstri ürünü niteliği kazanan en önemli eğlence olduğu gerçeğini gözden uzak tutamayız.

1950'li yıllara kadar, sinemamızda “yıldız” oyuncu yok denebilir. Magazin basını o güne dek sayfalarını Hollywood yıldızlarına ayırmıştır. Bizde ilk yıldızlar bir dergi aracılığıyla, Yıldız dergisi aracılığıyla doğar.

Dergi yarışmaları sonucu Türk sinemasına ilk gelen oyuncular Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Mahir Özerdem'dir. Yıldız Dergisi'nin 1951 yılında amatör gençler arasında düzenlediği bu “yarışma”, belki de bir “ilk girişim” değildir. Ama sinemaya yeni oyuncular ve “yıldız”lar getirmesi nedeniyle “amacına ulaşmış ilk yarışma” sayılır.

Bu derginin ardından magazin basını yıldızlara daha bir önem verecek, yıldızlarla ilgili sayısız haberlerle donanacaklardır. Önemli olan,

⁴⁰ Onat Kutlar. *Sinema Bir Şenliktir*. İstanbul: De Yay., 1985, s. 124-125.

yıldız ya da yıldızcıklar üstüne dikkatleri çekmek, onları seyircinin dikkatini çekecek bir şekilde sunmaktır.

1962 yılından bir haber: “Yerin Kulağı Var: Türkiye Filmciler ve Sinemacılar derneği yararına verilecek bir baloda, kadın yıldızlar öpücüklerini açık arttırmaya çıkaracaklar. Hangisinin çok para edeceği şimdiden film muhitinde merak konusu oldu!...”⁴¹ Daha sonra, öpücüğü en çok para eden yıldızın nasıl anlatılacağı, poz poz fotoğraflarla süslenebileceği açıktır. Yıldız’ın yolundan giden “Ses” dergisi de yeni yarışmalar düzenler, yeni oyuncu adayları seçer. Seçtiklerini yalnız bırakmaz, propagandalarını sürdürür, zaman zaman onları kendi yararına da kullanır.⁴²

Daha önce belirtildiği gibi yıldızlarımız, Batı sinemasından olduğu gibi değişik kimliklerle izleyici karşısına çıkmaktansa, belli bir tipe adapte olmuş, zaman içinde bunu yinelemişlerdir. Yalnızca başrol oyuncularını değil, yan oyuncular, hatta figüranlar düzeyinde bile tiplleşme söz konusudur. İşte “kimi izliyorlar” sorusunun yanıtı burada gizlidir.

Engin Ayça, oyunculuğu incelediği yazısında aynı saptamayı yapar. Yeşilçam sinemasında karakterler değil, tipler söz konusudur. Hatta bunlara prototip demek belki daha da doğrudur. Kalıp kişilerdir. Bir çeşit masketirler, değişmezler. Oyuncular bütün filmlerde hep aynı kişiyi oynarlar. Oyuncu bir kez hangi tipte seyirci tarafından onaylanmışsa, benimsenmişse artık hep o aynı kişiyi oynamak zorundadır. Kimlik değiştirmesi kolay değildir. Senaryolar bu duruma göre yazılır. Tipler filminden filme değişmezler. Filmin içinde gelişme, başkalaşma

⁴¹ Sinyal. Haftalık Magazin. Aktualite Dergisi. No. 17, Salı 20 Şubat 1962, s. 4.

⁴² Tarık Dursun K. *Yeşilçam’da “Star Sistemi” ya da Yıldız Yaratmacılığı Üzerine Videosinema-7*. İstanbul: İletişim yay., Ocak 1985, s. 29.

göstermezler. Her tipin yapabilecekleri ile yapamayacakları bellidir, sınırlanmıştır.⁴³ Türk sinemasında tipler ve yıldızlar açısından, kendine özgü durumlar da söz konusudur. Bunlardan biri, çok tutan, çok izleyici çeken tiplerin, oyuncudan oyuncuya devredilebilmesidir. Tip o kadar belirgin ve öndedir ki, oyuncunun kimliğinin değişmesi, onu hiç etkilemez. Bunun en güzel örneği “erkek tipli kadınlar”dır. Bu akım Neriman Köksal’la başlamış, Sezer Sezin’le sürmüştü ve Fatma Girik’le devam etmiştir.

Bir başka uygulama ise oyuncu çiftlerinin oluşmasıdır. Özgüç’ün açıklamasıyla; halkın beğenisini kazanmış ve eski bir sinemasal deyimle jön’le jöndam’ın, yani erkekle kadın oyuncunun sürekli aynı filmlerde karşılıklı oynamaları bir “çift anlayışı”nı oluşturur. Bu sistem Batı’dan gelmiştir. Böyle ikili bir oluşum “star sistemi”nin ve “popüler sinema”nın uzantısıdır.⁴⁴

İzleyicinin kimi izlediği ya da neyi izlediği sorusunda, açılması gereken bir nokta da “izleyemedikleri”dir. Çünkü sinemamızda “sansür” denilen ve şaşmaz biçimde uygulanan bir mekanizma vardır.

⁴³ Engin Ayça. *Türk Sinemasında Oyunculuk*. Gösteri-130, İstanbul: Hürriyet Yay., Eylül 1991, s. 28-29.

⁴⁴ Agâh Özgüç. *Türk Sinemasında Çiftler*. TV’de 7 Gong-31, İstanbul: 1 Ağustos 1992, s. 7.

2.6. SANSÜR

19.7.1939 tarihli kararnameyle yürürlüğe giren “Filmlerin ve Film Senaryoları'nın Kontroluna Dair Nizamname”nin hükümleri uzun yıllar değişmeden kalmıştır.⁴⁵ İncelenen dönemde uygulanan kanun budur. Ülkemizde, pek çok anlamda varolan denetim; sinema dışında hiçbir sanat dalında özel bir tüzükle uygulanmamıştır. Öngören'in sözleriyle, bunun nedeni şöyle açıklanabilir: Türkiye’de düşünce özgürlüğünden korkulmaktadır. Sinema ise düşünce özgürlüğünü en geniş bir anlayışla kullanabilecek sanat dallarının başında gelmektedir. Filmler aracılığıyla geniş halk kitlelerine çeşitli dünya görüşlerini ve yeni düşünceleri yansıtmak mümkündür. Ayrıca Türkiye gibi, okuma-yazma oranının çok sınırlı, kitap ve gazete satışlarının çok düşük olduğu ülkelerde sinema daha da önem kazanır. Bu nedenle de bugüne dek tüm siyasal iktidarlar Türkiye’de sinema için özel bir sansür tüzüğü uygulamasından vazgeçmemişlerdir.⁴⁶ Sinemanın Devlet’le en yakın ilişkisi sansür ve vergi konusunda olmuş, ekonomik ya da sanatsal gelişime destek olma boyutunda ise zayıf ilişkiler yaşanmıştır.

Gelişimi ve uygulamasıyla ortaya çıkan kimliğiyle Türk sinemasının görünümü böyledir. Sinema tarihimizdeki film sayıları ve kimliğinin özellikleri göz önüne alınırsa, çoğu kez “Yeşilçam” diye tanımlanan, popüler özellikteki filmlerin, görünürde sayısal da olsa ağırlıkta olduğu görülmektedir. Çoğu yönüyle eleştiri konusu olsa da, sanatsal değerlendirmeler boyutunda incelenmeye değer bulunmasa da böyle bir olgunun varlığı da göz ardı edilemez. Eğer bu filmler birer yozluk belirtisi ise, toplumsal yozluklar var demektir. İşte bu noktada çalışmanın çıkış

⁴⁵ Oğuz Makal (1987). Aynı, s. 22.

⁴⁶ Mahmut Tali Öngören. Sinema Diye Diye ... Ankara: Kalem yay., 1985, s. 52-53.

noktasına gelmekteyiz: İzleyicilerin ilk kez kapıları kırarak izdihamı yarattıkları,⁴⁷ bu filmler, birşeyler anlatmıyor muydu? Bu temalar, bu yıldızlar niçin seçilmişti? Kime, ne veriyorlardı? Benzeri pek çok soru çözümleme bölümünde karşılığını bulacaktır.

⁴⁷ Nejat Saydam. Yönetmen. *Küçük Hanımefendi Dizisi ve Dönemin Sineması Üzerine Söyleşi*. İstanbul. 25 Şubat 1992.

IV. BÖLÜM

ÇÖZÜMLEME VE YORUM

1. TANITIM

1.1. FİMLERİN KİMLİĞİ VE ÖYKÜLER

1.1.1. Küçük Hanımefendi (Siyah-Beyaz 1. Çevrim)

Yönetmen	: Nejat Saydam
Eser	: Muazzez Tahsin Berkand
Senaryo	: Nejat Saydam
Yapımcı	: Birsal Film
Yapım Yılı	: 1961
Türü	: Güldürü
Fon Müziği	: Metin Bükey

OYNAYANLAR

Belgin Doruk
Ayhan Işık
Sadri Alışık
A.Tarık Tekçe
Avni Dilligil
Şaziye Moral
Aliye Rona
Nubar Terziyan
Osman Türkoğlu
Dursune Şirin
Zeki Alpan
Fadil Garan

ÖYKÜ

Hayri Bey, kumarda iflas edince intihar eder. Kardeşi Ömer, annesi ve dayısı, Eskişehir'de borçlarla başbaşa kalır.

Babası ölmüş, varlıklı bir genç kız olan Neriman ise üvey annesiyle Bursa'da, bir köşkte yaşamaktadır. Ancak üvey anne kızın paralarına konmak için, onu tavanarasına kapatmıştır, deli olduğuna herkesi inandırmak istemektedir.

Her iki ailenin ortak dostu olan Avukat Feridun Bey, durumu öğrenir ve Neriman'ı ziyarete gelir. Uşak ona gerçeği anlatır.

Avukat, bir plan yapar. Borçlu olan Ömer, bu zengin kızla evlenirse borçlarından kurtulacak, Neriman da evlenerek bu yaşamdan kurtulacak ve parasına sahip çıkabilecektir.

Plan, engelleme çabalarına karşın gerçekleşir. Ancak Ömer kızın perişan halini görünce, onu kendine layık bulmaz ve evi terkeder. Bu duruma çok içerleyen Neriman, Ömer'in annesi, dayısı ve avukatın desteğiyle İstanbul'a giderek, kısa sürede bir başka insan olur. Artık zengin, güzel ve görgülü bir kadındır.

Neriman sosyeteye girerek Bülent'le tanışır. Bu arada avukat aracılığıyla Ömer'e mektup gönderir, bir fotoğrafını ister. O da, bir maymun fotoğrafı gönderir. Bu , Neriman'ı iyice çileden çıkartır. Bu arada Ömer'in annesi hastadır. Neriman Eskişehir'e gider. Orada yeni kimliğiyle Ömer'le karşılaşır. Kendini evli komşu kadın olarak tanıtır. Ömer ondan çok hoşlanmıştır. Anne ölür, Neriman İstanbul'a döner.

Ömer, arkadaşı Bülent'in yanına İstanbul'a gelir, Neriman'la karşılaşır, evli olduğunu saklar. Neriman, kocasının öldüğünü söyler. Artık Ömer de, Bülent de Neriman'ın peşindedir. Neriman onlara maymunlardan çok hoşlandığını söyler, evde maymunu vardır, boynundaki kolyede de, Ömer'in gönderdiği maymun fotoğrafını taşır.

Lüks partilerde birlikte olurlar. Ömer, iyice aşıktır. Neriman'a evlenme teklif edip, evlil olduğunu ve boşanacağını söyler. Boşanma davasını açar. Ancak karısına bir vicdan borcu vardır.

Bu arada, üvey anne, boşanma olasılığını duyar, boşanınca paraları elde etmek için Neriman'ı kaçıtır. Avukat hemen Ömer'e haber verir. Ömer gelir, Neriman'ı kurtarır. Böylece vicdan borcunu ödemiştir.

Mahkemede Neriman yüzünü saklar. Ömer, şiddetle boşanmak istediğini söyler. Neriman, kocasından memnun olduğunu, boşanmayacağını söyleyerek yüzünü açar. Ömer bayılır. Gerçek ortaya çıkar, mutlu aşık ve evliler köşke doğru yola çıkar. Bülent kaybetmiştir.

1.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da (Siyah-Beyaz)

Yönetmen	: Nejat Saydam
Senaryo	: Özdemir Bırsel - Nejat Saydam - İlhan Engin
Yapımcı	: Bırsel Film
Yapım Yılı	: 1962
Türü	: Güldürü
Müzik	: Rauf Tözüm

OYNAYANLAR

Belgin Doruk
Ayhan Işık

Sadri Alışık
 Suna Pekuysal
 Hulusi Kentmen
 Vahi Öz
 Avni Dilligil
 Saltuk Kaplangı

ÖYKÜ

Zengin kız Neriman ile terzisi Ayşe, yolda Ömer'e rastlarlar. Neriman, Ömer'i birkaç kez görmüş ve beğenmiştir, ancak kim olduğunu bilmiyordur. Ayşe, Ömer'in annesinin terzisidir ve onu tanır.

İkisi, bir plan yaparlar. Neriman Ayşe'nin yerine geçerek Ömer'lere gider. Önce, Ömer'in çapkın arkadaşı Bülent düşer peşine terzi kızın. Ömer de Neriman'dan hoşlanmıştır. Neriman Bülent'le buluşmayı, Ömer'i kıskandırmak için kabul eder.

Öte yanda Neriman, sınavlarını başarıyla verdiği için babasından ödül olarak bir Avrupa yolculuğu ister. Denizcilik Bankası Umum Müdürü olan baba, Ayşe ile Neriman'ı Karadeniz Gemisi'ne bindirir ve kaptana emanet ederek, kimliklerini gizli tutmasını ister.

Ömer geminin ikinci kaptanı, Bülent ise ikinci çarkçısıdır. Gemide karşılaşırlar. Ayşe kendi hayalleri peşinde koşarken, Ömer ve Bülent Neriman'ın peşindedir. Neriman ve Ayşe, onlarla kovalamaca oynar gibidir, kıskandırma numaraları yaparlar. Gezdikleri şehirlerde kimi zaman birlikte olurlar.

Artık Ömer ve Neriman arasında aşk başlamıştır ancak açıklanmamıştır, imalı konuşmalar düzeyinde kalmıştır.

Ömer, Neriman'ın kimliğini yani zenginliğini öğrenince çok sinirlenir, kendini kandırılmış hisseder. Ancak, Neriman ona aşkının gerçekliğini anlatmayı başarır.

Evlenme kararıyla Ömer'in annesine geldiklerinde ikisi de çok mutludur. Bülent ise kaybetmiştir.

1.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü (Siyah-Beyaz)

Yönetmen	: Nejat Saydam
Yapımcı	: Birsnel Film
Senaryo	: Özdemir Birsnel - Nejat Saydam
Yapım Yılı	: 1962
Türü	: Güldürü
Müzik	: Rauf Tözüm

OYNAYANLAR

Ayhan Işık
 Belgin Doruk
 Sadri Alışık
 Avni Dilligil
 Suphi Kaner
 Mualla Kavur
 Suna Pekuysal
 Nubar Terziyan
 Belkıs Dilligil
 Zeki Alpan
 Hayal Tayuk
 Necdet Tosun
 Zati Özgüler
 Nisan Hançer
 Salih Özmutlu

ÖYKÜ

Ömer, varlıklı bir babanın tek oğludur. Ancak arkadaşı Bülent'le çok savurgan bir hayat yaşamaktadır. Baba, bu durumdan çok şikayetçidir. Bir uçak kazasında öldüğünde, vasiyeti açıklanır. Buna göre Ömer, bir yıl boyunca kendi çalışıp para kazanacak, avukatların raporuna göre, hakettiği mirasından yararlanabilecektir.

Ömer iş ararken, Bülent de bir zengin kız arar evlenmek için. Ömer bir gazete ilanı aracılığıyla, zengin bir küçük hanımın şoförü olur. Küçük Hanım Neriman, evin tek kızıdır ve lüks içinde yaşamaktadır. Ömer, iyi bir şofördür. Bu arada, Neriman'dan da hoşlanmaktadır.

Kader Bülent'le Ömer'i burada da karşılaştırır. Çünkü Bülent Neriman'la sözlenmiş, ideal ve uslu bir erkek kimliğine bürünmüştür. Ancak Ömer'in elinde bir koz vardır. Bülent'in daha önce birlikte olduğu bir kadını, sürekli olarak ona karşı kullanarak Bülent'i zor durumda bırakır.

Yağmurlu bir akşam üstü, bir yemek dönüşü, yolda araba bozulur. Ömer ve Neriman, yakındaki bir kulübeye sığınır ve geceyi orda geçirmek zorunda kalırlar. Bu arada birbirlerine açılır, sevgilerinden söz ederler. Ancak Ömer, şoför olduğu için, birlikte olmalarının zor olduğunu söyler. Bu Neriman için önemli değildir.

Telaşla onları arayan polis, baba ve Bülent gelir. Önce sinirlenirlerse de Neriman, Ömer'in onun hayatını kurtardığını söyleyerek maaşını artırır. Bülent'ten uzaklaşmaya çalışır. Ömer ve Neriman birlikte bir yemeğe giderken, Bülent oyunla Ömer'i bırakır ve Neriman'la gider. Lokantada ona bir yüzük armağan eder. Bu arada oraya gelen Ömer, hemen

Bülent'in birlikte olduğu kadını çağırır. Kadın gelince Bülent zor durumda kalır, Neriman mutludur.

Durum aileye açılır. Neriman, bu durumu kullanarak, yılbaşında Uludağ'a gitmek için babasından izin koparır. Ömer ve Neriman, Uludağ'da aşklarını yaşar ve evlenmeye karar verirler. Eve dönmeden önce Bursa'da yıldırım nikâhı kıyarlar.

Baba durumu Neriman'dan öğrenince büyük bir tepki gösterir. Ömer'i kovar ve kızına onu görmesini yasaklar.

Neriman'a nikâhın sahte olduğu da söylenince, yataklara düşer. Neriman kendisine bakan doktor aracılığıyla nikâhın gerçekliğini öğrenince, annesinin de onayıyla kocası Ömer'e gider. Eve geldiğinde ise Ömer'in gerçek kimliğini öğrenir.

Bu arada Ömer mirası haketmiştir. Neriman'ın babası ekonomik açıdan zor durumdadır. Borçlu olduğu şirkete gittiğinde karşısında patron olarak Ömer'i bulur ve herşey tatlıya bağlanır.

Bülent ise, mesut olmanın yolunun bir küçük hanım şoförü olmak olduğunu düşünerek, şoförlüğe başlamıştır.

1.1.4. Küçük Hanımefendi (Renkli 2.Çevrim)

Yönetmen	: Ertem Eğilmez
Eser	: Muazzez Tahsin Berkand
Senaryo	: Erdoğan Tünaş
Yapımcı	: Akün Film
Yapım Yılı	: 1970
Türü	: Güldürü

OYNAYANLAR

Kartal Tibet
 Hülya Koçyiğit
 Münir Özkul
 Meltem Mete
 Hulusi Kentmen
 Nubar Terziyan
 Suha Doğan

ÖYKÜ

Öykünün temel çatısı, birinci çevrimle aynıdır. Yalnızca işlenişte, kimi ayrıntılar değişmiştir.

1.1.5. Şoför Nebahat (Siyah-Beyaz 1. Çevrim)

Yönetmen : Metin Erksan
 Eser : Ali Kaptanoğlu
 Senaryo : Atıf Yılmaz - Metin Erksan
 Yapımcı : Duru Film
 Yapım Yılı : 1960
 Türü : Duygusal Güldürü
 Müzik (Şarkı) : Sami Hazinses

OYNAYANLAR

Sezer Sezin
 Kenan Pars
 Kadir Savun
 Diclehan Baban
 Semih Sezerli
 Ziya Metin
 Talât Gözbak
 Abdullah Ataç

Osman Türkoğlu
 Mehdi Yeşildeniz
 Selahattin İçsel
 İclal Genç
 Attila Engin
 Erol Taş
 Sami Hazinses
 Sevim Çağlayan
 Güner Çelme
 M.Araksi
 Asım Nipton

ÖYKÜ

Nebahat, anne-baba ve küçük erkek kardeşiyle birlikte yaşayan bir genç kızdır. Bir banka memuruyla nişanlıdır. Babası, borçlanarak aldığı arabasıyla dolmuş şoförlüğü yapmaktadır. Baba öldüğünde, aile borçlarla başbaşa kalır. Borçları ödemenin ve aileyi geçindirmenin tek yolu Nebahat'ın çalışmasıdır. Nebahat, babasının arabasıyla şoförlüğe başlar. Şoförlük yapmasına çevresinden tepki gelir. Nişanlısı onu terkeder. Önce tepki gösteren diğer şoförler, özellikle babasının yakın arkadaşı Salim'in de desteğiyle onu kabullenir ve aralarına alır. Ancak Gececi Neşet, ona karşıdır. Nebahat'ın arabasını aldığı ve borçlu olduğu Ateşoğlu ile işbirliği içindedir. Amaçları onu köşeye sıkıştırıp, ya kadınlığından yararlanmak ya da arabayı elinden almaktır.

Nebahat, şoförlük yaptığı bir gün, Avukat Bülent'le tanışır. Bülent zengin bir hanımla evlenmek üzeredir, ama bu evliliği istemez. Bülent, Nebahat'a zorda kaldığında kendisini arayabileceğini söyler. Ateşoğlu, Nebahat'ı elde edemeyeceğini anlayınca, borcunu kullanarak onu zor durumda bırakır. Nebahat, danışmak için Avukat Bülent'e gider ve yardım ister. Bülent aynı zamanda Ateşoğlu'nun da avukatıdır. Şoför kızı kollayan

Bülent, evleneceği kızın ve Ateşoğlu'nun işbirliği yapmasına neden olur. Bu arada Nebahat'la Bülent arasında aşk başlamış, evlenmeye karar vermişlerdir. Evlenecekleri gün, Bülent'in nişanlısı, Ateşoğlu ve Neşet birlik olup, Nebahat'ı kaçırlar. Bülent ve şoförler peşlerine düşüp onu yaralı olarak kurtarırlar. Nebahat hastaneye yatar. Ancak çıktığında onu bir sürpriz bekler: Hem Gececi Neşet hatasını anlayıp yola gelmiş, hem de Bülent ona yeni bir araba almıştır. Artık o, evinin kadını olacak, kendine şoförlük yapacaktır.

1.1.6. Şoför Nebahat ve Kızı (Siyah-Beyaz)

Yönetmen	: Süreyya Duru
Senaryo	: Erdoğan Tünaş
Eser	: Michael Curtis - "Mildred Pierce" Filminden (1945)
Yapımcı	: Duru Film
Yapım Yılı	: 1964
Türü	: Melodram
Şarkı	: Sami Hazinses

OYNAYANLAR

Sezer Sezin
 Filiz Akın
 Cüneyt Arkın
 Kenan Pars
 Burçin Oraloğlu
 Ahmet Tarık Tekçe
 Naci Erhun
 Sami Hazinses
 Talât Gözbak
 Türker Tekin
 Tanju Sayın
 Afif Yesari
 Şener Bayyurt
 Adil Güldürücü

Celal Ersöz
 Erhan Gökgücü
 Tuncay Erenay
 Mahmure Handan

ÖYKÜ

Bülent ve Nebahat'in sekiz yıl süren evlilikleri bitmiş, boşanmışlardır. Çünkü Bülent karısını aldatmış ve affedilmemiştir. Bu olay sonunda ise avukatlığı bırakmış, bir cami önünde arzuhalciliğe başlamış, aynı zamanda alkolik olmuş, perişan bir hayat sürmektedir. Nebahat ise tekrar şoförlüğe dönmüştür. Nebahat'in 16 yaşındaki kızı Hülya, annesiyle yaşamaktadır ve bu gerçekleri bilmez. Hülya, annesinin yaptığı işi küçümser, çevresinden hoşnut değildir. Bu nedenle Nebahat'la sürekli çatışma içindedir. Mahallelerindeki Murat'ın sevgisini reddederek, kendine zengin arkadaşlar edinir. Annesinin evde olmadığı birgün evde bir parti düzenler. Partide kızlar, erkek arkadaşlarıyla içki içer, sevişirler. Nebahat eve gelir, sinirlenir, gençleri kovar. Bunun üzerine Hülya annesinden iyice nefret eder, babasına gitmeye karar verir. Şoför kızı yerine avukat kızı olmanın daha iyi olacağını düşünür. Ancak babasını bulup, gerçekleri görünce tekrar eve döner. Babasını affetmediği için de yine annesini suçlar. Nebahat, kızının kendi şoförlüğünden rahatsız olduğunu bildiği için, iş değiştirmeye karar verir. Bir lokanta alır.

Lokantanın sahibi Cengiz ise çapkın ve üç kağıtçı biridir. Hülya, lokanta işinden de hoşlanmaz ve annesine tepkileri sürer. Bu arada, Nebahat'a yaklaşip parasını elde etmeye çalışan Cengiz'den hoşlanır ve birlikte gezmeye başlarlar. Aynı zamanda Cengiz, Nebahat'a evlenme teklif etmiştir. Nebahat, önce Bülent'e gider, yardım ister. Bülent onu reddedince Cengiz'le evlenmeye karar verir, bunu ona açıklar.

Hülya ve Cengiz, bir gece birlikte olurlar. Eve geç gelen kızını sorguya çeken anne, gerçeği öğrenir. Sinirle Cengiz'in evine gider. Tartışır. Cengiz, kızın namusunu kurtarmak için Nebahat'la pazarlığa girer. Gizlice onları dinleyen Hülya ortaya çıkar ve Cengiz'i öldürür.

Nebahat polise, cinayeti kendisinin işlediğini söyler. Avukat istemez. Olayı gazetede okuyan Bülent, avukatlığa döner ve onu savunur. Mahkemede Hülya dayanamaz ve cinayeti işlediğini açıklar. Artık annesini anlamaktadır. Babasının da yardımıyla beş yıl hapse mahkum olur. Nebahat'la Bülent birleşir. Hülya hapisten çıkınca Murat'la evlenir.

1.1.7. Şoför Nebahat Bizde Kabahat (Siyah-Beyaz)

Yönetmen : Süreyya Duru
 Senaryo : Suavi Sualp
 Yapımcı : Duru Film
 Yapım Yılı : 1965
 Türü : Güldürü

OYNAYANLAR

Sezer Sezin
 Selma Güneri
 Ali Şen
 Ersun Kazançel
 Necdet Çağlar
 Necip Tekçe
 Münir Özkul
 Türker Tekin
 Nermin Kuran
 Kudret Şandra

ÖYKÜ

Nebahat ve Polim rakip iki şofördür. Bir gün, Zennube'nin amcası Cemal Bey, ölmek üzere iken, onlara prenses Zennube ile ilgili gerçeği açıklayarak ona yardım etmelerini ister.

Zennube, Düyek Şeyhi Halit Sekizbin Velit'in sevgilisidir. Ancak onun yardımcısı, kötü kalpli Mehdi'den kaçarak İstanbul'a gelmiş, dansözlük yapmaktadır. Halit onu bulana ödül verecektir. Polim ve Nebahat, orkadaşlarıyla birlikte Zennube'nin peşine düşer. Önce Polim bulur. Tam o sırada Nebahat de gelir. İki tartışırken, Zennube kaçırlır. Onu kaçıranlar, Mehdi'nin adamlarıdır.

Halit ve Mehdi İstanbul'a gelmiş, görünüşte Zennube'yi aramaktadırlar. Oysa Mehdi'nin amacı sultanın yerine geçmek ve Zennube'yle evlenmektir. Zennube'yi Mehdi'nin kaçırdığını anlayan Nebahat ve Polim, bunu Halit'e açıklamanın yollarını aramaktadırlar.

Nebahat, prenses kılığında otele gelir, Halit'le tanışır. Polim ise sihirbaz kimliğiyle Halit'e yaklaştırmaya çalışır. Mehdi Nebahat'ı tanır ve onu şarapla zehirleme planı yapar. Bunu anlayan Polim, Nebahat'ı kurtarır. Ancak çatışma sırasında Polim yakalanır. Nebahat kaçır. Halit de gerçeği öğrenmiş ve bir köşke hapsedilmiştir. Zennube de orda saklıdır.

Nebahat onları kurtarmak için plan yapar. Mehdi'nin düğün hazırlıkları için gelecek olan şarap fıçılarını arkadaşlarını sokar ve köşke girmelerini sağlar. Kendisi de çingene kılığında, diğer arkadaşlarıyla düğüne katılır.

Böylece Polim'i, Halit'i ve Zennube'yi Mehdi'den kurtarır. Halit ve Zennube kavuşur. Sevgililer ödül olarak Nebahat ve Polim'e mücevherler armağan etmek ister ancak onlar kabul etmez ve yaşamlarına dönerler. Çünkü dostluk, paradan önemlidir.

1.1.8. Şoför Nebahat (Renkli 2. Çevrim)

Yönetmen	: Süreyya Duru
Eser	: Ali Kaptanoğlu
Senaryo	: Duygu Sağıroğlu
Yapım Yılı	: 1970
Yapımcı	: Duru Film
Türü	: Duygusal Güldürü
Yapımcı	: Uğur - Murat F. Ortak Yapımı
Müzik (Şarkı)	: Sami Hazinses

OYNAYANLAR

Fatma Girik
 İzzet Günay
 Metin serezli
 Oya Peri
 Nedret Güvenç
 Münir Özkul
 Sami Hazinses
 Sadettin Erbil
 Ali Şen
 Kayhan Yıldızoğlu
 Behçet Nacar

ÖYKÜ

Birinci çevrimle aynı.

2. TİPLERİN SOSYAL-KÜLTÜREL SİMGE OLARAK GÖSTERGELERİ

2.1. EKONOMİK KOŞULLAR-MESLEKİ DURUM

2.1.1. Küçük Hanımefendi

Küçük Hanım, ölmüş fabrikatör babasından kalan milyonların sahibidir. Üveyanneden kurtulmak için evliliğe ödediği bedel, kendisine ayırdığı paranın ikibuçuk katı olmasına rağmen, kalan parayla oldukça lüks yaşayabilecek kadar zengindir. Zenginliğin belirtileri; dadılar, uşaklar, yaşanan konaklar, alışverişler, giysiler, gidilen-eğlenilen yerler, lokantalar, arabalardır. Küçük Hanım'ın mesleği yoktur, zaten gerek de yoktur. Sürdürdüğü, paranın asla hesabının yapılmadığı bir yaşam biçimidir. Ömer ise, ağabeyinin kumar alışkanlığı sayesinde, babadan kalan paralarını yitirmiş, borçlar içindedir.

2.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da

Küçük Hanım Neriman bu kez, Umum müdürü olan zengin babası sayesinde, lüks bir yaşam süren, İstanbul sosyetesinden biridir. Bir başarısını kutlamak için dayısı tarafından "ziyafet"le ödüllendirilir. Yine aynı başarısını kutlamak için, babası tarafından terzisiyle birlikte, bir ay sürecek olan bir Avrupa gezisine gönderilir. Gemide birinci mevkide yolculuk yaparlar. Gardırobu da oldukça zengindir. Özel arabaları ve şoförleri vardır. Mesleği yoktur veya ileride olabileceks bile belirsizdir. Ömer bu filmde, geminin ikinci kaptanıdır, sabit gelirlidir.

2.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü

Mesleği belirsiz olan zengin baba (olasılıkla fabrikatör), içinde yaşanılan lüks dubleks ev, hizmetçi, şoför, ahçı ve yamağı, terzi ... Babanın sonradan zengin olduğu bellidir. Anne, babayla evlendiğinde, onun da şoför Ömer kadar varlıksız olduğunu, zamanla zenginleştiklerini belirtir. Ömer'in de babası sıfırdan, başlamış, sonradan zengin olmuştur.

2.1.4. Şoför Nebahat

Nebahat, kenar mahallede yaşayan, düşük gelirli bir ailenin iki çocuğundan biridir. Kirada oturmaktadırlar. Çevreye olan borçlarından oldukça zor geçindikleri bellidir. Baba, dolmuş şoförüdür. Borçla aldığı kendi arabasıyla çalışmaktadır ve ailenin tek gelir kaynağı babanın kazancısıdır.

Nebahat için eş olarak "iyi bir kısmet" diye nitelenen bir banka memuru seçilmiş, ancak iki yıldır evlenememelerinin nedeni de parasının yetmemesi olarak vurgulanmıştır. Şoförlük gibi, memurluk da, ekonomik açıdan doyurucu değildir. Baba ölünce, gelir de kesilmiş, üstelik başta arabanın taksidi olmak üzere, kira, bakkal kasap borçları birikmiştir. Artık ailede ekonomik bir kriz yaşanmaktadır. Borç bulma çabaları da sonuçsuz kalar.

Şoförlük de, ekonomik açıdan çok iyi bir iş değildir. Böyle olduğu yalnız Nebahat'ın yaşamından değil, diğer şoförlerin giyim-kuşam ve davranış biçimlerinden belli olmaktadır. Düşük gelirli bu yaşamın koşulları; Ateşoğlu ve Avukat Bülent'in çevresinin yaşam biçimi ile karşılaştırılarak iyice vurgulanır. Nebahat, yapabileceği tek iş olarak şoförlüğü görür ve meslek olarak onu seçer. Çünkü sahip olduğu tek yeti

olarak, babasının sağlığında aldığı ehliyeti görür.

2.1.5. Şoför Nebahat ve Kızı

Bu kez Nebahat dul bir kadın olarak, yetiŐkin kızıyla yaşamaktadır. Geçimini yine Şoförlük yaparak kazanır. Yaşam biçimi yine aynıdır. Kenar mahallede, eski bir evde otururlar, mütevazi yaşarlar. Gelir durumunda çok fazla bir değişim yok gibi görünse de, konuŐmalardan anladığımız kadarıyla, Nebahat'ın iki arabası olmuştur ve birinde de Şoför alıŐmaktadır.

Nebahat, ekonomik yetersizliğinden değil ama, statü sorunu yüzünden meslek değiştirir. Bir Şoför kızı olmaktan utanan kızı için, bir lokanta sahibi, yani iŐletmeci konumuna geçer. Borçlanarak ve arabalarını satarak aldığı lokantayı iyi bir yere dönüŐtürür. YetmiŐbin liraya aldığı lokanta, geçirdiği onarımdan sonra, değerini ikiye katlamıŐ, yüzelli bin lira olmuştur. Lokanta ya da paranın Nebahat'ın yaşamındaki etkisini görmeyiz. Amaç, imaj deđiŐikliđidir zaten, o da baŐarısızlıkla sonuçlanmıŐtır, ekonomi arka plandadır.

2.1.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat

Bu filmde, Nebahat'ın özel yaşamı gündemde değildir. Ekonomik durumun yansımaları da görünmez. Nebahat'ın kimle yaşadığı da açıklanmamıştır. Bu nedenle ekonomik durumu çok belirgin değildir. Buna karşın, onun Şoförlük mesleğini sürdürüyor olması; arkadaşları ve kendisinin dış görünümünün deđiŐmemiŐ olması, alt gelir düzeyinde yaşadığını göstermektedir. İzleyici daha önceki film bilgileriyle, Nabahat'ın ekonomik düzeyini belirler.

2.1.7. Dönemin Özellikleri Açısından Bulguların Anlamı

1960'lı yıllarda ortaya çıkan **Küçük Hanım** ve **Şoför Nebahat** filmleri; iki farklı toplumsal sınıfı, yaşam biçimi ve ekonomik koşullar açısından yansıtma boyutunda değerlendirildiğinde, karşımıza, yaşanan koşullarla oldukça benzer bir tablo çıkmaktadır.

1950 sonrası gelişen ekonomik koşullar, özel girişimciliğin gelişmesini, "mahalledeki milyoner" in artmasını sağlamıştır. Bu dönemle birlikte, sınıfsal ayrımlar da belirginleşmeye başlamış, göçlerin de etkisiyle kentlerde ayrı yaşam biçimleri oluşmuştur. Bir yanda lüks, gösteriş ve tüketim içinde yaşayan grup, bir yanda ise güç ekonomik koşullar ve işsizlikle savaşıyan gruplar vardır. Bir yanda geleneksel değerler, bir yanda Batı kaynaklı değerler, kimi zaman bir karmaşa halinde yaşanmaktadır. 1960'lara gelindiğinde, bu durumun yarattığı karmaşa ise rahatsızlıklara yol açacak boyutlara ulaşmıştır.

İşte böyle bir ortamda, popüler anlamda da olsa, her iki grubu da sinema aracılığıyla yansıtan iki dizinin ortaya çıkması rastlantı değildir.

Küçük Hanım Neriman'ın ailesi kimi zaman aileden kalma bir zenginliği, daha çok da sonradan elde edilmiş zenginliği temsil eder. Babanın mesleği de, özel girişimciliğin uygulama alanlarından biri olan fabrikatörlüktür. Bu durumda filmin ana tipinin, yani Neriman'ın bir mesleği olması gereksizdir. O zengin aile kızı olarak, yaşamını belli çevrelerdeki tüketime katılarak sürdürecektir. Bir kadın olarak çalışmaması ise ülke koşullarıyla çelişmemektedir.

Şoför Nebahat'ın ailesi ise tam tersine, dar gelirli grupta yer alan bir aileyi, Nebahat da bu ailede yer alan kadını temsil eder. Nebahat

aracılığıyla bu grubun yaşam koşulları sergilenir. Koşullar güçtür. İşsizlik vardır. Çalışma yaşamı ise, yeterli ekonomik geliri sağlayamaz. Ancak bu koşullarda geleneksel kurallar, geçerlidir. Söz gelişi kadının çalışmasına tepki büyüktür. İş dünyası, erkek dünyasıdır. Kadının asli görevi ise evde oturmak, klasik evlilik hazırlıkları yapmaktır ve Nebahat zorunlu da olsa, bu zinciri kıracaktır. Zaten ülke koşullarında kadının çalışması, genellikle zorunluluklardan kaynaklanmaktadır, gerçeklerle çelişmezlik vardır. Çelişen ya da aşılacak nokta, “kadın işi” olarak belirlenen bir işin seçilmemiş olmasıdır, asıl tepki bunadır... Bu tepki hem kadınlardan, hem de erkeklerden gelmektedir. Cinsel roller üzerine yapılan bir araştırma, kadın hakkında oluşturulan geleneksel kalıp yargıların kadınlar tarafından da paylaşıldığını göstermektedir.¹ Kadının çalışması ise, bu anlamda, kendi yaşamını feda etmesi demektir. Nebahat de bunu yapmıştır. Çünkü erkeğin koruyucu şemsiyesi ortadan kalkmıştır. Kadın ve erkeğin farklılaşmış işgücü koşulları içinde, Nebahat erkeğin işini seçmiş, şoför olmuştur. Nebahat'ın şoförlüğü seçmesinin nedeni olarak, babasının borçla aldığı arabayı satmak istememesi gösterilir. Ancak bunun yanında mesleğin çekiciliği de söz konusudur. O dönemler için şoförlüğün nitelikleri şöyle tanımlanmaktadır: O zamanlar taksi şoförleri çevremizde güvendiğimiz, saydığımız, sevdiğimiz, kişiler olarak tanınırdı. Hatırımızda canlandırdığımız, fakat bugün İstanbul'a uymayan şoför tipi babacan, sevecen, insanların hayati meselelerde namusunu temsil edecek kadar güvendiği kimseler olarak kalmıştır. Bu tipleri toplum olarak benimsediğimiz, eskiden yapılan ve kitleler tarafından beğenilen filmlerde de gösterilmiştir.²

¹ Bekir Onur. *Kadın, Gençlik ve Cinsellik*. İstanbul: Gür Yay., 1986, s. 21.

² Bedri Zenginkuzucu. *Babacan Şoför Filmlerde Kaldı*. Cumhuriyet Dergi-245, 18 Kasım 1990, s. 26.

2.2. İÇİNDE YAŞANILAN MEKANLAR

2.1.1. Küçük Hanımefendi: Köşkten Kata

İçinde yaşanan mekanların başında, her iki ailenin evleri gelmektedir.

Neriman'ın Yaşadığı Köşk: Büyük demir kapılı girişi, ağaçlıklı, yeşil bahçesi ile dıştan görünümü oldukça güzel bir köşktür. İçten merdivenli, birkaç katlı köşk, çok değerli eşyalarla donanmıştır. Duvardaki paşa resimleri geçmişi simgelerken; konsol, oymalı ayna, lambalar, avizeler, heykeller, biblolar, masa, koltuk, sandalye, her biri antika görünümünde, geçmişten gelen varlıkların simgesidir.

Neriman'ın köşkteki yaşamı tavanarasında geçer. Burada ise basit demir bir karyola, çarşafsız bir yatak vardır.

Ömer'in Yaşadığı Köşk: Ömer'in ailesinin köşkü de, en az diğeri kadar zengin bir yaşamı yansıtır. Dış kapıdan girişte, temiz ve düzenli büyük bir bahçeye girilir. Uzun bahçe yolundan sonra iki katlı eve gelinir. Ev kaloriferlidir. Biraz daha modern denilebilecek eşyalar vardır. Büyük aynalar, masalar, koltuklar, ayrıca şömine, tablolar, şamdanlar, halılar, modern görünümündedir.

Ömer'in odasındaki kitaplık küçük de olsa, kitaplarla doludur. Tek başına, herşeyi içinde olan odada gardırop, yatak, aplikler, komodin, koltuk ve sandalyeler vardır. Ayrıca Ömer'in odasında kendine ait telefonu da vardır.

Bursa ve Eskişehir'deki bu iki köşk, geçmişten gelen zenginliğin rahat yaşamın göstergeleridir.

İstanbul Mekanları: Daha sonra İstanbul'da başlayan yaşamla birlikte, mekanlar da değişecektir. Neriman, İstanbul'a ilk geldiğinde, Ömer'in annesine ait sayfiye evine yerleşir. Evi değil, oradaki yaşamı görürüz önce. Denizde motorlar ve teknelerde eğlenen, Neriman'ın deyimiyle "hayatın tadını çıkararak" insanları... Filmin ikinci çevriminde sayfiye evinin yerini bir şifa yurdu alır. Neriman burada doktorlar ve hemşirelerin gözetiminde kendini toparlar. Ardından Neriman'ın kendini güzelleştirme çabalarını gerçekleştirdiği mekanları görürüz. Beyoğlu'nda mağazalar, kuaför, terzi, zerafet kursu vs. Bu arada çok lüks bir otelin salonunda yapılan bir defileyi izleriz. Henüz bu yaşama yeni başlayan Neriman için mankenler ve izleyiciler, "başka dünyanın insanları"dır. Ancak Neriman, kısa sürede o dünyanın insanı olacaktır.

Değişimin tümüyle tamamlandığı anda onu, çok büyük, klasik perdelerle dekore edilmiş, mankenlerle süslü bir terzide görürüz. Bu terzinin zengin terzisi olduğu ihtişamından bellidir. Ardından Neriman kendi evine taşınır.

Neriman'ın Yeni Evi: Kendi tanımlamasıyla, "İstanbul'un en güzel yerinde, kendi dayadığı-döşediği muazzam bir kattır bu." Hizmetçi ve özel şoför, evin sunduğu lüksü tamamlar. Evde modern koltuklar, radyo, tablolar, biblolar, zigon sehpa, büyük pencerelerde uzun tüller ve telefon gibi zenginliği simgeleyen eşyalar vardır.

İş Yerleri: Filmde işyeri olarak sunulan tek mekan, Avukat Feridun Bey'in bürosudur. Büro da, masası, koltukları, vazoları ile Feridun Bey'in zengin kişilerin avukatı olduğunu gösterir.

Eğlence Yerleri: Neriman'ın İstanbul'a gelmesiyle birlikte, filmin çoğunluğu gece kulüpleri, gazinolar, balo salonlarında geçer. Çünkü Neriman, Ömer ve Bülent üçlüsü eğlence ortamlarında biraraya gelmektedir.

Gidilen yerlerin, oldukça zengin kişilere hizmet verdiği, çevre düzenlemesinden ve oraya gelen kişilerin giyim-kuşamından bellidir. Uzun örtülü büyük masalar, kristal kadehler, buz kovaları içinde gelen şaraplar-şampanyalar, servis masalarında çeşitli yemekler, orkestra ve dans, dans... Aynı şekilde balo salonu oldukça büyük, balonlarla, kraponlarla süslü bir salondur ve maskeli balo yapılmaktadır.

Filmin ikinci çevriminde eğlence mekanlarına sinema eklenir. Neriman ve Sülfiik zaman zaman da balık tutarak eğlenirler.

Diğer Mekanlar: Filmde, alt düzey insanların yaşam biçimlerini gösteren mekanlar çok azdır. Avukatla, uşak Hayri'nin Bursa'da buluştukları bir çay bahçesi, dolaylı da olsa, kır kökenli insanın seçtiği yer olarak sunulur. Bu sade bahçe; İstanbul'da, Neriman'ın Ömer'e ve Bülent'e randevu verdiği, Tarabya'daki şale bahçesiyle karşıtlık içerir.

2.2.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Gemi ile Seyahat

Film, İstanbul'da başlar. Yolculuk başlayınca ana mekanlar gemi ve uğranılan kentler olur. Dolayısıyla mekanları iki başlıkta incelemek olasıdır.

İstanbul Mekanları: Bunlardan ilki, Neriman'ın evidir. Babasıyla birlikte yaşadığı ev, lüks bir yapıdır. Evin içi, modern ve şık eşyalarla donanmıştır: Koltuklar, sehpa, yerden lambalar, camlı oda bölmeleri...

Bunların yanında, salon denilebilecek bir mekana dikiş makinası yerleştirilmiştir. Ferah ve rahat görünümlü bu evi, kullanım aşamasında az görürüz.

Ömer'in Evi: Bu ev tek katlı, ancak dış görünümüyle bile temiz, özenli bir yapıdır. Evin içini klasiğe yakın eşyalar süsler. Büyük oymalı koltuklar, vitrin, konsol, ayna ve cam, avizeler, tablolar... Kaloriferli olan bu evin bir odası Ömer'e aittir.

Çalışma Odası: Neriman'ın babasının olan bu oda, tarihi yapılardan birinde, oldukça büyük ve iyi döşenmiş bir bürodur. Bir umum müdürünün zenginliğine uygundur.

Buluşma Yeri: Bülent Neriman'la buluşmak için Emirgan'da bir restorantı seçer. Burası ne çok lüks, ne de salaş bir yerdir. Ömer'in, çizilen ekonomik yapısına uygundur.

Pavyon: Dayının ziyafet verdiği lüks pavyon, şık insanları ve pahalı ortamıyla İstanbul'un eğlence yerlerinin örneğidir.

Karadeniz Gemisi ve Limanlar: Deniz yollarına ait bu gemi, İstanbul'dan yola çıkarak Atina, Napoli, Marsilya, Roma gibi kentlere uğrar. Venedik, paris gibi kentlere ise karayolu ile ulaşılarak, Avrupa gezisi tamamlanır. Neriman'ı bu kentlerde, özellikle de ünlü yerlerinde gezerken görürüz, yanında Ayşe, Kaptan ya da Ömer vardır.

Lüks yaşamın belirtileri, gemide görülür. Neriman, birinci mevkide yolculuk yapmaktadır. Bu nedenle kamarası pahalı bir otel odasına benzer.

Geminin yemek salonu da, lüks restaurantları aratmayacak kadar büyük ve gösterişlidir. Yemek servisleri, ayrıntılarıyla yapılır. Salonda görülen diğer yolcular da, Neriman'ın dış görünümüne uyum sağlayan varlıklı insanlardır.

Gemide akşamları, yemek sonrası eğlenceler düzenlenir. Başlıca eğlence biçimi ise danstır. Böylece Neriman da Ömer'le dans etme, yakınlaşma fırsatı bulabilecektir. Ayşe içinse burası, hayatının prensini bulacağı yerdir.

Güverte, gezinti yeridir. Burada genellikle aşıkların dolaştığı görülür. Geceleri gizemli konuşmaların yapıldığı bu mekan; gündüzleri, limanlara yaklaşırken, şehirleri uzaktan gözleme yeri olarak işlev görür.

Geminin idari bölümleri yanında, makina dairesi de sık kullanılır. Çünkü, Bülent burada çalışmaktadır. Çalışırken üstü başı kirli, yüzü ıslıdır. Yine yukarda ve aşağıda farklı yaşamlar sürmektedir.

Özetle geminin mekan olarak kullanımı, şehirdeki lüks evlerden, yaşam biçimlerinden hiç de farklı değildir. Filmde Neriman, ve Ömer'in farklı yaşam biçimleri ve düzeyleri, evler aracılığıyla tanımlanmaya çalışılmıştır. Ömer'in sürekli bozulan, kötü arabası ile Neriman'ın son model arabası arasındaki fark, evler aracılığıyla da gösterilir.

2.2.3. Küçük Hanımın Şoförü: Şoföre Yasak

Bu filmde ana mekanlar, yine yaşanan evlerdir. Neriman'ın, Bülent ve Ömer'le ilişkileri, diğer mekanları belirler.

Ömer'in Evi: Ömer'in, zengin babasıyla paylaştığı ev, oldukça büyük ve modern bir evdir. Evde uşak ve hizmetçi vardır. Dubleks yapıdaki evin büyük salonu, sade ve modern koltuklarla döşenmiştir. Bu salonda oldukça büyük bir Amerikan barın yanında, duvardan duvara kitaplık dikkati çeker. Kitap okuyamayan veya okuyacak vakti yokmuş gibi görünen Ömer'e ait olmadığı açıktır. Dekor öğesi olarak düşünülebilir. Yine Ömer'in kendine ait büyük bir odası, odasında her tür kullanıma olanak veren eşyaları vardır.

Neriman'ın Evi: Neriman'ın annesi ve babasıyla birlikte yaşadığı büyük ev, tam bir zengin evidir. "Aşağıdakiler-Yukardakiler" dizisini anımsatan büyük mutfakta bir ahçı, yamağıyla birlikte çalışmakta, hizmetçi ve şoförler burada yemek yemektedirler. Üst katta, büyük salon, modern mobilyalarla döşenmiş, büyük çiçeklerle süslenmiştir. Balkonlarda da koltuklar, sehpalar vardır.

Evin bulunduğu semt, benzer evlerin olduğu, bir yerleşim yeridir.

Şoförün Evi: Ömer, şoför olarak Neriman'ın yanında çalışırken birgün işe gitmez, Neriman'a onun hasta olduğunu söylerler. Neriman, Ömer'i ziyaret etmek ister. O zaman Ömer bir şoför evine ihtiyaç duyar. Bu amaçla kendi şoförünün annesinin evini kullanır. Çiçekli yorganları ve sade görünümüyle bu ev, filmdeki tanımıyla "tam bir şoför evi"dir. Bu ev aracılığıyla, kentteki alt gelir düzeyindeki insanların yaşam biçimi gösterilir.

Terzi Kızın Evi (Fatoş): Neriman'ın annesinin terzisi olan ünlü terzi Fatoş, aynı zamanda Bülent'in de çıktığı kızdır. Bir apartman dairesinde, yalnız başına yaşayan, modern bir insan konumundadır. Daire, yine modern eşyalarla, lüks yaşama yakın bir şekilde döşenmiştir. Fatoş'un

evinde erkek arkadaşıyla birlikte olması ya da rahat birşeyler giyip (gecelik-sabahlık) oturması yoluyla, modernliğe dokundurmalar yapılmaktadır.

Çoban Kulübesi: Tam anlamıyla kırsal kökenli yaşam biçimini yansıtan kulübe, bir çobana aittir. Hayvanlar ve otların arasına atılmış bir yatak, hemen yakılıvermiş bir ateş ve kepenekli çoban, bu yaşamı simgeler.

Eğlence Yerleri: Filmin başında Bülent ve Ömer, sürekli olarak eğlence yerlerinde gezmektedir. Sabahlara kadar olan “çılgın” eğlenceleri, lüks yerlerde, şık kızlarla sürer. İyice sarhoş olduklarında, orkestraya geçip bateri ya da trompet çalarlar. Kötü çaldıkları için müşteriler rahatsız olur, ancak ceplerindeki para, giden müşterilerinininkini de ödemeye yeter. Eğlence sonrası işkembeciye gidilir, ama Taşbaşı'nda, büyük işkembeciye... Kısaca eğlence yerleri Ömer ve Bülent'in sorumsuzca para harcama mekanlarıdır. Filmin başındaki büyük araba galerisi ve seçilen güzel araba da, Ömer'in harcama boyutunu gösterir.

Zengin kız Neriman, sözlü olduğu Bülent'le çeşitli yerlere eğlenmeye ve yemeğe gitmektedirler. Bu yerler, doğal olarak büyük, gösterişli eğlence yerleridir. Özellikle lokantalar, zenginlerin uğrak yeri olduğu, her koşulda belli olan mekanlardır.

Aşıkların gittiği yer olarak bilinen bir lokantada, Ömer zengin bir kızla, Neriman Bülent'le otururken, Ayşe ve Şoför'ün bir kıyıya ilişmesi, lokantanın bu düzeyindeki insanlar için ne kadar olanaksız, ne kadar aykırı bir yer olduğunu gösterir gibidir.

Ömer ve Neriman'ın birlikte eğlendiği bir yer de Uludağ'dır. 1961'den 1962'ye geçilen yılbaşını Uludağ'da geçiren çift, Noel Baba'lı, hızlı bir eğlence gecesi geçirirler. Ayrıca Uludağ'da, kayak yapmak da eğlencelidir.

Çalışma Ortamları: Filmde, çalışma ortamı olarak sunulan iki mekan, Ömer'in ve Neriman'ın babasının bürolarıdır. Her iki büro da, zengin iş adamlarının büroları olduğunu belli eden görünüme sahiptir.

2.2.4. Şoför Nebahat: Kadın da Oynar: Dü-Şeş

Bu film grubunda, mekanların en önemli özelliği, alt gelir düzeyinde insanların yaşamının simgelendiği "mahalle" ortamlarının özellikle sergilenmesidir. Nebahat, insan ilişkilerinin yoğun olduğu mahalle ortamında yetişmiş ve o ortamda yaşamaktadır. Mahalledeki evler ya tek katlı, ya da iki katlı küçük eski evlerdir.

Nebahat'ın kimliğini ve yaşam biçimini sergileme açısından en önemli mekanlardan biri, yaşadığı evdir. İki katlı bu eski ev, her tür lüksten uzak, sade, orta halli, tahta bir mahalle evidir. Çiçekli örtüleriyle divan, guguklu saat, küçük masa, tabure gibi eşyalar yaşam biçimini simgeler. Çerçevesi aile fotoğrafı da bu görüntüye anlam katar.

İş Mekanları: Nebahat evden ayrılıp iş yaşamına atılınca, artık onun için önemli olan mekanlar da belirlenir. Bunların başında ise dolmuş durağı gelecektir. Boş bir alanda dolmuşların kalktıkları bu yerin özelliği ise yalnızca insanlardır. Kâhyası ve şoförleriyle dolmuş durağı, bu iş ortamının tüm özelliklerini sergiler. Ayrı bir "şoför" kültürünün varlığı ve Nebahat'ın bu kültüre uyum süreci, durakta başlar ve sürer. Nebahat yeni davranış biçimlerini; örneğin sigara içmeyi, şoför ağzıyla argo

konuşmayı, diğer şoförlerle ve müşterilerle konuşma biçimlerini bu durakta öğrenir. Erkeklerle birlikte çay içme, kahveye gitme ya da tavla oynama gibi davranışlar da buradaki ilişkiler sonucu gelişir. Bir başka deyişle Nebahat'ın "erkek kadın" olma süreci, buradaki kültürü öğrenmesiyle gerçekleşir.

Dolmuş durağı, alt gelir düzeyindeki insanların iş ortamını sergilerken, Ateşoğlu adlı patronun çalışma yeri olan tamirhanesi, bu mekana karşıt bir yapıda sunulur. Hiçbir lüksü olmayan taksi durağının yanında, özel bürolarıyla, büyük tamirhane bölümü ve disiplin içinde çalıştırılan işçileriyle bir "patron" mekanı sergilenir. Bu zengin insanın iş yerinde insan ilişkileri çıkarlar ve entrikalar üzerine kuruludur. Kısaca patron, zengin ve kötü adamdır. Bürosu, aynı zamanda çeşitli kadınlarla birlikte olduğu yer olarak da sergilenir. Bu durumda hemen kapanıveren perdeler, işçilere içerde neler olacağını anlatır. Nebahat, borçlu olduğu Ateşoğlu ile bu büroda sık sık karşılaşır. Ancak Nebahat'ın değerleri onunkilerle çatıştığı için, bu mekan bir çatışma mekanı olarak da önem kazanır. Filmde Nebahat'la ilişkili bir başka iş mekanı Avukat Bülent'in bürosudur. Varlıklı bir yaşam süren Bülent'in bürosu, sekreteri, şık dizaynı, pahalı döşemesiyle yine zengin ama onurlu bir iş ortamını simgeler. Bülent'in diğer zenginlerden farkı onurudur, bu nedenle Nebahat'ı seçmiştir.

Eğlence Mekanları: Nebahat için aslında eğlence yoktur. Daha çok iş aralarında dinlenme ya da küçük kaçamaklar söz konusudur. Bu durumlarda gidilen mekanlar ise, tamamen "erkek" kültürünün hakim olduğu mekanlardır.

Bunların başında, küçük salaş kahvehaneler gelir. Nebahat burada erkek arkadaşları gibi çay içer, tavla oynar, bilek güreşi yapar. Bir başka

deyişle, erkek olma sürecini hızlandırır.

Yine erkek mekanlarının başında gelen meyhaneler, şoför grubunun başlıca eğlence yeri olarak sunulur.

Bahçeli, küçük, ucuz bir meyhanede geçirilen bir gecede Nebahat, şoförlerle birlikte eğlenmektedir. Kendi grubu onu kabullenmiş olsa da, çevredeki insanlar onun meyhaneye gelişine tepki gösterir. Eğitimsiz ve düşük gelirlili oldukları belli olan bu insanlar, onu kadın olarak gördükleri için laf atarlar ve klasik meyhane kavgası yaşanır. Oysa diğerleri için durum farklıdır. Öyle ki, meyhanede “Nebahat Abla” şarkısını çalıp söyleyerek eğlenirler. Çünkü Nebahat artık bir “kadın” değil “şoför”dür.

Bu basit eğlence mekanının karşısına, zengin insanların eğlence biçimi olan bir parti çıkar. Avukat Bülent’in katıldığı bu parti; oldukça lüks bir ortamda, çok şık, pahalı giysili insanların katıldığı, modern müziklerin dinlendiği, dansların yapıldığı bir ortamdır. Ancak burada da dayanışma yerine, insanlararası entrikalar, çıkar ilişkileri yaşanır. Mekanın karşıtlığı, davranış biçimlerine de yansıtılır.

Bunların dışında filmde, şoförlerin gerçek dayanışması ve Nebahat’ı tam kabullenişlerinin simgesi olarak hastane kullanılır. Yaralanan Nebahat, bir hastanede tedavi altındayken, çevresindeki tüm insanlar orada birleşir ve yapabilecekleri herşeyi yaparlar. Böylece hastane, küçük insanların dayanışma mekanı olarak kullanılmış olur.

2.2.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Duraktan Lokantaya

Bu filmde de yaşanan mekanlar; yaşam biçimini belirleme, karşıtlıkları sergileme ve iş ortamlarını yansıtırma açısından önem taşır. Mekanları yine ev, iş ve eğlence olarak sınıflamak olasıdır.

Nebahat'ın Evi: Yine küçük bir mahallede yer alan iki katlı, tahta merdivenli eski bir evdir. Küçücük mutfağı, güllü basmalarla döşenmiş divanları, tahta döşemeleri, pikeleri ve demir karyolarıyla, yine gelir düzeyini ve bu düzeye uygun yaşama biçimini simgeler. Filmin başında, senaryo yazarının sözlü bir açıklaması yer alır. Yazar, daha çok hayali olaylar üzerinde çalıştıklarını, ancak bu kez, gerçek bir hikâyeyi anlatacağını söyler. Bu arada kamera, bir kenar mahallede, eski evler arasında gezinir. Yazar, “Görünürde cazip değil ama, biz ilk gördüğümüz insanın hayatını takip edelim” diyerek, Nebahat'ın kapısında duran kamerayla birlikte devreden çıkar. Böylece mekanın görünümü ile insanların gerçek yaşamı koşutlaştırılır. Çünkü kapıdan çıkan Nebahat de söze “Enteresan değil hayatım” diye başlayacaktır. Bu ev, aynı zamanda kızın reddettiği yaşam biçimlerinin de simgesidir. Zengin arkadaşlarının lüks yaşamına özenen Hülya için burası katlanılmaz bir yerdir, dolayısıyla yaşam biçimidir. Hülya bu eve, özendiği arkadaşlarını çağırır ve bir parti düzenler. Artık ev içkiler, danslar, eğlenen-sevişen gençlerle yeni bir görünüş alır. Nebahat'ın bu duruma tepkisi büyük olur. Çünkü bu ev, böyle bir “değersizlik” ortamını taşıyamaz. Orası kendi namus anlayışına uygun bir ortam olarak kullanılmalıdır.

İçinde yaşanan bir başka ev, Nebahat'ın eski kocası Bülent'in evidir. Gerçek anlamda bir sefaletin sergilendiği ev, fakir bir yaşamı gösterir. İçerdeki iplere asılmış kötü çamaşırlar, kırık eski sandalyeler, yırtık yarım perdeler, kötü lambalar, örtüler, Bülent'in ekonomik durumunu gösterir. Daha da önemlisi, karısına ihanet eden, bir anlamda değerleri çignemiş olan bir erkeğin düştüğü durumu simgeler aslında.

Her iki evin yanında, aslında zengin olan ama sonradan borçlanan Cengiz Bey'in evi bir karşıtlık oluşturur. Cengiz Bey, Nebahat'ın lokantasını satın aldığı kişidir. Hem Nebahat, hem de kızıyla olan ilişkileri

içinde görürüz Cengiz'in evini. İyi döşenmiş bu apartman dairesi, aynı zamanda Cengiz'in entrikalarının geçtiği, onun Hülya'yla cinsel ilişkilerinin yaşandığı ve öldürüldüğü mekandır.

İş Mekanları: Dolmuş durağı, iş mekanı olarak yine aynı özellikleri taşır, dayanışma ve paylaşım ortamıdır. Nebahat iş değiştirmeye karar verip de lokanta alınca, filmin diğer iş mekanı lokanta olur.

Lokanta başlangıçta bakımsızdır. Ancak Nebahat ve şoför arkadaşları, işbirliğiyle lokantayı boyar, eşyaları düzenler. Böylece bakımlı, temiz ve çok lüks olmasa da çizgi üstü bir lokanta olur. Nebahat da bu iş ortamının değişimiyle birlikte bir değişim sürecine girer. Bu mekanın işlevi, aslında Nebahat'ı değiştirmektedir. Nebahat, kızının şoför olmasından dolayı duyduğu rahatsızlığı gidermek için bu yolu seçer. Ancak değişen Nebahat'ın dış görünüşüdür. Tıpkı lokantanın değişimi gibi. Nebahat'ın değerleri, inançları, hatta konuşma ve davranış biçimi bile değişmez. Lokanta ona yalnızca kadınlığını hatırlatma işlevi görecektir.

Filmdeki iş mekanlarından biri Cengiz Bey'in bürosu, bir diğeri de Bülent'in eski avukatlık bürosudur. Her iki büro da, lüks görünüşleriyle, seçkin işleri simgeler.

Bülent, avukatlığı bırakmış, kendini içkiye vermiş, kötü bir durumda yaşamaktadır. Yeni koşullarda iş yaşamını, bir cami önünde arzuhalcilik yaparak sürdürür. Cami önü, onun gibi fakir ve kötü durumda olan insanların yeridir.

Eğlence Yerleri: Zengin ve fakir insanların değişik eğlence ortamları bu filmde de yanyanadır.

Nebahat ve çevresindeki insanlar, ağaç altı kahvehanelerini seçerler. Hatta Nebahat'ın şoförlüğe dönüşü burada kutlanır. Daha önce meyhanede çalınan "Nebahat Abla" şarkısı, bu kez burada çalınıp söylenir.

Nebahat'ın kızı Hülya için ise eğlence, lüks gece klüpleri ve barlarda olmaktır. Çünkü zengin arkadaşları, bu tür yerlere gitmektedir. O da onlara katılır, içki içip dans edilen, gereğinde erkek arkadaşlarıyla özgürce davranabildikleri ortamlarda eğlenir. Özellikle Cengiz'le birlikte olmaya başladıktan sonra, akşamları, şık görünümlü, zengin insanların gittiği gece kulüplerine daha çok gitmeye başlar. Zengin gençler, gündüzleri de bu tür yerlere giderler.

Cengiz ve Nebahat akşamları çıktıkları zaman eğlence ve yemeğin bir arada olduğu pahalı restoranlara giderler. Bu mekanlar, Nebahat'ın uyum zorluğu çektiği, yabancı olduğu mekanlardır. Bir başka deyişle farklı bir yaşam biçiminin yerleridir.

Diğer Mekanlar: Nebahat'ın cinayet suçuyla hapisaneye girişi ve daha sonra mahkemeye çıkmasıyla, farklı mekanlara geçilir. Bu mekanlar ise yaşam biçiminden öte, yasal düzenlemelerin uygulama mekanlarıdır.

2.2.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Hings Hotel

Diğer filmlerden farklı olarak, macera ağırlıklı bu filmde mekanların; Nebahat'ın yaşamı ya da toplumsal gösterge olması açısından çok fazla önem taşıdığı söylenemez. Ancak yine de, mekanlar, sergiledikleri karşıtlıklar açısından iki grupta incelenebilir. Bunlardan biri şoförlerin mekanlarıdır. Dolmuş durağı ve küçük kahveler,

Nebahat'ın arkadaş grubu ve rakip şoför grubunun ana mekanları olarak gösterilir. Yine bu grubun akşam eğlence yerleri küçük, salaş meyhanelerdir. Grubun, iş dışındaki paylaşım ortamları da bu mekanlardır.

Filmin asıl mekanları, ikinci grup diyebileceğimiz, olayın geçtiği mekanlardır. Dansöz Zennube'nin sahne aldığı çöl dekoruyla süslenmiş pavyon bunlardan ilkidir. Film daha çok, Şeyh Halit'in yerleştiği Hings Hotel'de geçer. Filmin ana mekanı olan bu hotel, her türlü doğu zenginliğini, yaşam ve eğlence biçimini yansıtacak şekilde dekore edilmiştir. Saray benzeri odaları, yemek salonları ve lobisiyle; haremiyle birlikte gelmiş olan Şeyh'e hizmet verir. Osmanlı bezeme ve dekorasyonu ile süslü bu İstanbul hoteli, zenginlik ve ihtişamlı birlikte, türlü entrikalara sahne olur. Çünkü Şeyh'in yardımcısı Mehdi, onun yerine geçmeye ve Zennube'yi elde etmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda Şoför Polim ile Nebahat ayrı entrikalarla Halit'e yaklaştırmaya çalışmaktadırlar.

Filmin devamında; Zennube'yi, Halit'i ve Polim'i kaçıran Mehdi onları bir köşke hapseder. Böylece köşk, geniş mahzenleri, büyük odalarıyla maceranın yeni merkezi olur. Yine burada sürdürülen yaşam biçimi de, görkemlidir. Özellikle Mehdi'nin Zennube'yle evlenmek üzere yaptığı düğün hazırlığı sırasında, doğuya özgü ihtişam, bir kez daha sergilenir. Fıçılarla gelen şaraplar, dansözler, yiyecekler bu ihtişamın göstergesidir.

2.2.7. Mekanların Simgesel Boyutu

Daha önce belirlendiği şekilde, iki film dizisi ile iki farklı yaşam biçimini sergilenmektedir. Bu yaşam biçimi ve tiplerin konumlarını belirlemede mekanlar önemli işlevler yüklenir. Madsen, filmde bir tipin

belirlenmesinde kullanılan önemli bir biçimlendirici olarak tanımlar mekanı, çevresel özellikleri.³ Belge ise, mekanın insan zihninde yerleşik değerlerden biri olduğunu vurgular, farkında olmadan mekanın nirengi noktalarına göre davrandığımızı belirtir.⁴ Bu yerleşik değerler ise, bizde toplum ve ideoloji tarafından yerleşmiş değerlerdir. Bu nedenlerle mekan, hem filmsel, hem de toplumsal veri olarak önemli bir çevresel özelliktir. Bütün filmlerin kentsel mekanı İstanbul'dur. Ülkede yaşanan bütün koşulların en iyi biçimde sergilendiği bu şehir, karşımıza değişik biçimlerde çıkar. Bir yanda lüks konakları, gece kulüpleri, fabrikaları, lüks lokantalarıyla bir eğlence ve tüketim merkezi, öte yandan kenar mahalle insanların güç şartlarda çalıştığı, bütün sorunlarının geçim derdi olduğu bir iş ortamı, küçük, eski evler, kahvehaneler, meyhaneler... İki dizi, zaman zaman benzer ortamlarda birleşir. *Küçük Hanım* bir şoförün evine gider, ya da Şoför Nebahat'ın patronu aracılığıyla eğlence dünyasına girilir. Her iki dizide de, diğer yaşam biçimlerinin varlığı yadsınmaz, aksine karşıtlığı vurgulamak amacıyla zaman zaman bu mekanlar kullanılır. Mekanlar, insanlararası ilişkilerin de simgesidir. Lüks ve gösterişli yerler olan evlerse; zenginliği, ihtişamı simgeler. Eğlence yerlerinin insanları aracılığıyla da, geleneksel değerlerin nasıl yok olduğu, Batılı değerlerin, nasıl yanlış yorumlanarak çirkinliğe, değersizliğe dönüştüğü aktarılır.

Ancak bu genelleme içinde, Neriman ya da Bülent gibi ayrıcalıklı insanlar da vardır. Bunlar değerlerini temelde koruyan, bu nedenle de ekonomik sınıf ayrımlarını önemsemeyen insanlardır. İşte geçişler de bu insanlar aracılığıyla olasıdır.

³ Roy Paul Madsen. *The Impact of Film*. New York: Macmillan Publishing Co.Inc., 1973, s. 227.

⁴ Murat Belge. *Türkiye Dünyanın Neresinde*. İstanbul: Birikim Yay., 1992, s. 137.

2.3. GİYİM-KUŞAM

2.3.1. Küçük Hanımefendi: Bu Neriman mı?

Filmin jeneriği, Küçük Hanım Neriman'ın aksesuarları üzerinden geçen yazılardan oluşur. Burada tüllü şık bir şapka, inci bir kolye, siyah el çantası ve topuklu ayakkabılar vardır. Böylece daha başlangıçta Neriman'ın kimliğiyle, yaşam biçimiyle ilgili ipuçları verilir izleyiciye.

Neriman, başlangıçta deli gibi gösterildiği için perişan, yırtık giysilerle, dağınık saçlardır. Ama bu kuşkusuz, onun asıl görünümü değildir. Kendini toparlayıp, kimliğini bulduktan sonra o artık, sınıfını en iyi temsil edecek giysi ve aksesuarlara bürünecektir. Bunun için ölçü, modadır. Zamanın modasına uygun, pahalı ve şık giysiler satan mağazalar artık Neriman'ın uğrak yeri olmuştur. Öyle ki, satın aldıklarını taşımak için ona bir dizi adam yardım etmektedir. Yere ve zamana göre değişen giysiler, bir baloda ya da yürüyüşte kuşkusuz farklıdır. Örneğin Çamlıca'da yürüyüşe çıktığı bir gün, diz üstü kareli balon eteği, onu tamamlayan dar bluzu, kemeri ve topuklu ayakkabılarıyladır. Ayrıca özenle yaptırılmış, saçlarını gereğinde, rüzgardan korumak için elinde ipek bir eşarbi vardır. Ancak bir gece klubünde onu siyah, dar, yakası ve omuzları açık bir elbise, inci kolye ve beyaz eldivenlerle görürüz. Hatta sigarasını da ağızlıkla içer.

Eldiveni çok sık kullanır. Örneğin, annenin ölümünden sonra, İstanbul'a dönerken, balon eteği, topuklu ayakkabısı, hırkası, hasır çantası ve eldiveni vardır. İnci kolyeler de sık kullanılır. Neriman'ın defilede gördüğü "başka dünyanın insanları" olan modellerden farkı yoktur. Her zaman özenle yapılmış omuz üstü saçları ve makyajı da bu görünümü tamamlar.

Filmin ikinci çevriminde, değişen modayı izleyen Neriman, yine oldukça şık, pahalı ancak daha rahat giysiler seçecek, pantolonu sıkça giyecektir.

2.3.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Terzi Kız (I)

Neriman, Küçük Hanım'dır artık, değişimini, kimliğini çoktan tamamlamış, izleyicinin karşısına kabul gördüğü görünüşte çıkmaktadır.

Bu filmde de giysi tarzı, zamanın modasını yansıtmak açısından benzerlikler taşır. Dar ya da büzgülü diz üstü etekler, yine dar, kolsuz gömlekler, bluzlar giyer günlük yaşamında. Terzi kız kimliğine girdiğinde tek değişiklik, düz spor, keten ayakkabı giymiş olmasıdır. Gezi sırasında, "terzi kız" kimliğinde olmasına karşın, tam bir küçük hanımdır. Dar, sırt-göğüs dekolteli elbiseleri, her zaman özenle taranmış saçları, makyajı ve topuklu ayakkabılarıyla, terzi kızıdan çok uzaktır. Kıyafetini incilerle, eldivenlerle, eşarplarla tamamlar. Gezdiği yerlerde Ayşe'nin heybesinin aksine şık çantalar taşır.

Ayşe ile geziye çıkmadan önce, ikisinin giysileri arasında belirli bir ayırım yok gibidir. Gezide zaten aynı konumda görünürler. O nedenle Ayşe de şıktır. Ancak saçını bağlaması, yürüyüşü, giysileri taşıyış biçiminde bir oturmamışlık vardır. Neriman, gezi boyunca giydiği açık, dar giysilerden sonra, ilk kez, nişanlı olarak Ömer'in annesine geldiğinde bir tayyör giymiş, daha oturaklı bir havaya bürünmüştür.

2.3.3. Küçük Hanım'ın Şoförü: Zengin Gardırop

Neriman artık, emrinde şoförüyle gezen, zengin biraz da şımarık bir genç kız olarak, daha şık, daha da çeşitlenmiş giysilerle. Artık balon

etekler yerine, dar twit etekleri, takım giysileri tercih eder. Şoförüyle ilk dışarı çıkışında kareli, kalın bir etek, bluz ve deri ceket giymiştir. Ancak yemeğe ya da gece kulübüne giderken kürklü ceketler veya kürk etoller kullanır. Zaman zaman bere de takar. Her zaman yapılmış saçları, özenli makyajı ve topuklu ayakkabılarıyla dolaşır.

2.3.4. Şoför Nebahat: Elbiseler Fora, Ceket-Şapka

Nebahat, babası ölmeden önce, ideal bir ev kızı görünümündedir. Uzunca eteği, bluzuyla, uzun saçlarıyla evlenme hazırlığı içindedir. Ancak baba ölüp, kendisi onun yerine geçmeye karar verdiğinde, bir sabah kapıdan tamamen değişmiş dış görünümüyle çıkar. Artık Nebahat “şoför” ya da “erkek” olmuştur. Üzerinde bir deri mont, başında yine deri bir şapka vardır. Filmin ilk çevriminde Nebahat, uzun bir etek, düz ayakkabılar giyer. Ancak ikinci çevrimde etek yerine pantolon giymeyi yeğler. Pantolon ve etek farklılığı dışında iki filmde de aksesuarlar değişmez.

Nebahat bu klasik giysisini, iş başındayken, bütün filmlerde olduğu gibi değiştirmez. Bu giyim biçimi, böylece bir “tip” olarak yaratılan Şoför Nebahat’ın da simgesi olur. Burada önemli olan, bir kadının erkek işine atılırken geçirdiği dış görünüm değişikliğini vermektir. Kadın etekli bile olsa, bu işini yapmak için, erkeksi giyinir. Saçlar kısılır ya da şapka içine toplanır. Bu değişimi, davranış ve konuşma biçimi izleyecek, özellikle “sigara” görünümü tamamlayacaktır.

Nebahat, evlenme kararı verdiğinde, nikâh için kadınca giysiler giyecektir. Kendi gelir düzeyine uygun, basmadan büzgülü bir elbise seçer. Hastaneden çıktığında ise üzerinde gelinlik vardır. Artık evlenip evinin kadını olacak, şoförlük yapmayacaktır. Bu nedenle de, erkeksi

giysiler giymesine gerek yoktur.

2.3.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Erkek mi, Kadın mı?

Nebahat, boşanana kadar şoförlüğe ara vermiştir. Ama filmin başında onu yine şoförlüğe dönmüş olarak görürüz, klasik şoför giysisi olan şapkası, deri montu ve sigarasıyladır. Geçmişini ondan sözlü olarak dinleriz. Nebahat artık bu kimliğini iyice benimsemiş, giyim-kuşamını kişiliğiyle bütünleştirmiştir.

Nebahat iş değiştirip, lokanta işletmeciliğine karar verdiğinde, bir akşam şık, dar bir siyah elbise giyer, inci takar, saçını özenle tarar. Görünümü seyirci gibi, kızı için de şaşırtıcıdır. Çünkü ilk kez, gerçek bir kadın görünümündedir. Kendi deyimiyle “unuttuğu kadınlığına” bir dönüş çabasıdır bu. Kürk yakalı ceketini de alarak, kızıyla yemeğe gider. Bindiği taksinin şoförü para üstünü vermeyince, yine şoför Nebahat gibi bağırır, üstelik de açıklama yapar: “Kılığımızı değiştirdik ama kafamızı değiştirmedik oğlum!”

Nebahat artık yaşamını kadınca giysilerle sürdürür. Cengiz’le yemeğe çıktıkları bir akşam, şık kolsuz bir elbise giymiş ve bir broş takmıştır. Bu tür yaşam biçimine uzak oluşu onu da etkilemiştir. “İnsan yalnız yaşayınca hayatın birçok tadını unutuyor” sözleriyle Cengiz’e dert yanar. Bir konuşmasında da kızına, erkek gibi yaşamak zorunda kaldığını söyler.

Nebahat’ın aksine kızı Hülya, her zaman şık bir kadın gibi giyinmeye, süslenmeye özen gösterir. Açık giysiler giyer, uzun saçlarını şekillendirir. Özendiği zengin kadınlar gibi davranır. Ancak gerçek yaşamını kabullendiğinde, onu başında bir başörtüyle görürüz. Bu örtü kapalılığı değil, değerlere dönüşü simgeler.

2.3.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Hep Nebahat Abla, Ceket-Şapka

Bu filmde Nebahat, yalnızca şofördür, herkesin kabullenip benimsediği Nebahat Abla'dır. Klasik şoför giysisi içinde, kendisi gibi şoför olan Polim'le rekabet içindedir. Amaçları Prenses Zennube'yi kaçırap, Şeyh Halit'e teslim etmektir. Bu amaç için Nebahat çeşitli kılıklara girer. İlk olarak Prenses Süreyya'yı oynar. Saçı ve giysileriyle öyle değişir ki, onu tanımakta güçlük çekerler. İkinci olarak ise, çingene bir dansöz olur. Kılık değiştirirken, kadınsı kimlikleri seçer ve ona göre giyinir.

2.3.7. Giyim-Kuşamın Simgeledikleri

Neriman ve Nebahat için giyim-kuşam biçimleri, çizdikleri tipler açısından tam bir dışavurumu sergilemektedir.

Tüm kültürlerde, erkeklerle kadınların ne giyeceğine ilişkin beklentiler vardır: Cinsel roller ve kimlik, giysilere fazlasıyla yansımıştır, bütün giyim tarzları kişinin kendini ve dışı karşı cinsin algılama biçimini etkiler. belirli bir kültürün öğütlediği ilkelere uyarak, tüm erkekler ve kadınlar, cinselliklerine uygun, belirli standartlara özgü bir biçimde giyinirler.⁵

Burjuva sınıfını temsil eden Neriman; son moda, şık, özenli ve çok sayıdaki giysiler, bunları tamamlayan ayakkabı, kolye, çanta, takı gibi aksesuarları ile sınıfını ve rolünü iyi temsil etmektedir. Çevresindeki insanlardan gelir ve yaşam biçimi olarak farklı olduğu, bu yolla çok açık

⁵ Gündüz Vassaf. *Cehenneme Övgü*. Çev.: Ömer Madra-Zehra Gençosman, İstanbul: Ayrıntı Yay., 1992, s. 94.

bir şekilde anlatılır. Onun için giyim-kuşam bir yaşam biçimidir. Zengin insanların tüketim biçimlerinin bir yönü de bu yolla sergilenir. Giyim-kuşamın en önemli özelliklerinden biri de, kuşkusuz, Neriman'ın güzel ve alımlı bir kadın görünümünü destekleme boyutudur. Öyle ki, ilk filminde "son derece çirkin" olarak nitelenen Neriman, daha sonraki "Afrodit" güzelliğine erişmenin ilk yolu olarak, sayısız giysi almayı seçecektir.

Nebahat'e gelince... Alt gelir düzeyinde yaşayan bir kenar mahalle kızı ve rolünü reddederek erkeklığe yönelmiş biri olarak sergilenmesinde, en önemli görev, giysilerine düşmüştür. Nebahat için erkek gibi olmak; öncelikle onlar gibi giyinmek olarak görülmüş, bir şoför kıyafeti olarak da erkeksi giysiler seçilmiştir. Erkeksi giyinmekse bir kadın için şapka, ceket ve pantolon demektir. Psikolojik tanımıyla, kişiliğin bir dışavurum biçimi olarak görülen bu giyim biçimi, mesleği seçmenin zorunluluğu gibi bir zorunluluktan doğmamış, bir seçimden kaynaklanmıştır. Seçilen erkek giysisi tarzı da, yine belli bir sınıfı, özellikle de meslek grubunu simgeler. Hiç değişmeyen bir giysi tarzı, yine değişmeyen Nebahat tiplmesiyle bütünleştirilmiştir. Tiplerin giyim-kuşam biçimlerinin yorumu, Vassaf'ın şu saptamasıyla da açıklanabilir: Cinsellikle bağlantılı roller, giyim-kuşam ve ahlâk kuralları, standartlar, iktidarın ana kaynaklarından birini, herhangi bir rejimin başlıca meşrulaştırma araçlarından birini oluşturur... Dışinin ve erkeğin onaylanmış imaj ve davranışlarının, toplumun tüm mesaj ve imajlarında bize empoze edilmesini veri olarak kabul ediyoruz.⁶

⁶ Aynı. s. 99.

2.4. DİL-ANLATIM

2.4.1. Küçük Hanım: Lütfen Kibar Olunuz!

Neriman, gördüğümüz anlamda küçük hanım olmadan önce de aslında küçük hanımdır. O dönemdeki konuşmalarına bakıldığında; dış görünümündeki çarpıcı değişimin, dil-anlatım açısından geçerli olmadığını görürüz. Çünkü o, doğuştan böyledir.

Neriman'ın dili-anlatımıyla ilgili saptamalar, her film için geçerli olacaktır.

Neriman, ailesiyle ve büyüklerle arasında geçen konuşmalarda, saygı belirtisi olarak “siz”li cümleler kullanır. Hem yakın, sıcak ilişkiler, hem de saygı söz konusudur bu konuşma biçiminde.

Ancak, büyük de olsa, onun üveyannenin elinden kurtulmasına yardım eden Uşak Hayri ile “sen”li konuşmalar yapar. Çünkü uşaktır, ama ona hayat dersleri verir: “Yarın her şey mazi olacak, büyük bir kapı kapanacak ve her şey bitecek.” Hayri gibi, yardımcı kız Ayşe ile de benzer konuşmalar yapar. Çünkü, yardımcılıktan öte, arkadaşlıkları vardır. Bunun dışındaki yardımcılarla konuşma biçimi ise, son derece ölçülüdür.

Neriman'ın erkeklerle konuşmasına gelince... Ömer'le olan aşklarını yaşarken, oldukça ölçülü “siz”li konuşma biçimini yeğler. Aşk açıklanıp perçinleşmeden önce, anlatım biçimi “sen”e dönüşmez. Örneğin **Küçük Hanımefendi**'de, aşklarının aşikâr olduğu ve sabaha kadar dansettikleri bir baloda konuşmaları şöyledir:

- Ö - Siz niçin böyle meçhul kadın hüviyetine bürünüyorsunuz?
- N - Bu maske size bir şey hatırlatmıyor mu?
- Ö - Ne hatırlatabilir ki?
- N - Çok şey. Meselâ siz beni kime benzetiyorsunuz?
- Ö - Altından peri padişahının kızının çıkacağı esrarlı bir kadına.
- N - Peri padişahının kızı olamam ben, onun güzel olması lazım.
- Ö - Siz ondan da güzelsiniz.
- N - Doğru mu söylüyorsunuz?
- Ö - Evet, elbette. Mevcut peri padişahı kızlarının hepsinden güzelsiniz.
- N - Siz de dünyada mevcut yalancıların hepsinden de yalancısınız.
- Ö - Niçin?
- N - Öylesiniz işte.

Değindiği gibi, kadın ve erkek arasındaki, doğrudan seslenme boyutundaki konuşmalar, aşkın kesinleşip, beraberlik sonucuna yaklaşıldığında başlar.

Küçük Hanımefendi'de mahkeme salonuna kadar süren "siz"li konuşmalar, mahkeme çıkışındaki ilk karşılaşmada "sen"e dönüşür.

- Ö - Neriman, affet, merhamet et. Beni affet, sana karşı çok haksızlık ettim.
- N - Seni daha ilk günden sevmiştim.

Aynı şekilde **Küçük Hanım Avrupa**'da da, bütün yolculuk boyunca süren konuşma biçimi, "siz"lidir. Saygılı ya da ölçülü görünen bu biçimle Neriman, bir yandan erkeği yönlendirmekte, bir yandan da eleştirmektedir. Gemide, kendisini davranışlarından dolayı eleştiren Ömer'le konuşmalarını şöyledir:

- N - Ben sizin bu söylediklerinizde, çok hususi manalar buluyorum.
Her kaptan yolcusuna aşık olmaz ki böyle şeyler yapsın!
- Ö - Ne demek istiyorsunuz?
- N - Ne demek istediğimi bu dünyada sizden fazla kimse anlayamaz.
- Ö - Sizi sevdiğimi mi kastediyorsunuz?
- N - Hı hı, galiba.
- Ö - Bu ancak sizin hüsnü kuruntunuz olabilir.
- N - Asıl bu sözler sizin hüsnü kuruntunuz.
(Ömer çok sinirlenir)
- Ö - Ne idiği belirsiz birine aşık olduğumu iddia eden biri kim olursa olsun bana hakaret etmiş sayılır.
- N - (Alaylı) N'olur Kaptan, beni affedin ben suçsuzum.
- Ö - Evet, her zaman olduğu gibi.

Örnekte görüldüğü gibi, Neriman kendi üstünlüğünü (terzi kızı olarak bile) ortaya koyar, kadın oluşunun ezikliğini yaşamaz. Film boyunca süren bu konuşma biçimi finalde, yani aşkın kesinleştiği noktada değişecek, Neriman "aşka" yenilenecek, bu yenilgi konuşma biçimine de yansiyacaktır.

Ömer Neriman'ın zengin olduğu gerçeğini öğrenmiştir, kendini kötü hissettiği bir anda Neriman'la karşılaşır:

- N - Oturun Ömer Bey.
- Ö - Bir emriniz mi var?
- N - Emir değil, ufak bir ricam olacak
- Ö - Ricalarınızı emir telâkki ederim. Koskoca bir Umum Müdürünün kızı, lütfedip bir kaptanı çağırıyorlar... Benle alay etmeniz yetmedi mi daha?
- N - N'olur Ömer Bey, böyle konuşmayın!
- Ö - Nasıl konuşmamı istiyorsunuz Hanımefendi?
- N - Terzi kızla konuştuğunuz gibi...
- Ö - Fakat o terzi kız bana tokat atacaktır kadar benden nefret ediyordu.

- N - Hayır siz doğru söylemişsiniz. Bir çekişmenin sonunda tokat atan kadın, kalbini kaptırmış demektir.
- Ö - Ama gene de ben sizi kolunuzdan tutup sürüklemekle yaptığım hatayı affedemiyorum.
- N - Ben bunun hakkınız olduğunu söylesem.
- Ö - Bu hakkı o zaman bana vermemişsiniz.
- N - Ömer Bey, bu hak verilmez, alınır. Venedik'te o aşk şarkısını dinlerken, ben bu kadere çoktan boyun eğmiştim.
- Ö - O aşk şarkısının sözlerini ben uydurdum.
- N - Sözler uydurma olabilir, önemli olan o aşk melodisinin hissettikleridir.
- Ö - Siz benim kalbimde o küçük terzi kız olarak kalacaksınız. Ben o küçük terzi kıza yaklaşabilmek için, şimdiye kadar neleri göze almadım ki... Biliyor musunuz neleri göze almadım?
- N - Şu anda bir Venedik gecesini yaşıyorum. Gel benle Ömer. (Konuşma, birinci tekil şahısa döner). Bu seyahat hiç bitmesin (Ömer de teslim olur).
- Ö - Hislerimizin geçici olmadığını biliyordum. Sana bir ömür vermek, senden bir ömür almak istiyordum. Ama hadiselere kendimizi o kadar kaptırdık ki, terzi kıza evlenmek istediğimizi bile söyleyemiyorum.
- N - Eğer kaptan terzi kıızı hâlâ istiyorsa, terzi kız ona hayır demeyecek.

Bu konuşmalar insanı, o ana kadar yaratılan terzi kız imajını düşünmeye yöneltiyor. Konuşmalara göre, zengin kızın yerine tercih edilen terzi kızdır. Böylece, alt düzeyde bir insanın duygularının, davranışlarının onaylandığı, diğerlerinin reddedildiği sonucuna varılır. Bu gizli eleştirel boyut ise, o ana dek hiç de masumca davranmayan, serbest, yönlendirici, kurnaz terzi kız tipiyle nasıl bağdaştırılabilir? Terzi kız kimliğindeki Neriman'ın yanında, gerçek bir terzi kız da vardır (Ayşe), aralarındaki fark gözlenir. İzleyici bu bağdaştırmayı ancak kuramsal düzeyde yapabilecektir.

İçerik yanında yazınsal bir anlatım niteliği taşıyan, bu anlatım biçimi, Küçük Hanım'ın Şoförü'nde de sürecektir.

Neriman'la Ömer'in ilişkisi işveren-işçi boyutunda başlar. Bu ilişkinin konuşma biçimi de bellidir. Daha önce birinin yanında çalışmayan Ömer için, bu dili öğrenmek zaman olacaktır:

N - İsminiz ne?

Ö - Ömer, Ya sizin?

N - Kötü kötü bakar)

Ö - Affedersiniz, alışkanlık. Ne tarafa gitmek istersiniz?

N - Bir dahaki sefere arabaya binmeden önce ne tarafa gitmek istediğimi sorarsınız!

Ö - Olur!

N - (Sinirli) Ne dediniz?

Ö - Şeyy, emredersiniz, dedim.

Küçük Hanım'ın otoritesi, emrediciliği, dil aracılığıyla iyice pekiştirilir: Başka bir yoldan gitmek istediğini söyleyen Neriman'a Ömer, "Niçin" diye sorar. Neriman'ın yanıtı oldukça kesindir: "Ben böyle istiyorum, bir daha benim istediğim şeyin sebebini sormayın, tamam mı! Yavaş, 30 km'den hızlı gitmek yok". Bu tür konuşmalar aracılığıyla bir patron ve şoförü arasında olması gereken konuşma biçimini öğrenmiş oluruz. Aynı biçimde, Ömer'in de daha önce şoförü vardır, bir zamanlar o da şoförüyle bu biçimde iletişim kurmaktadır. Ancak kendisi şoför olunca, onun tavsiyelerine ihtiyacı olacaktır, bu durumda konuşma biçimi de değişecektir. Şoför olduktan sonra, kendi şoförü Mahmut'la karşılaşmalarındaki konuşmaları şöyledir:

N - Hayrola meslekdaşım, nasılsın bakalım?

Ö - Eh, şöyle böyle.

Üstelik Mahmut, Neriman'ı görmüş ve beğenmiştir. Bunu Ömer'e söyler, Ömer de onunla dertleşir.

Ö - Hayatımda bundan şımarık mahluk görmedim, işimiz var. Öyle burnu havada ki, önünde çukur olsa göremeyip içine düşecek.

Oysa değişen görüntüdür, Mahmut yine küçük beyin şoförüdür. Aynı işi yapıyor gibi olmaları, ilişkiyi de değiştirir.

Şoförüne emirler yağdıran Neriman ve onu şımarık bulan Ömer, filmin devamında yumuşayacak, bunu sözleriyle dile getireceklerdir:

Ö - *Küçük Hanım* şoförünün davetini kabul etmek tenezzülünde bulunurlar mı?

N - Rica ederim, bu benim için büyük bir şeref olacak.

Ö - Asıl o şerefi siz bana vermiş olacaksınız.

Neriman, burjuva sınıfının tüm inceliklerini yansıttığı konuşma kipinden, aşkı uğruna vazgececektir:

N - Ben gururuma dönemem artık, o yıkıldı, o yok oldu artık (Diz çöküp, Ömer'in ellerini tutar). Onun kalıntıları arasında yepyeni bir şey yükseliyor.

Ö - Neler söylüyorsun Neriman! (O da yere çöker.) Duyduklarıma inanamıyorum.

İşte karşı tarafın da aşkının açıklandığı, aşkın kesinleştiği yerde yine birinci tekil kişiyle dönme noktasına gelinmiştir. Ve aşkın büyüklüğü konuşma boyutunda ortaya konur.

Ö - Yıllar yılı bir çoban kulübesinde yaşayalım. Koyun çingirakları bizi uyandırsın.

N - Sonra sen gocuğunu giy, ben güllü entarimi, sen kaval çal, ben de yayımı.

Ö - Bir ömür geçirelim, ne dersin?

Tam anlamıyla “iki gönül bir olunca samanlık seyran olur” atasözüne yakışır bu konuşma ile, aşk dışında hiçbir şeyin (zenginlik-fakirlik) önemli olmadığı vurgulanır.

Dil ve anlatıma ilişkin, belirtilen özelliklerin dışında da kimi özellikler vardır. Öncelikle söylenmesi gereken, sözlere en az görüntü kadar, hatta çoğu kez ondan da çok işlev yüklendiğidir. Temel mesajlar yanında, bunu destekleyen pek çok mesaj sözlerden çıkar. Bazen hiç görmediğimiz şeyleri bile sözlerden öğreniriz ya da birinin konuşması aracılığıyla yorumlarız. Bir başka deyişle söz, görüntüyü destekleme işlevinin çok üstünde işlev görmektedir.

Dil ve anlatım açısından göze çarpan en önemli özelliklerden biri de sözel değil yazınsal nitelik taşımalarıdır. Bu nedenle de, eğretidirler. Kahramanların konuşmalarının bütün filmlerde benzer özellikler taşıdığı da gerçektir. Basmakalıp konuşma dilinin özelliklerine uymayan uzunluk ve kuruluştaki cümleler.

Özetle bu filmlerdeki dil ve anlatım, filmi açıklamak ve mesaja ulaşmak açısından oldukça önem taşır. Denilenebilir ki; öykü görüntülerle resimlenirken, konuşmalar da olayı anlatır. Çünkü anlatılamayan bütün ayrıntıları, tiplerin davranışlarına yansımayan düşünceleri anlatmayı sözler yüklenmektedir.

2.4.2. Şoför Nebahat: Çek Arabanı

Nebahat, şoför olmadan önce ev kızıdır. Bu dönemde konuşması, anlatım biçimi sıradan insanlarınkinden farklı değildir. Orta halli bir ailenin kızı olarak, günlük diline çok kibar, ne de kabadır. Aile ilişkileri içindeki iletişim, yakınlıklarını belirtir biçimde samimidir, birinci tekil kişi ağzıyla konuşurlar.

Nabahat, şoför olduğunda ise, o grubun konuşma biçimi olan "argo"ya yönelecek ve bu dil, bütün ilişkilerine yansıtacaktır. Başlangıçta; bu işi yapacaksa, erkekleşmesi gerektiği belirtilir. Erkekleşme ise, giyim-kuşam ve davranış biçimi değişikliği yanında, dil değişikliğini de gerektirmektedir. Nebahat bu gerekliliği de başarılı bir şekilde yerine getirecektir.

Nebahat'ın girdiği yeni grup, şoför grubu, argo bir dille konuşmaktadır.

Sosyal bir toplumun malı olan argo, özel diller sınıfındandır; genel dilin kelimelerine bazı özellikler vermek ve özel kelimeler katmakla meydana gelmiştir. Özel diller ise, genel dilden ayrılarak, küçük sosyal gruplara bağlı kimseler arasında az çok gizli düşüncelerin anlatılmasına yarayan ve canlı dillerin ortak odağı üstünde gelişen dildir.⁷

Argo, özellikle büyük şehirlerin sosyal özelliklerinden biri olarak, canlı bir anlatış özelliğine sahiptir.

Mesleki bir grup olarak, dolmuş şoförleri de kendi aralarında bir tür teklifsiz dil, tam anlamıyla anlaşılmayacak şekilde değilse de, bozulmuş,

⁷ Ferit Develioğlu. *Türk Argosu*. Ankara: Aydın Kitabevi, 1980, s. 13.

argoya yakın bir dil kullanmaktadırlar:

- Daha dün akşam çene atmıştık!
- Öğlen işin dalga matorunu! gibi

Bir erkek dünyasına girecek olan Nebahat, ilk gün muavinlik yapacaktır. Durağa gelirken Neşet laf atar. Nebahat'ın yanıtı ise şöyle olacaktır:

- Ateş olsa cürmü kadar yer yakar. Bu kaşkaval herif oldum olası bit almaya çalışır zaten. Arabayı elinden alınca herifin kuyruğu koptu işte.

Daha şoförlüğe ilk adımında, o güne dek “hanım hanımcık” bir ev kızı olan Nebahat, “şoför ağzı” ile konuşmaya başlamıştır bile. İlk gün Salim Abi'den işin incelikleriyle ilgili bilgiler alır. Bunların yanında bir şey daha öğrenmiştir: “Erkek gibi öteceksin. Erkekliğe kesilirler.” Ardından kıyafet değişimi de gelince, bu sürece uyum sağlamış olur. Artık “Şoför Nebahat”, hatta “Nebahat Abla” olur.

Nebahat'ın Bülent'le konuşmalarında, bu biçim yoktur. Onunla oldukça mesafeli, saygılı bir konuşma biçimi vardır. Çünkü o zengin, kültürlü bir grubun temsilcisidir. Konuşmalarında önceleri “siz”li anlatımı seçer, sonra yakın konuşmalara geçer. Nebahat hastaneden çıktığında, Bülent yeni arabasının kapısını nezaketle açarak eğilir:

- Buyurmaz mısınız Nebahat Abla? Artık yalnız kendi arabanızı kullanacaksınız.

Onun artık kibar bir kadın olma yolundaki bu ilk adımı şaka amacıyla da olsa, Bülent'in konuşmalarına yansır.

Nebahat, şoför-abla olmayı sürdürdüğü sürece bu konuşma biçimi de sürecektir. Ancak anneliğinde ya da başka ilişkilerinde (Örneğin Cengiz'le) bu dili kullanmaz, çünkü bu durumda farklı kimliktedir: Cengiz'in evlenme teklifi karşısındaki yanıtı bu açıdan iyi bir örnektir:

- Şoför Nebahat olsaydı, "Taş koy delikanlı, gazdan ayağını çek, sürat felakettir" derdi. Ama Nebahat Abla oldukça gerilerde kaldı teklifi düşünmeliyim.

Ancak arkadaşlarından Rıza, bu olayı kutlamak istediği zaman;

"Egzozu patlak araba gibisin, pireyi deve yaparsın" yanıtını verdiğinde de artık şoför değildir.

Farklı gruptan (zengin) kişilerle ilişkisi ve lokanta açma girişimi, arkadaşları için, bir anlamda onun sınıf değiştirme girişimidir. Bunu konuşmalarıyla yansıtırlar Nebahat'e:

- Arkadaşlarım namına şu naçiz hediye kabul etmenizi rica eder, hissi tebriklerine tercüman olurum.
- Löküs bir yer olacak galiba burası.
- Löküs değil, lüküs lüküs...

Onların anladığı anlamda "lüks" konuşan kişi ise Cengiz'dir. Gerek Hülya, gerekse Nebahat'la konuşmaları, zengin ve kibar bir erkeğin, aynı zamanda da bir yalancının konuşmalarıdır. Bu ikiliğin bir arada olması ise vurgulanır.

(Nebahat'a)- Dünyalara sığmayan sevgimi anlatacağım size, ismini duymadığım yerlerde gecelerimiz olacak. Uçacağız, önce Roma, Paris, sonra Londra...

(Hülya'ya)- Sen prensesler gibi önünde diz çökecek, saçlarına yıldızlar gibi pırlantalar takılacak bir kızsın.

Nebahat, bir başka filmde tekrar “şoför” kimliğine dönmüş, aynı konuşma biçimini, pekiştirilmiş bir şekilde sürdürmektedir.

- Yok oğlum, bu işin bileti çoktan kesildi/Vaziyet pilaki gibi/Bu işin gıcırı oğlum!
Çevresindekiler de alışılmış konuşmalarını sürdürür:
- Nebahat gazlamadan bizim ön takım çalışsın.

Bunun yanında Düyek Şeyhi Halit Sekizbin Velit ve yardımcısı Mehdi, sıfatları ve ülkeleri gibi uydurma bir dil konuşurlar. Bu dil Türkçe-Arapça karışımıdır, filme yalnızca renk katar.

- Basiret-ül nöbet, ya istirahat, illa billa yallah.

Şoför Nebahat filmlerinde, konuşma dilinin yanında, anlatımı desteklemek amacıyla, özel olarak bestelenmiş şarkıların sözleri de dikkat çeker. Bunlardan ilki, çocukların tekerlemesidir:

Şoför Nebahat
Canımıza can kat
Şoför Nebahat

Çocukların, Nebahat'ın kardeşini kızdırmak amacıyla söyledikleri bu tekerlemenin dışında, şoför grubunun dilinde dolaşan, çeşitli eğlence ya da kutlamalarda söylenen bir şarkı da vardır:

Haydi Nebahat Abla
 Dodge arabana atla
 Dümenimiz yolunda
 Gazla ablacım gazla

Taksim, Şişli, Sarıyer
 Durmadan hemen gider
 Ablacığım ne olursun
 İstinye'de duruver

Saçları dalga dalga
 Canım Nebahat Abla
 Sevgilim İstinye'de
 Gazla ablacığım gazla.

Şoförler, Nebahat'e olan saygı ve sevgilerini üç filmde de bu şarkıyı söyleyerek anlatırlar. Bu filmde ise yeni bir şarkı bestelenmiştir:⁸

Arabası Plymuath
 Rakı içmiş olmuş dut
 Ben de çakırım ama
 Emirgan yolunu tut

Nebahat Abla uçarsın
 Dalganı da geçersin

Şarkılar anlatımı destekleme boyutunun yanında, o dönemde yeni gelişmeye başlayan ve çok popüler olan Türkçe sözlü hafif müzik akımının da etkisini taşır.

⁸ Filmin yayını, şarkı bitmeden kesildiği için, sözler yarım alınmıştır.

2.4.3. Dil-Anlatımın Anlattıkları

İki farklı yaşam biçimi, iki ayrı dil ve anlatım biçiminde somutlaşmaktadır. Bir başka deyişle, iki farklı kültürü oluşturan gereçler, dilin de farklılaşmasını getirmiştir. Dilin, kültürün farklı görünümüne karşılık gelen karmaşık yapıların bir temeli olduğu⁹ düşünülürse, bu sonuç doğaldır. Sözer; dil-kişi ilişkisine değinmiş, bu ilişkiyi şöyle açıklamıştır: Belli bir dille onu konuşanlar arasında koparılamayacak, kendi özgürlüğüne göre kavranması gereken bir ilişki var. Dili alın, onun kişiyi yansıttığı göreceksiniz (kuşkusuz buradaki “kişi”, “birey” değil, belli bir dili konuşan topluluktur). Kişiyi alın, onun düşüncesini alın, “dil”in belirlenimini bulacaksınız orada.¹⁰

Küçük Hanım ve Şoför Nebahat, gerçekten farklı yaşam biçimleri sürmektedir. Biri oldukça lüks ve gösterişe dayanan bir kültür ortamında yaşarken, Nebahat bir kenar mahallede (taşralı suçlamaları alan), geçim zorluğu içinde, erkek işi yaparak yaşamaktadır. Buna bağlı olarak, iletişimde kullandığı dizgiler farklılaşır. Birinde aile içi konuşmalar kültürel saygıyı taşıyan “siz” ifadesini taşırken, diğerinde dayanışma ve yakınlık “sen”le dile gelir. Küçük Hanım’ın erkeklerle ilişkisi, ya yanında çalıştırma ya da “karşı cins” olarak geliştiği için, aradaki uzaklık yine dile yansır. Oysa Nebahat’ın erkeklerle ilişkisinde de dayanışma (birliktelik zorunluluğu) vardır, bu da yakın seslenme biçimlerini bir başka açıdan da, erkek gibi konuşmasını gerektirir. Dilin biçimini, yaşama biçimi belirler.

Bir dilin özellikleri, o dili kullananların, paylaştığı doğal çevrenin önemli bir parçasıdır. Kültürel görecelilik dilden değil, dil kültürel

⁹ (Claude Levi-Strauss’dan aktaran) Mustafa Arslantunalı. **Ay Çöreği-Teknoloji, Dil ve İletişim Üzerine Denemeler**. İstanbul: İletişim Yay., 1992, s. 84.

¹⁰ Önay Sözer. **Anlayan Tarih**. İstanbul: Yazko Yay., 1981, s. 140.

görecelilikten kaynaklanır. Farklı uyarlanma evrelerinden geçen kültür dizgeleri, dünyayı farklı kategorilere bölecektir elbette, bu bölünme de dile yansımayıp nereye yansiyacaktır.¹¹

Bir dilin, kültürler gibi alt kültürlerde de farklılaşması doğaldır. Altı çizilerek farklılaştırılan iki yaşam biçiminde, dil ve anlatım, bu farklılığı vurgulamada önemli bir öge olarak kullanılmıştır. Dilin cinsel kimliği yansıtma boyutu da, kadın tiplerinin konuşma biçimlerinde görülmektedir.

¹¹ Mustafa Arslantunalı (1992). Aynı, s. 88.

2.5. EĞİTİM DURUMU VE KÜLTÜREL DAVRANIŞLAR

2.5.1. Küçük Hanım: Mektepli mi?

“Küçük Hanımefendi'nin eğitim durumu nedir?” sorusunun yanıtı, her dört film için de yanıtı kalacaktır. Çünkü, hangi okula gitmiş, hangi dalda eğitim görmüş belli değildir. Belki de böyle bir gerek duyulmamıştır. Çünkü onun, babasının zenginliği sayesinde, hiçbir toplumsal varoluş çabası göstermesine gerek yoktur. Çalışması da gerekli değildir. Zaten filmler, onun eğlence ve aşk yaşamına ilişkindir, *Küçük Hanım* olmanın anlamı da budur. Yalnız, *Küçük Hanım Avrupa'da* filminde Neriman, bir sınavı başardığı için ödüllendirilmiştir. Ancak sınavın içeriğiyle ilgili bir ipucu yoktur. Olasılıkla ödüllendirilmek için bir neden aranmış, böyle kapalı bir gerekçe bulunmuştur.

Eğitim, kültürel davranışların temelini oluşturmakta önemli bir etkidir. Filmlerde, yalnızca bir sahnede, ne olduğu bilinmeyen bir kitap okuduğunu gördüğümüz Neriman, olasılıkla eğitimlidir. İzleyici onu, daha çok ailesi ve zengin yaşam biçimi süren çevresinden aldığı eğitimle tanır. Çünkü, nerede nasıl davranması gerektiğini, kiminle nasıl konuşması gerektiğini çok iyi bilmektedir. Bu yaşam biçimi içinde aile, kadın, erkek gibi konularda değer yargıları gelişmiştir. Örneğin aile şerefi, çok önemlidir. Ancak aşk söz konusu olduğunda ailenin sözünün geçerliliği kalmaz. Onları terketmek pahasına da olsa, seçilen aşktır.

Neriman'ın yardımcı ya da hizmetçi konumundaki insanlarla ilişkileri de ilginçtir. Onlardan çok farklı düzeyde bir yaşam süren Neriman, gerektiğinde onlarla da kimi şeyleri paylaşabilmekte uçurumları kapatabilmektedir. Bu, temel mesajı, açıkçası kültürel ayrımların önemsizliğini destekler nitelikte bir konumlanmadır. Bir başka yönüyle,

dönemin burjuvazisinin geniş halk kitleleriyle yapmaya çalıştığı ittifakı çağrıştırır.

2.5.2. Şoför Nebahat: Alaylı mı?

Nebahat'ın eğitim durumu belirlenmemiştir. Ancak daha şoförlüğe başlarken, bunun yapabileceği tek iş olarak sunulması, eğitim sonucu kazanılmış bir mesleği olmadığını göstermektedir. Ehliyeti olduğuna göre, en azından ilkokul mezunu olduğu söylenebilir.

Yaşadığı çevre; tipik bir mahalle yaşamı, alt gelir düzeyindeki geleneksel insanların yaşam biçimidir. Anneler ve kızların evde oturduğu, dikiş dikilen, el işleri yapılan, komşuluk ilişkileri gelişmiş bir yaşam biçimidir. Dolayısıyla kültürel düzeydeki davranışlar da çevreye uygundur. Nebahat, daha sonra, kendine özgü bir kültür yaratmış olan şoförler grubuna girer. Bu kültür, kuşkusuz erkek kültürüdür ve Nebahat de bunu çok kısa sürede benimseyecektir. Onlar gibi giyinecek, kaba konuşmalar yapacak, ilişkileri dayanışma-çatışma belirlemelerine oturacaktır. Üstelik bu davranış biçimlerini öylesine benimseyecektir ki, erkeklerle bilek güreşi yapacak, kavgalar edecek, tavla oynayacak ve onları yenecektir. Bir başka deyişle “erkeğe özgü” olan davranış biçimlerini başarıyla sergileyerek, onların kimilerini yener duruma gelecektir. Böylece toplumun diğer kesimleriyle ilişkileri zayıflayacak, sosyal yaşamı unutacaktır.

Örneğin Şoför Nebahat ve Kızı'nda, kendi lokantasında yediği ilk yemekte, neyi nasıl kullanacağını bilemez. Böyle bir yerde yemek yemek ona çok uzaktır. Şoförlüğü öncesinde de dar bir çevrede ve geleneksel ilişkilerde sıkışıp kaldığı için, öğrenme şansı da olmamıştır. Nebahat bu kültürde de; namus, dürüstlük, doğruluk ve yardımseverlik gibi geleneksel

değerleri korur ve inançla savunur. Kültürel düzeydeki davranışlarını bu değerler belirler.

2.5.3. Toplumsal Özellikler Açısından Görünüm

Dönemin Türkiye'sinde, nüfusun eğitim oranı zaten düşüktür, bu rakam kadınlar için daha da düşüktür. Bu açıdan bakıldığında, filmlerdeki kadın tiplerinin eğitimsizliği ya da düzeylerinin düşüklüğü anlamlıdır. *Küçük Hanım* tipi, Batı'lı burjuva incelikli, gün görmüş bir kızı simgeler. Nebahat ise eğitim düzeyi düşük, alt gelir grubunda yaşayan bir kent insanıdır. belki yeni kentlidir. Kültürel davranışları belirleyen geleneksel yapıdır. Dönemin özellikleri açısından bakıldığında, zaten kültürel düzey ya da bu düzeyde sınıf atlama bir amaç değildir. Yaşam ekonomi üzerine kurulmuş, değerler buna göre belirlenmiştir. Bu durumda önemli olan da ekonomik anlamda sınıf değiştirme çabalarıdır. Bu çaba, filmlerde açıkça ortaya konmaz. Konu gereği, aşka bağlı olarak ekonomik atlamalar gösterilir. Böylece, bu amacın bir yolu, inceden sergilenmiş olur. Belki kolay biçimde, hiçbir değeri yıkmadan, hatta "aşk"ın kutsallığının ardında, haklılaştırılarak...

2.6. YARDIMCI TİPLERİN KONUMLANIŞI

2.6.1. Küçük Hanım Dizisi

2.6.1.1. Bülent: Kaybeden Erkek

Bu film grubunda, ana kadın tipinin belirlenmesi, mesajın ve eleştirel boyutun vurgulanması açısından önemli tiplerin başında Bülent gelmektedir. Her filmde, aynı varoluş biçimiyle yer alan Bülent, film ayırmadan, tek bir seyirlikte izlenmiş gibi yazılabilir. Bülent, filmde Ömer'in yakın arkadaşı olarak yer alır. Neriman-Ömer-Bülent aşk üçgeninin değişmez parçasıdır. Öyle ki, yönetmen Nejat Saydam¹² o yıllarda izleyicinin "Ayhan Işık-Sadri Alışık/Belgin Doruk'a aşık" dizelerini içeren bir tekerleme yarattığını söyler. Bülent'in işlevi, asıl tiplerin aşk oyunlarına, yeni oyunlar ekleyerek durumu karmaşıklaştırmak yanında, kadının seçeneği olduğunu vurgulamaktır. Ancak Bülent nasıl bir seçenektir, neden hep kaybeden odur?

Bülent'in ekonomik durumu açıkça tanımlanmamıştır. Onun yeri, Ömer'in yanında belirlenir. Bazen, zengin arkadaşının parasını yer gibi görünür, bazen ondan bir aşağı işte çalışır, bazen de, zengin bir bayanla evlenme amacındadır. Anlaşıldığı gibi, zaten konum olarak ikincil bir yerdedir. Ancak gerek giyimi, gerek sosyeteye katılım biçimi, davranışları, konuşması, bilgi düzeyi zengin kişilerden farklı değildir.

Davranış boyutunda ise farklı yönleri çoktur. Her zaman aşırılıkları vardır, aşırılıklar özellikle sözel düzeyde yansır. *Küçük Hanımefendi* filminin ikinci çevriminde Bülent'in aşırılıkları çok daha fazladır. Bu filmde, roman yazarı olarak, meslek de edinmiştir. Ancak

¹² Nejat saydam. Yönetmen, Aynı.

romanlarına koyacağını söylediği adlar, pembe romanların adlarıdır: Buğulu Gözler, Damdaki Kemancı, Karanlıklar Meleği, Ömre Bedel Kadın bunlardan bazılarıdır. Böylece Bülent, yazmayı düşündüğü roman kahramanları gibi çizilir ve eleştiri konusu olur. Yakasında sürekli kırmızı karanfil taşır. Çok hoşlandığı Neriman'a sürekli kırmızı karanfiller gönderir. Bu kadar kırmızı karanfili nerden bulduğunu soran Neriman'a verdiği yanıt şöyledir: "Kırmızı karanfil bulamayınca, beyaz karanfilleri kalbimin ateşiyle kırmızıya çeviriyorum".

Buna Neriman şöyle cevap verir: "Çok yanlış bir devirde yaşıyorsunuz, orta çağda dünyaya gelmeliymişsiniz... Dostum uyanın, bu devirde en başta gelen şey, iyi niyet ve tabii olmaktır". Çoğu kez Bülent aşırılıklarını yalancılığa kadar götürür. Örneğin ikinci çarkçı olduğu filmde, Neriman'a kendini 62 tankeri, 72 şilebi olan bir amcanın yeğeni olarak tanıtır. Zenginliğin işe yarayacağını düşündüğünden "çarkçı olacağıma fasulye tüccarı olsaydım" diye hayıflanır.

Kadınlara yaklaşım biçimi, yine Neriman'ın sözleriyle açıklanabilir: "Siz balığa ağ atan acemi bir balıkçısınız". İşte acemiliği ve yapaylığı yüzünden hep kaybedecek ve kendi deneyimiyle "sudan çıkmış balığa" dönecektir. Gemide Ömer'le dertleştikleri bir sırada, ikisi de Neriman'ı kaybettiğini düşünür. Bunun üzerine Bülent Ömer'e "Bundan önceki filmlerde de hep senle mücadele ederdik, sonunda da sen Küçük Hanım'ı alır giderdin, ben yalnız kalırdım. Şimdi sana da kazık attılar ya" diyerek, bir yandan da sevinir. Ancak yanılmıştır, bu filmde de yalnız kalacaktır. Bunu hakeder. Son filmde, Neriman'ın ailesine kendini, tam tersi bir şekilde anlatmaktadır. İşçi, sigara, eğlence bilmeyen, işten eve, evden işe giden biridir. Yine inandırıcılıktan yoksun bu açıklama, çağ dışı bulunup, Neriman tarafından alay konusu yapılacaktır. Bülent aracılığıyla, filmin sonunda verilen mesajlar ilginçtir. Birinde kesin yenilgi sonucu

baygınlık geçirirken, diğer filmde, izleyiciye döner ve şöyle der: “Ne var, ne bakıyorsunuz? Yani bu benim ezeli-ebedi kaderim. Ama öbür filmde ben onlara öyle bir iş yapacağım ki, onlar da şaşırarak siz de”. Film bu epik ögeyle biter. Aynı şekilde, Ömer’in şoför olarak küçük hanımla evlenmesi sonucu yine kaybetmiştir. Çözümü bulmuş, o da bir şoför olmuştur, seyirciye şunu söyler: “Ne yapalım, bizim de mesut olabilmemiz için, bir küçük hanımın şoförü olmamız lazım”. Arabadaki yeni küçük hanım, izleyiciye göz kırpar. Yine bu epik öge aracılığıyla, “umudun yitirilmemesi gerektiği” mesajı verilir, hem de doğrudan.

2.6.1.2. Sülfik: Neriman’ın Öğretmeni

Küçük Hanımefendi filminin ikinci çevriminde, ilk çevrimde olmayan yardımcı tip olan Sülfik, değişim anlamında önemlidir. Neriman Sülfik’le şifa yurdunda tanışır. Azınlıktan biri olarak Sülfik, filmdeki tanımlamasıyla “feleğin çemberinden geçmiş, dört koca eskitmiş ama kendi eskimemiş” biridir. Alkol bağımlısıdır. Neriman’la çok iyi anlaşır. Neriman, kendini yenileme çabaları sırasında Sülfik’in fikrini sorar. Sülfik, Neriman’ın çabalarını yetersiz bulur, onu kendisinin “*Küçük Hanım*” yapacağını söyler. Tedavisi bitince Neriman onu yanına alır, birlikte yaşamaya başlarlar. Böylece Sülfik yaşam deneyimlerini ona aktarmaya başlar. Konuşması, davranışlarıyla avam bir kadındır ve bu konumuyla akıl hocasıdır. Neriman’ın daha önceki filmlerde halktan kişilerle kurduğu ikincil arkadaşlıklar, bu filmde öne geçmiş olur. Bu ilişki, Neriman’ı da etkileyecek, özellikle dil ve anlatımına kabalaşma olarak yansıyacaktır. Daha önceki filmlerde daha gizli açıklanan kültürel farkların önemsizliği mesajı, artık çok açıktır.

2.6.1.3. Ayşe: Neriman'ın Öğrencisi

Neriman'ın lüks yaşamı içinde, ilk filmde yardımcılarıyla ilişkileri çok belirgin değildir. Ona yardım eden iyi yürekli Hayri ve dadı dışında, ilişkileri zayıftır. İkinci çevrimdeki Sülfik bu genellemenin dışındadır. Yardımcı kişilerle, yani alt düzeydeki insanlarla ilişkisi ikinci filmle daha yoğundur. **Küçük Hanım Avrupa'da** filminde, sürekli Ayşe ile birlikte olan Neriman'ın arkadaşı, sırdaşı odur. Aralarındaki büyük farka, davranış biçimlerindeki farklılığa rağmen, ilişki paylaşımına dayanır. Filmin başında ikisi alışverişten dönerken, yolda onları hiç farketmemiş olan Ömer'i, Neriman'a Ayşe gösterir.

Daha sonra, onun yardımıyla tanışır Ömer'le ve gemide birlikte yolculuk ederler. Ayşe ona "Neriman'cıgım" diye seslenmekte, hatta gerektiğinde akıl vermektedir. Yaptığı numaraları ona anlatan Neriman'a tepkisi "Hey kafir, sen de bu işleri iyi beceriyorsun ha!" şeklinde, oldukça kaba ama içtendir. Başlangıçta, davranış düzeyindeki farklılıklar açıkça ortaya çıkmaz. Ancak gemi yolculuğu sırasında, bu farklılık açıkça sergilenir. İlk kez böyle bir ortama giren Ayşe, şaşkına dönecektir. Neriman onu "Bakırköy buradan çok uzak" diye uyararak durdurur.

Ayşe gemiye bindikleri andan itibaren, hayalindeki prensle karşılaşmayı umar. Neriman'la birlikte, gemideki ilk gecelerinde hazırlanırken Ayşe çok güzel olacağı için bütün milyonerleri deliye çevireceğini düşünür. Bir yerlerde Grace Kelly'nin Manoco Prensi'yle gemide tanıştığını okumuştur. Bu nedenle gemide yüzlerce Manoco Prensi olduğunu hayal eder. Neriman'a gönderilen plastik çiçekleri kendine sanar ve şikayet eder: "Nedir bu hayranlarımdan çektiğim, nereye gitsem beni rahat bırakmıyorlar". Bu "aşk kokan" plastik çiçekleri gönderen

meçhul prensini arayacaktır artık, “Rüya hakikat oluyor, meçhul prensim sana geliyor sana, senin o sihirli kollarına” nidalarıyla... Kısa bir süre sonra gerçekten biri çıkacak ve onunla ilgilenecektir, bu şarklı bir “prens”tir, hem de “şarkın en güzel prensi”... Ayşe’nin bütün amacı böyle biriyle evlenebilmektir artık, aşk çeşmesindeki dilek havuzuna para atarken de bunu diler.

Ayşe, sosyete yaşamının kurallarını bilmediği için zor durumlarda kalır. Masaya konan el yıkama suyunu içmeye kalkar, spagettiye yeme zorluğu çektiğinden, ağzından sarkanları makasla keser.

Davranış kontrolü, bir anlamda baskı, yalnızca Ayşe’nin üzerindedir. Gemide birinci çarkçı olan eniştesi, geleneksel bir kontrol mekanizması rolüyle onu izler. Ondandır gizlenmek ve rahat davranabilmek için, ismini bile değiştirecektir.

Ayşe, **Küçük Hanım’ın Şoförü** filminde, evin hizmetçisi rolündedir. Bir sosyete evinin hizmetçisi olarak, kendi kültürüyle bu kültür arasında, oldukça “komik” bir tip olarak çizilir. Ömer’in şoförünü gördüğü an, hayalindeki erkeği bulduğunu düşünür. Bu kez konuşmaları dikkati çekecektir. Ömer, şoför Mahmut’la birlikte gelir. Mahmut’u gören Ayşe, Ömer’e “Arkadaşını benimle takdimlidersene” diyerek, şoförle ilgilendiğini belirtir: “Teveccüh gösteriyorsunuz hanımefendi” diyen Mahmut’a verdiği yanıt ilginçtir: “Asıl ben teveccühünüzün hayranıyım. Hürmetlerimin kabulünü rica ederim”. Bu konuşma biçimi karşısında Ömer’in tepkisi, yorumdur: “Desene bu kız kibar evin hizmetçisiyim diye durmadan böyle lugatlar parçalayacak, yandık!” Benzer konuşmalar film boyunca sürecektir:

- Ben biraz meşguliyettim de ...
- Arzu hürmet geldiniz.
- Terzi provası konfeksiyonuna davetiyelidirler ... gibi.

Konuşmasının kendi tanımlaması, “kibarca”dır. Ayşe, film boyunca, “edebiyat romanı” dediği “Aşk için ölenler” adlı bir kitabı, zaman zaman ağlayarak okur, çünkü 55. sayfaya kadar 23 kişi ölmüştür. Bir yanda da Mahmut’la aşkları başlamış ve sürmektedir. Ayşe, pembe romanlarda okuduğu aşkı, yaşamına geçirmeye çalışarak, iyice komik duruma düşer. Bu yolla, bu tür romanların içeriklerine de eleştirel bir bakış getirilir.

2.6.2. Şoför Nebahat Dizisi

2.6.2.1. Gececi Neşet: “Gececi Neşet Gider!”

Gececi Neşet, geceleri çalışan dolmuş şoförlerinden biridir. Yakışıklı ve genç biridir. Çevresince sevilmez, bunun da pek çok nedeni vardır.

Neşet, diğer şoförler gibi bir yaşam düzeyinde olmasına karşın, değişik arayışlar içindedir. Patron Ateşoğlu ile yakın ilişki kurarak, kendi grubunu karşısına alır. Amacı kendine iyi bir yer edinmek, onun gözüne girmektir. Bir anlamda muhbirlik yapar.

Neşet, babası ölmeden önce, ondan Nebahat’ı istemiş, ancak baba, ona verilecek kızı olmadığını söylemiştir. Bundan sonra Neşet, Nebahat’ın karşısında olacaktır. Baba öldüğünde zor durumda kalan Nebahat, ondan borç ister, ama alamaz. Üstelik de, mahallede onun kendisiyle ilişkide olduğunu, kendisinden sonra da, Deve Salim’le ilişkiye girdiği dedikodusunu yayar. Bir yandan da arabayı Nebahat’ın elinden almak için Ateşoğlu ile işbirliğine girer.

Para ödeme günü geldiğinde, Nebahat ödeme yapamaz. Durumu bilen Neşet, patronla plan yapar. Ona Nebahat'ın güzelliğini anlatır: "Kız da ne kız patron, teknil Emirgan'a Allah Allah dedirtiyor". Amaçları, patronla Nebahat'ın birlikte olmasını sağlamaktır, plan gerçekleşmez.

İş ortamında Neşet, sürekli olarak Nebahat'la çatışır. Bir gün bilek güreşinde de yenilince iyice hırslanır. Bu arada, Nebahat Bülent'le tanışmış, ilişkileri başlamıştır. Bülent'in nişanlısı, patron ve Neşet yine işbirliğine girer. Nebahat'ı kaçıracaklardır. Kaçırma gerçekleşir. Neşet, patron ve adamlarıyla birlikte dir.

İlk filmin sonunda, Nebahat hastanede yatar ve kana ihtiyacı vardır. Ona uyan tek kan grubu ise Neşet'in kan grubudur. Şoför arkadaşları Neşet'i yakalar ve döverek kan vermesini sağlarlar. Sonunda Neşet yola gelir, Nebahat'ın elini öperek ondan özür diler.

Bu sonla birlikte artık Neşet'in kötü dönemi de geride kalır. Bir sonraki filmde o da, diğerleri gibi Nebahat'ın yanındadır ve yardımcısıdır.

Böylece Neşet, çeşitli entrikalarla sınıf değiştirmeye çalışan, kendi grubunu reddeden ama başarısız duruma düşen bir insan olarak çizilir. Sonuçta iyi insanların değerleri ağır basmış, affedilmiştir. Artık o da kendi insanlarıyla kendi yaşam biçimini sürdürecektir.

2.6.2.2. Deve Salim: İkinci Baba

Şoför Nebahat dizisindeki önemli yir yardımcı tip de Deve Salim'dir. Salim, baba öldükten sonra Nebahat'a destek alan, onu her açıdan kollayan grubun başında yer alır. Mesleğin inceliklerini, davranış biçimlerini öğretir, her konuda yanındadır. Bir anlamda Nebahat'ın akıl hocasıdır. Örneğin, zor durumda kaldığında bir avukata gitmesi gerektiğini o söyler. Kaçırıldığında da grubu örgütleyip onu kurtarmayı başaranların başında o yer alır. Ölen babanın yerine geçmiştir. Küçük insanların dayanışmasını da simgeler.

2.6.2.3. Hülya: Şoför Kızı (!)

İlk filmde, yaşam biçimi ve bulunduğu ortamla sorunları olan Neşet doğruyu bulmuş, bu kez çelişkileri bir başka biçimde yaşayan Hülya karşımıza çıkmıştır.

Hülya, Nebahat'ın 16 yaşındaki kızıdır. Anne-baba ayrıldıktan sonra, annesiyle yaşamaktadırlar. Çevresiyle ve kendi özel yaşamıyla çelişkiler içindedir.

Öncelikle bir şoförün kızı olmaktan utanç duymaktadır. Zengin anne-babaları olan, sorumsuz gençlerle arkadaşlık kurar. Kendi çevresindeki üniversiteli genç Murat'ın sevgisiyle alay eder. Ona mahalleden örtülü, takunyalı bir kız bulmasını önerir. Basit bir tornacının gelini olmak istemediğini söyler. Annesinin evde olmadığı saatlerde, giyinir, süslenir ve arkadaşlarıyla gezer. İçkili, danslı toplantılara katılır. Evde de yabancı parçalar çalar, dans eder.

Gençler, çevrenin moral değerlerinden çok farklı yaşamaktadır. Kız-erkek ilişkileri, eğlence biçimleri, para harcama biçimleri çok farklıdır. Nebahat'ın çevresi için züppe ve şımarıktırlar. Nebahat, Hülya'yı uyarsa da, o dinlemez. Çünkü eskiden olduğu gibi dantel ören, evde oturan, komşulara giden bir kız olmayacağını söyler. Annesinin aldığı giysileri beğenmez, hele onun konuşma ve giyiniş biçimini hiç onaylamaz. Annesiyle bir yere gitmekten utanç duymaktadır.

Annesinden gizli, kendi evinde arkadaşlarına parti verir. Evde içkiler içilir, gençler serbestçe sevişirler, hatta striptize varan gösteriler yaparlar. Olaya tanık olan anne ile kızın arası iyice açılır. Çünkü Hülya, hala kendisinin hakkı olduğuna inanmaktadır. Gezmek, eğlenmek, daha önemlisi zengin olmak istiyordur. Bu durum, kimi kez annenin de kafasını karıştırır. Nebahat onun da haklı olabileceğini düşünür, dünya değişiyordur ama yine de bu değersizlik ortamını onaylamaz. Hülya, bir pamuk tüccarının oğuluyla evlenmek, zengin gelini olmak ister. Ama genç erkek, babasına bir şoförün kızıyla evleneceğini söyleyemeyeceğini belirtince, anneye düşmanlık artar. Düşmanlığın boyutu arkadaşlarıyla birlikte annesinin lokantasına baskın yapma, ona bir ders verme planına katılmaya dek uzanır. Hülya için "şoför kızı" olmaktan kurtulmanın bir yolu da babaya gidip, hiç değilse "avukat kızı" olmaktır. Ancak baba, anne tarafından reddedildiğinden bu yana sefalet içindedir, yine çözüm yoktur Nebahat kızı için kendi çözüm bulmaya çalışır. Şoför kızı olmaktan kurtulsun diye, lokanta işletmeyi dener. Bu kez de, "ahçının kızı" olarak görür kendini. Hülya, benzin kokusuyla yağ kokusu arasında fark olmadığını söyleyerek annesini ukalalıkla suçlar. Hülya'nın iyi yaşam arayışları, Cengiz'le sürer. Cengiz annesinin lokantayı aldığı kişidir, önce annesine yaklaşmıştır ama Hülya bunu bilmez. Ona hayatı öğreten ideal erkek olarak tanımladığı Cengiz'le çıkmaya, lüks yerlerde eğlenmeye başlar. Cengiz'in onu kullandığını anlayamaz. Bir gece, sarhoşken

Cengiz’le yatar, bunu anneye açıklar. Nebahat, o sırada Cengiz’le evlenmeye karar vermiştir. Anne-kızın arası iyice açılır.

Hülya, annesi ve Cengiz arasındaki konuşmaya gizlice tanık olduğunda ise, bütün gerçeği anlar, hatta Cengiz’i vurur. Anne cinayeti üstlendiğinde ise, bütün hataları için ondan af diler.

Hülya artık çevresindeki insanların değerlerini bilmektedir. Onu zor durumda yalnız bırakmak istemeyen Murat’ı reddeder. “Temiz sevgiyi, samimiyeti yeni anlıyorum” der. Temiz kalan tek şey ise Murat’ın sevgisidir ve onu kirletmeye hakkı yoktur. Üstelik kendini iyice suçlayarak, mutlu olmaya layık biri olmadığını düşünür. Annesinin şoför arkadaşlarının desteği de onu utandırır. Benzin kokusundan kaçmasaydım diye hayıflanır.

Kendince bir bataklığa düşmüştür. Öyle bir bataklık ki, çırpındıkça batmıştır. Ana kalbini kırdığı için üzgündür. Böyle düşünerek suçunu itiraf eder ve hapse girer. Cezası bittiğinde ise Murat’la evlenir. Hülya, altı çizilerek eleştirilen zengin dünyanın kötülüğünü görmüş, doğruyu bulmuştur.

2.6.2.4. Cengiz: Filmin Kötüsü

Cengiz, zengin ve düzenbaz bir adam olarak sunulur. Tıpkı Hülya’nın arkadaşları gibi onun da değerleri yokolmuştur. İnsan ilişkileri çıkarlara dayalıdır. Alt sınıftan insanların karşısında, zengin insanların kanununu gösterir.

2.6.2.5. Mehdi: Filmin Kötüsü

Bir masal dünyasından gelen kahraman olarak Mehdi, tam bir kötü adamdır. Ülkenin Şeyhi Halit'in yerine geçmek ve onun sevgilisi Zennube'yi elde etmek için her tür yolu dener. Yalan, düzenbazlık, kaçırma, zorbalık gibi eylemler geliştirir. Bu açıdan Mehdi, bulunduğu yerden hoşnut olmayan, hırslı ama sonunda cezasını çeken kötü adamı simgeler.

2.6.3 Yardımcı Tipler ve Diğer Kişiler Aracılığıyla Getirilen Eleştirel Boyut

Her iki film dizisi içinde de, yardımcı tipler önemli işlevler yüklenmişlerdir. Bunların yanında figüran niteliğindeki oyuncular ve küçük olaylar da, filmlerin anlamlı göstergelerini oluşturmuşlardır.

Bu ögelere toplumsal eleştiri açısından bakıldığında, *Küçük Hanım* dizisindeki önemli tiplerden birinin Ayşe olduğu görülmektedir. Lüks ve gösterişli bu yaşam içinde Ayşe, eğitimsizliği ve kültür eksikliğiyle alt gelir düzeyinin temsilcisi gibidir. Buna karşın Neriman'ın yanında, arkadaşlık düzeyinde yer alması çelişik bir durum yaratmaktadır. Çünkü iki tipin her açıdan farklılığı açıkça ortaya konur, öyle ki fizik üstünlük bile Neriman'dadır. Ayşe, onun gibi davranmaya çalışmakla ancak komik durumlara düşebilmektedir.

Böylece bir yandan sınıfsal geçişin olanaklılığı sergilenirken, eleştiri de beraberinde getirilmiş olur. Ayşe'nin hizmetçi rolünde bu boyut çok daha belirginleşmiş, kibar konuşmalara ve davranışlara olan özentisi abartılarak eleştiri öne çıkarılmıştır. Kendi düzeyinin dışına çıkarıldığında düşülebilecek durum ise gülmece unsuru olarak

kullanılmıştır. Böylece Ayşe, bir yandan Neriman'ın niteliklerinin doğallığını pekiştirirken, öte yandan da farklı yaşam biçimine girmeye çalışan insanı simgeler.

Küçük Hanımefendi'nin ikinci çevriminde Sülfik, düzey olarak Ayşe'ye yakın, işlevsel açıdan ise tam ters bir konumdadır. Ayşe Neriman'dan bir şeyler öğrenir, Neriman ise Sülfik'in öğrencisidir. Burjuva-halk yakınlaşmasını simgeleyen bu iki ilişkide süreçler tersten işler. Sülfik, çok şey yaşamış bir kadın olarak, Neriman'a kibar bir kadın olmasını öğretir. Zengin değildir, yaşam deneyimi zengindir. Bülent, Ayşe'den birkaç adım önde, sosyeteye alışıklığı ile dikkat çeker. Bülent'in kimliğinde çizilen abartı boyutu, kaybetme nedeni olarak vurgulanır. Doğallığın ve içtenliğin önemi, Bülent aracılığıyla işlenir.

Genel olarak sosyetedeki insanların dünyasında geçen *Küçük Hanım* filmlerindeki kimi ayrıntılar, önemli eleştirel nitelikler taşımaktadır. Bu eleştiri çoğu kez güldürü unsuru olarak değil, yaşamın doğasını göstermek şeklinde sunulur. Neriman, İstanbul'a ilk geldiğinde, burada herkesin hayatını yaşadığını söyler. Hayatı yaşama biçimi ise, gezmek, çılgınca eğlenmek ve tüketmekle eş anlamlı olarak gösterilir. Zengin bir babanın oğlu olarak gördüğümüz Ömer 2 de böyle yaşamaktadır. Çalışmaz, eğlenceden eğlenceye dolaşır, kızlarla gezer. Bir anlamda "hayatı yaşamak", sorumsuzluklarla eş anlamlı olarak gösterilir. Bu yaşam biçimi içinde yer alan kişiler, eleştirel sunumdadır. Ömer ve Bülent'le birlikte eğlenen kızlar, inanılmayacak boyuttaki yalanları dinler ve inanırlar. Örneğin Bülent onlara yabancı yıldızlarla olan sayısız aşk maceralarını anlatmaktadır. Bülent'le birlikte olan zengin terzi Fatoş ise, sürekli erkeğin peşinde koşan, onu izleyen, sorumsuz, eğlence ve içki düşkünü bir kadındır.

Ömer, şoför olarak Neriman'ı bir lokantaya götürdüğünde, onun bir grup arkadaşı ile karşılaşır. Bütün kızlar, Ömer'e hayran olmuştur, onu isterler ve hayranlıklarını övgü dolu sözlerle (Örneğin Apollon gibi adam!) dile getirirler. Bir anlamda ona "asılırlar". İçlerinden biri daha da ileri giderek, Ömer'e evlenme teklif eder. Ömer ise tepki olarak, onu annesinden istemesi gerektiğini söyleyerek eleştiri getirir.

Geleneksel davranış ve moral değerlerin çok dışındaki bu tavırların tek haklılaştığı nokta, onların zengin oluşlarıdır. Böylece de yoğun bir eleştiri sergilenir.

Aynı şekilde zengin, genç erkekler de sorumsuz ve değer dışıdır. Açık arabalarıyla, gitar çalarak gezip eğlenen gençler bunun örneğidir. Bu grup da, Ömer tarafından eleştirilerek, hatta dövülerek boyut tamamlanır.

Bir lokantada kısa bir süre yalnız kalan Neriman'ın yanına, köylü görünüşü ve konuşması olan bir adam gelerek onunla birlikte olmak istediğini söyler. Neriman'a "Gözel Bebek" diye seslenir. Adamın sonradan zengin olmuş bir taşralı olduğu her halinden bellidir. O da Ömer tarafından cezalandırılır. Bu konumuyla Ömer, geleneksel değerlerin koruyucusu gibidir.

Bu film dizisinde, babaların büroları dışında, zengin insanların hiçbirini çalışma ortamında göremeyiz. Meslek ve iş, yalnızca yardımcı kişilere aittir; şoför, ahçı, hizmetçi gibi. Yaşam eğlence, tüketim ve aşktır.

Neriman'ın ya da Ömer'in çevresi aracılığıyla sergilenen bu eleştirel burjuva ortamında ise bu ikili, değerleriyle ayrıcalık taşır. Geleneksel moral değerlerin çiğnenmesi, bu kişiler için söz konusu değildir. İşte bu

eleştiri ortamının içinde Neriman, herkesin benimseyebileceği bir tip olarak desteklenir. O, eleştirilen ortamın dışında bir çizgiye oturtulur.

Şoför Nebahat filmleri içinde de benzer eleştirel boyutu bulmak olasıdır. Bu dizinin geçtiği ortamlar, kenar mahalle insanların, çalışan insanların ortamlarıdır. Ancak onların da zengin kişilerle ilişkileri olacaktır. Gerek kendi ortamları, gerek bu kişilerin eleştirilecek yönleri vardır. Bu boyut yine yardımcı kişiler, küçük olaylar aracılığıyla ortaya çıkar.

Şoför Nebahat filmlerinde önemli özellikler yüklenen bir tip, Neşet'dir. Bir şoför olan Neşet'in patronla yakınlığı, bir anlamda onun adına muhbir gibi çalışıyor olması, eleştirilir. Neşet'in amacı ekonomik düzeyini yükseltmektir. Bir başka deyişle, farklı iki sınıf arasındaki bağlantı, ya da geçiş biçimi Neşet aracılığıyla, olumsuz göndermelerle sergilenir.

Diğer dizide Ayşe'nin düştüğü komik durum yerine, Neşet'in durumu çevresince reddedilme düzeyindedir. Neşet'in ilişkide bulunduğu insanların yalancılığı, düzenbazlığı bu eleştiriye destekler. Bu insanların başında ise patron Ateşoğlu gelmektedir. Kötü niyeti, küçük insanları kullanma, kandırma biçimi ile, ilk filmdeki zengin adam, kötü adamdır. Yalnızca ekonomik çıkarları değil, kişisel zevkleri de böyle kötü ilişkilere dayalıdır. Özellikle kadınlar onun için cinsel nesnelere, sürekli değişik kadınlarla birlikte olur, onlardan bu anlamda yararlanır. Bu grubun içinde, Bülent'in nişanlısı olan Selma da vardır.

Selma ise ilk filmdeki zengin kadın, kötü kadındır. Amacına ulaşmak için (Bülent'i kazanmak) patronla yatar, başkalarıyla ilişkisi olur, ya da kötü şeyler yapar. Örneğin Nebahat'ı Neşet, Ateşoğlu ve Selma üçlüsü

kaçırır. Amaçları, onun patronla yatmasını sağlamaktır. Kendisinin aynı şeyi yapmış olması önemli değildir, bunu Nebahat yaparsa, suç olacaktır, bunu da bilmektedirler. Selma'dan yola çıkarak, onun ailesi ve yaşam biçimleri de gösterilir. Bu yaşam da tıpkı **Küçük Hanım** dizisinde olduğu gibi, eğlence ve lüks ortamında geçer. Evde fallarla, pullarla eğlenen ailesi, partilerde başka kişilerle yakınlıklar kurar. Bu ortamlar da yine, saygısızlık ve değersizlik ortamları olarak sunulur.

İlk filmin başında, babanın dolmuşundaki müşterilerin konuşma ve görünüşlerinden zengin kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Baba arabada ölünce tepkileri, gidecekleri yere geç kaldıklarını söylemek olur. Oysa ölüm karşısında gösterilecek tepki bu değildir.

Zengin insanların yaşam biçimlerine eleştirel yaklaşım boyutu, özellikle, yetişmekte olan bir kız olarak Hülya aracılığıyla yoğun bir şekilde verilir. Bir şoför kızı olan Hülya, kendi yaşamından hoşnut değildir ve zengin insanlara özenmektedir. İşte bu özenilen yaşam, zengin gençler aracılığıyla tam anlamıyla bir kötülük ve değersizlik ortamı olarak sergilenir. Gençlerin sorumsuzluğu, tüketimleri, kız-erkek ilişkileri ve davranışları abartılı bir biçimde olumsuz yönleriyle gösterilir. Özellikle de cinselliğe sevgisiz yaklaşımları, eğlence biçimleri eleştirilir. Daha sonra Hülya'nın da "bataklık" diye nitelendireceği bir yaşam biçimi çizilir.

Nebahat ve gençler arasındaki bir konuşma, bu gençlerin böyle olmalarının sorumlusunun aileler olduğunu vurgulamak açısından ilginçtir. Evdeki partide, dans ederken soyunan Lili, en son külotuyla kalmıştır. O sırada Nebahat gelir. Lili ona annesinin bütün gün briç partilerine katıldığını, babasının ise çok tehlikeli olduğunu söyler. Nebahat'ın sözlerinde ise, geleneksel değer anlayışı sergilenir: "Belki de dürüst bir erkeğin karısı olacaksın yavrum, onu lekelemeye hakkın yok".

Aile Hülya'nın zengin erkek arkadaşı aracılığıyla da gündeme gelir. Pamuk tüccarı baba, asalete ve zenginliğe öylesine düşkündür ki, şoför kızıyla oğlunun evlenmesine izin vermez.

Hülya, arkadaşları aracılığıyla, yaşamının sorumlusu olarak gördüğü annesine iyice cephe alır ve onu dövmeleri planına bile katılır. Bu sorumsuz ve kötü yaşam biçiminin varabileceği uç noktalardan biridir. Yine zengin kişilerden biri olan Cengiz, gerek Hülya, gerek annesi ile ilişki kurma biçimiyle, çok olumsuz bir tiptir. Onları istekleri doğrultusunda kullanır. Oysa annesinin çevresindeki fakir insanlar, her zaman yardıma hazırdır. Onların yanında, mahalledeki genç Murat'ın sevgisi, dürüstlüğü ve değerleri, bu gençlerle karşılaştırılır ve üstünlüğü vurgulanır. **Şoför Nebahat Bizde Kabahat** filminde, masalsi bir havada sergilenen aşırı lüks ve zenginlik içinde de eleştirel noktalara rastlanır. Halit'in yardımcısı olan Mehdi, Neşet benzeri bir geçiş peşindedir. Türlü entrikalarla Halit'in yerine geçmeyi planlar.

Bu film dizisinde eleştirilen yalnızca zenginlerin yaşam biçimleri değildir. Özellikle, geleneksel yargılara, değerlere sık sık göndermeler yapılır.

İlk filmde Nebahat, bir banka memuru olan Seyfi'yle nişanlıdır. Seyfi sanki toplumun bir erkeğe yüklemeye çalıştığı hakları taşıyamayan pasif ve komik biri olarak çizilmiştir. Annesinin direktifleriyle hareket eder, Nebahat üzerinde, özellikle çalışmasıyla ilgili kurmaya çalıştığı baskı gülünçtür. Burada tam bir kötü "kayınvalide" tipi çıkar karşımıza. Oğlunu ve gelini olacak kızı kendi çevresinin değerleriyle yönlendirmeye, onlar üzerinde baskı kurmaya çalışan bir kadındır. O da Nebahat'ın çalışmasına karşıdır. Şoför olmasını namus sorunu olarak görür. Üstelik de şoförlüğü küçümser. Dedikodu mekanizmasını işleten de odur. Nebahat'dan

ayrılmasını sağladığı oğluna, eş olarak Nebahat'ın kız arkadaşını seçer. Arkadaşının nişanlısıyla evlenmeyi kabul eden hanım hanımcık kız da eleştiriden payını alır.

Nebahat şoför olmaya karar verdiğinde, geleneksel yargılar harekete geçer ve her yandan eleştiri mekanizmaları çalışmaya başlar. Öncelikle anne istemez. Sorun, çevrenin dedikodusudur. Kardeşi Çetin de, mahalledeki çocukların saldırısıyla ablasına tepki gösterir. Çocukların dilinde gezen eleştirel tekerleme şöyledir:

Şoför Nebahat
Canımıza can kat
Şoför Nebahat

Böylece, değer yargılarının kuşaklararası geçişi de sergilenir. Nebahat, ilk çalışma gününde Bülent'le karşılaşır. Daha sonra kocası olacak adamın ilk tepkisi, onun elinin hamuruyla erkek işine karıştığı yolundadır. Bir başka müşteri tepkisini “Utanmıyor musun, bir de kadın olacaksın” diye belirtir. Bir diğeri ise, “Ehliyetin var mı senin, kesekağıdı yap da domates satarsın” diye alay eder. Kibar görünümlü bir müşteri, kadınların çalışmasına karşı olduğunu söyler ve ona “boğaza kadar uzanmayı” teklif eder. Şoför arkadaşlarıyla birlikte gittiği bir meyhanede, yan masadaki adamların sözlü saldırısına uğrar. Adamlar, Nebahat'ın kilometresine 100 lira vermeyi önererek laf atarlar.

Mahallede de komşular, onun şoförlüğüne neredeyse ailesiyle ilişkilerini kesecek kadar tepki gösterirler. Bütün bu tepkiler, Nebahat'ı yıldırılmaz. Çünkü namusuyla yapıldığında, şoförlük kötü birşey değildir. Sonunda herkes bunu anlayacaktır.

Nebahat, namusuyla işini sürdürüp, şoförlüğünü kabul ettirdiğinde, dedikodu ve eleştiriler kızına yönelir. Katil olduğunu söylediğinde de çevresindeki kadınlar, onu çekiştirirler. Kısaca o, çevresinden farklı bir insandır, çevresindeki katı ve kısıtlayıcı kuralları zorlayan biridir. Nebahat, kendi değerlerinden ve inançlarından ödün vermeme boyutunu, müşterileriyle olan ilişkilerine de yansıtır. Kendisine yönelen eleştiri ya da saldırıları söz veya kaba güçle karşılaştığı gibi, kendisine yanlış gelen davranışlara da tepki gösterir. Örneğin arabasında, bir kadını aşağılayıp dövmeğe kalkan erkek müşteriyi Nebahat döver. Yine arabada öpüşen kadınla erkeği indirir. Aynı tepkiyi, sarhoş bir erkeğe de gösterir.

Filmin mesajı açısından en önemli tepkilerinden biri, onun şoför olmasına karşı çıkan insanlara gösterdiği örnektir. Durakta beklediği bir sırada, büyük bir yalıdan çıkan kadın, lüks arabasını kendi kullanmaktadır. Nebahat, çevresindekilere onun yaptığının farkını sorar. Zengin olup kendi arabasını kullanmayı haklılaştırmanın anlamsızlığını vurgular.

Hem *Küçük Hanım* hem de *Şoför Nebahat* dizilerine yerleştirilen bu küçük ayrıntılar, filmlerin eleştirel boyutunun temel taşlarını oluştururlar.

2.7. FİLMERDE ZAMAN İÇİNDE ORTAYA ÇIKAN DEĞİŞİKLİKLER

2.7.1. Küçük Hanım Dizisi

Küçük Hanımefendi'nin ilk çevrimi, 1961 yılıdır, dizinin son filmi ise 1970 yılında çevrilmiştir.

Şoför Nebahat dizisinin ilki 1960, sonuncusu ise yine 1970 yılı yapımıdır. Böylece her iki dizi için de değişimi incelemek için on yıllık bir süre söz konusudur.

Birbiri ardına çevrilen filmlerde, tiplerin temel özellikleri açısından önemli değişimlere rastlanmamıştır. Tipin değişmez olma kuralı filmde filme taşınmış, değişik öykülere yerleştirilmiştir. Değişimin var olup olmadığı, ya da hangi boyutta gerçekleştiğinin anlaşılması açısından, ilk ve son çevrimler temel alınmıştır.

Her iki dizi için de, tip değilse de filmsel nitelik açısından önemli bir değişim vardır. İlkeleri siyah-beyaz teknolojiyle gerçekleştirilmiş olan filmler, son çevrimlerde renklenmişlerdir. Bu değişimin anlamı, gerçek mekanlarda, gerçek benzeri yaşamların bu kez gözün gördüğü biçimde sunulmasıdır. Bir başka açıdan özelemlerin renkli bir dünyaya taşınmasıdır.

Küçük Hanımefendi'nin ilk çevriminde yaratılan tipin temel özellikleri, onun çevresel özellikleri, erkeğin ve yardımcı tiplerin işlevleri açısından önemli değişimler gözlenmez. Öykü değişse de, bu öğeler temel özelliklerini korurlar. On yıl aradan sonra, aynı filmin tekrar çekilmesi ve izlenmesi, ortamsal değişimin de boyutları hakkında fikir verecektir. İlk göze çarpan değişim, öyküdeki ayrıntıların, çatışmayı ya da

örgüyü yaratan küçük unsurların ikinci filmde yer almamasıdır.

İlk filmde, Neriman'ın zor durumda olduğunu, Avukat Feridun odun kesen bir köylü aracılığıyla öğrenir, Bursa'ya o nedenle gider. İkinci filmde gidişinin nedeni açıklanmaz, köylü yoktur.

Daha önemlisi, ikinci filmde dadılar ve hizmetçiler kalmamıştır. Böylece *Küçük Hanım*, zamana ödün vermiştir. Üveyanne ilk filmde önemli bir roledir, anneliği olumsuz seyirlikle yüceltirken, çatışmanın da önemli unsurlarındandır. Avukat, Neriman'ı kaçırdığında onların peşine polislerle birlikte düşer, boşanma olayını duyunca onu tekrar kaçırıp hapseder. Ömer de onu kurtararak vicdan borcunu ödemiş olur. İkinci filmde bu olaylar yaşanmaz, Ömer'in vicdan sorunu da, böylece gündeme gelmez. Bir anlamda haklılaştırma gereği duyulmaz. Buna bağlı olarak denilebilir ki, ana erkek tipi olan Ömer, gurur düşkünü, onurlu, saygın Ömer değildir artık. Bu konudaki bir göstergesi de, anne ile Ömer arasında geçen konuşmadır. Filmin başında anne, Ömer'i Neriman'la evlenmeye ikna etmeye çalışır. Ömer bu işe sinirlenir, paralarını yiyen ve onları borçlarla başbaşa bırakan ağabeyinin suçunu çekmek zorunda kaldığı için sinirlenir. İlk filmde, bu serveti kazanmada kendisinin de çok emeği olduğunu belirtir. Oysa ikinci filmde, anne ona zamanında har vurup harman savurduğu, sorumsuzca para harcadığı için, ağabeyine kızmaya hakkı olmadığını söyler. Böylece Ömer daha başlangıçta, sorumsuzlaşmış, hafiflemiş biri olarak değişimini sergiler.

Neriman, iyileşsin diye ilk filmde, dadı eşliğinde bir sayfiye evine gönderilmiştir. İkinci filmde ise artık bir şifa yurduna gidecek, orada hemşireler gözetiminde iyileşecektir, yani zamana ayak uyduracaktır. Şifa yurdunun bundan da öte anlamı, Neriman'ın orada azınlıktan bir kadın olan Sülfiye Baliyon'la tanışmasıdır. Sülfiye Abla, orta yaşta, alkol bağımlısı,

bol küfürlü konuşan, dört kez evlenmiş, hafif bir kadındır. Neriman onunla yakın dost olacak, o da Neriman'ı bir hanımefendi yapma görevini üstlenecektir. Açıkçası, ilk filmdeki görmüş-geçirmiş, aydın görünüşlü dayının rolünü alacaktır. Bu değişime paralel olarak, Neriman ve Sulfik'in eğlence anlayışları da değişir. İlk filmde gece kulüpleri ve lokantalar ana eğlence mekanlarıyken, bunlara sinemaya gitme, balık tutma gibi eylemler katılır. Böylece hanımefendi "halk"a iner.

İlk filmde, Neriman'ın akıl hocası olan avukatın da işlevi bu kez çok sınırlıdır, artık ona danışılmaz.

Yine ilk filmde üzerinde durulan "maymun" esprisi de oldukça gerilere itilir. Bu gülünç öge yerine konan ise, Neriman'ın üçüz olduğu numarasıdır. Neriman Ömer'i kandırmak için önce akıl yaşı bebeklikte kalmış, ikiz kızkardeş numarası yapar. Ömer onu bebek giysileri içinde, fırfırlı şapkası, emziğiyle parkta arabayla gezdirir. Üçüz ise, tam bir kabadayı olarak çizilen erkek kardeştir. Küfürleri, kültürsüz kaba davranışları olan bu erkek kardeş numarasıyla, Ömer iyi bir dayak yiyecektir. Bu kez numara yapmaya Ömer başlayacak, dayak sonucu tekerlekli sandalyeye mahkum olup, Neriman'ın bakıcılığını isteyecektir.

Yalan ve kandırmaca içinde gelişen bu ikili ilişkide, değerlerin hafifleştiği bir nokta da, Ömer'in evliliği ile ilgili gerçeğin ortaya çıkışıdır. İlk filmde Ömer, bu gerçeği Neriman'a kendi anlatacak, diğerinde ise Bülent, Ömer istemediği halde Neriman'a anlatacaktır. Ömer açıklama yapacak dürüstlüğü göstermez.

Bülent tipi de, aşırı abartılı davranışları, iyice romantikleşen, komikleşen aşk tiratlarıyla değişime uğramıştır. Bu kez, önceden mesleği tanımsız olan Bülent, roman yazarı olduğu iddia edecektir.

Bülent ve Ömer arasındaki arkadaşlık-dayanışma ilişkileri de zayıflamıştır. Diğer filmlerde de Neriman yüzünden sürekli birbirlerine karşı olan iki erkek, bu kez zaman zaman yaptıkları gibi dayanışmazlar, sürekli bir kandırmaca yaşanır. Neriman, daha rahat giysiler içindedir, sık sık pantolon giyer. Anne tipi, başörtüsü atmıştır. Yaşanan mekanlar daha bir gösterişli ve modernize olmuş, geleneksel motifler çok yer almamıştır. Geçmişten kalmalığın izleri yoktur. Neriman ilk filmde hiç kullanmadığı bir numara daha geliştirir. Sık sık Ömer'i, kötü bir konuşmayla arayarak, karısı olduğunu hatırlatır, bu nedenle de onun üzerinde hakları olduğunu söyler. İçerikten öte, bunu gerçekleştirme biçimleriyle, o kötü görünüşlü yani çirkin kadını aşağılar, kendini yüceltir.

Genel olarak konuşmalarda da bir düşüş, halk diline yakınlık vardır. O asil, mağrur ve şımarık Küçük Hanım, artık gereğinde argo bile konuşan, erkeğe tokat atan, senli-benli konuşmalar yapan biridir. Öte yandan değiştirdiği kimliğiyle, kocası ölmüş komşu kadın değil, artık komşu kızdır, evlenmiş olmanın yükünden de kurtulmuştur.

Görüldüğü gibi, dizide genel olarak bir “düşüş” gözlenmektedir.

2.7.1. Şoför Nebahat Dizisi

Şoför Nebahat'e gelince... Bu film de aynı biçimde 1961 yılından sonra, 1970'de tekrar çevrilmiş. 1965 yılında çevrilen *Şoför Nebahat Bizde Kabahat*'da, *Küçük Hanım* benzeri bir düşüş gözlenmektedir. Bu düşüş, Nebahat filminin öyküsünden başlamış, gerçekçi temellere oturtulmaya çalışılan Nebahat, bir masal ülkesinin kahramanlarıyla oynamıştır. Abartılı konuşmalar, giysiler ve olaylarıyla, artık Nebahat, tek bir kimliğe indirgenmiş, “erkek kadın”lıktan başka işlevi kalmamıştır. Bu işlevin daha

önceki sancıları, zorlukları, diğer toplumsal rolleri geride kalmıştır.

1970'e gelindiğinde, içerik ve olayların akışının korunduğu, hemen hemen ilk çevrimle aynı özellikleri taşıyan ikinci Şoför Nebahat çevrilmiştir. İlk göze çarpan değişim, Nebahat'ın pantolon giymesidir.

Filmde düşüş duygusunu veren bir değişim ise, Seyfi tiplemesinde görülür. Seyfi, Nebahat'ın ilk nişanlısıdır. İlk filmde de geleneklere, özellikle de anneye bağlılığı ile biraz efemine bir tip olarak çizilen Seyfi, ikinci filmde iyice güldürü unsuru haline gelmiş; çıtkırıldım, kadınsı konuşmaları, anneye ilişkileri ve geleneksel yargılarında abartmalar yapılmış, bu da fiziki görünümüne "aptal" izlenimi verecek biçimde yansıtılmıştır.

İkinci çevrimden, birinciye oranla, genel olarak çıkan hava, güldürü öğelerinin daha çok kullanılmış olmasıdır. Tiplerin eylemleri, hatta dialoglar değişmez ancak bu hava eylemi gerçekleştirme ve vurgulamalardan çıkar.

Zaman içindeki değişimi her iki film dizisi için de değerlendirdiğimizde, bir değer yitimi, komedi unsurları ve abartmalarla sağlanmış bir hafiflik gözlenmektedir.

Bu "düşüş"ün toplumsal bakış açısıyla, nedenleri üzerinde durmak gerekir.

1970'e gelindiğinde, Türkiye öncelikle yönetsel düzeyde yeni değişimlere gebedir. Sosyal refah, eşitlik, hak ve özgürlükler konusunda 1960 sonrası doğan umutlar karşılığını bulamamıştır. Ekonomik uygulamalar da, Demokrat Parti döneminden çok farklı değildir.

Dolayısıyla yaşam yine güç koşullarda sürer. Üstelik artık umut da yoktur. Bunun yerini tepkiler almıştır. Tepkiler ise şiddet boyutunda gelişmektedir. Artık böyle bir ortamda, küçük kaçışlar, küçük umutların edinildiği seyirlikler de çok anlamlı değildir. Hızlı ekonomik değişimi yakalayamamış olan toplumsal gelişme ortamında, anlam yitimleri, değer kargaşaları da doğaldır. Küçük Hanım aracılığıyla izlenen dünya, gerçek yaşamda tepkiler alır. Filmsel düzeyde izleyici özlemiyle umutlarını birleştiren, kendi değerleriyle Neriman'a sempatiyle bakmışsa da, o da artık gözden düşmüştür. Nebahat'ın varoluş biçimi de umutları destekleyemez. 1970 sonrasında her iki dizi de, bir daha çevrilmeyecektir. Belki 1973'e kadar sürecektir olan askeri yönetim içinde, yaşama bir şey katamayacakları için...

3. KADIN OLGUSU VE TOPLUMDAKİ KADIN DOĞRULTUSUNDA TİPLER

3.1. AİLE BİÇİMİ-İLİŞKİLER

3.1.1. Küçük Hanımefendi: Hem Öksüz Hem Yetim

Neriman'ın kendi anne-babası ölmüştür. Kardeşi yoktur. Üveyanne, kötülük simgesidir, onu deli etmeye ve paralarını almaya çalışır. Neriman aile ilişkisini, Ömer'in ailesiyle yaşar. Kayınvalide, onu kızı gibi sever ve destek olur. Aynı şekilde dayısı da onu kendini toparlaması, Ömer'i "yola getirmesi" yolunda yüreklendirir ve onun sırdaşı olur.

3.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Öksüz

Neriman'ın yalnızca babası vardır. Evin tek çocuğudur. Annesiyle ilgili bir ipucu yoktur. Ancak dayısı ve babası yakın ilişkide olduğu için, annenin ölmüş olabileceği düşünülebilir. Üveyannenin olmayışı da, geçmişte sevilen bir annenin varlığı diye yorumlanabilir.

Neriman'ın dayı ve babayla oldukça iyi ve yumuşak ilişkileri vardır. Baba, kollayıcı tavrına karşın baskıcı davranmaz, sevgiyle yaklaşır. Neriman da babasına karşı, açıksözlüdür. Baba-kız arasında iyi bir ilişki olduğu gözlenir.

3.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü: Analı-Babalı

Neriman bu kez şanslıdır. Hem anne, hem de babası vardır. Aile içinde saygılı ilişkiler söz konusudur. Baba belirleyici görünmektedir.

Neriman'ın Ömer'le evliliği söz konusu olduğunda ilişkiler keskinleşir. Baba, tamamen Neriman'ın karşısında, kırıcı, sert ve cezalandırıcı bir tavır alır. Anne ise Neriman'ın yanındadır ve babayla aralarındaki uçurumu kapatmaya çalışır. Ancak sonradan ilişkileri düzelir. Neriman bu filmde de tek çocuktur.

3.1.4. Şoför Nebahat: Yetim

Bu filmde Nebahat, annesi ve arkek kardeşiyle birlikte, bir çekirdek aile içinde yaşamaktadır. Kardeş ilkokula gider. Anne ev kadınıdır. Neriman, şoför olmadan önce ev kızıdır. Baba ise ailenin geçimini yüklenmiş bir şofördür.

Aile içi ilişkiler oldukça yakındır. Nebahat, özverili ve destekleyici bir anneye sahiptir, kendisi de aynı duyguları kardeşine yansıtır. Babaya bağlılık da vurgulanır. Baba öldüğünde anne ile kız tam bir dayanışma içine girerler. Anne, onun üzülmelerini, çevre tarafından yıpratılmasını istemediği için şoför olmasını istemese de, Nebahat kararlı davranınca onu destekler. Nebahat, kardeşini kollamaya alır, onun yaşamını kolaylaştırmak ister. Ailenin akrabalık ilişkileri yansımaz. Hatta İstanbul'da yakın ilişkileri olan akrabalarının olmadığı varsayılabilir. Çünkü baba ölüp aile zor durumda kaldığında, yanlarında yalnızca babanın arkadaşları vardır. Filmin başında, Nebahat da bir aile kurmaya hazırlanmaktadır. İki yıl önce ailesinin isteğiyle nişanlandığı erkeğin ailesiyle geleneksel ilişkiler içindedir. Nişanlısı Seyfi'nin annesi tam bir "kayınvalide"dir, eleştiren, beğenmeyen, söylenen... Tipik bir gelin-kayınvalide ilişkisi, hatta dönürlük ilişkisi sergilenir. Geleneksel kurallara dayalı bir ailenin temeli, Nebahat'ın çalışmaya karar vermesiyle yıkılır.

Nebahat daha sonra Avukat Bülent'le tanışacaktır. İlişki sonunda bir aile de o kuracak, evlenecek, çalışmayı da bırakacaktır. Çünkü, ailede kadının yeri evidir.

3.1.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Anne

Bu filmde, bir önceki filmde kurulmuş olan aile, bu kez dağılmıştır. Aldatılmaya dayanamayan Nebahat, boşanarak “dul” olmayı yeğlemiştir. Üstelik 16 yaşındaki kızı da kendisiyle yaşamaktadır. Bu parçalanmış aile içinde Nebahat'ın üstlendiği rol hem annelik hem de babalıktır. Bu durumun altı sık sık çizilir. Çünkü şoförlüğü bırakmış olan Nebahat'ın tekrar aynı işe dönerek erkek gibi çalışmasının açıklaması böyle yapılır. Baba ile kız ise tamamen kopmuştur. Ayrılıktan sonra hiç görüşmezler. Ancak bir kavga anında evi terkeden kız, yıllar sonra babasını görür, aralarındaki sevgi bağı korunmuştur.

Filmde, parçalanmış ailede çocuğun konumu vurgulanır, babanın olmaması, onun doğru değerlerle yetişmesine engel olarak konur. Başlarında bir erkek olması gereğini belirleyen Nebahat, bu nedenle tekrar evlenmeye bile karar verir.

Erkeğin geri dönüşüyle sorun çözülür, aile bir araya gelir. Eski karısının zor durumda olduğunu duyan erkek geri dönmüş, anneye ve kızına yardım etmiştir. Bunun sonucunda ise kız, doğru değerlere ulaşmış, annelik özverisini, namusla çalışmanın değerini, kendi yaşam biçimini sürdürmenin gerekliliğini anlamış, özentilerinden, şikayetlerinden vazgeçmiştir. Babanın dönüşü, kızın bilinçlenmesi sonucu aile tam olarak tekrar birleşmiş, bu birleşme ise pek çok sorunu çözmüştür.

Diğer filmde olduğu gibi, burada da akrabalık ilişkilerine rastlanmamaktadır. Onun yerine dostluk ve arkadaşlık ilişkileri ön plandadır.

3.1.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat

Nebahat bu filmde aile yaşamı ve akrabalık ilişkileri açısından tanımsızdır. Onu evinde ya da yaşadığı çevrede hiç görmeyiz. O yalnızca Şoför Nebahat'tır. Ailenin olmaması, onun çalışmasını, özellikle bu işi yapmasını da kolaylaştırır.

3.1.7. Toplumun Birliği: Aile

Ülkemiz koşullarında aile önemli bir kurumdur. Film kahramanlarının ikisi de, saygın ve iyi ilişkiler içindeki aile ortamlarında yaşarlar. Anne-babanın görüşleri, değerleri önemlidir. Bu kural ancak "aşk"a inanıldığında yıkılabilir.

Aileler, çekirdek aile özelliği gösterirler. *Küçük Hanım* için ilginç bir saptama, tüm filmlerde ailenin tek çocuğu olmasıdır. Bu, aile planlaması konusunda bilinçle açıklanabilir ancak asıl amaç, ailenin tek varisi olmasını sağlamak olarak görülebilir. Ancak bu yolla, evlendiği erkeğe ailesinin varlığını devredebilecektir. Onunla birlikte olmak, mirasına da sahip olmak anlamındadır.

Nebahat'ın bir kardeşi vardır, daha sonra kendi kızı olacaktır. Bu yaşam biçiminde aile içi ilişkilerin anlamı daha farklıdır, daha bir dayanışma söz konusudur.

Ailelerde, her iki film grubu için de sözü geçen gerçekte de olduğu gibi temel de babadır. Anne hep idareci, ortamın dengesini sağlayan iyi niyetli ve koruyucu insandır. Üveyanneye yüklenen olumsuz nitelikler, bu nitelikleri pekiştirir. Bu boşluğu ise filmde, Ömer'in annesi fazlasıyla doldurmaktadır. Popüler filmlerin varolan yapıyı yansıtma, değerleri sürdürme kimi zaman da yüceltme boyutu, ailede somutlaşır, ailenin eleştiri kapsamı dışında tutulan ender öğelerden biri olması önemlidir. Çünkü aile toplumsal birliğin, beraberliğin ve dayanışmanın da simgesidir. Böylece aileye dolaylı bir siyasal işlev de yüklenmiş olur. İncelenen filmlerde de aile benzeri kurumlar yeniden, gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde yaratılarak, varolan aile yapısını yüceltmıştır. Özellikle kadın ve erkek kahramanların aşkları da bu nedenle hep evliliğe, yani aileye bağlanır.

3.2. KADINLIĞI YAŞAYIŞ

3.2.1. Küçük Hanımefendi: Küçük Hanım Doğuyor

Küçük Hanım Neriman, anne ve babası ölmeden önce, kadınlığı, bir anlamda “Küçük Hanım”lığı öğrenme fırsatı bulamamıştır. Bu fırsatı, Ömer’le yaptığı anlaşmalı evlilikten sonra bulur ve kadınlığı yaşar. Evlendiğinde saçları başı dağınık, üstü perişan bir görünümde olduğu için, bir “erkek” tarafından reddedilir. Bu reddediliş bir anlamda küçük hanımın doğuşu anlamındadır. Aslında o doğuştan “küçük hanım”dır, ama onu yeni yaşayacaktır. Terkedildikten sonra, aynaya bakarak, “Benim gibi çirkini ne yapsın?” diye Ömer’e hak vermiştir. Neriman, “İyi bir kadın nasıl olmalıdır?” sorusunun yanıtı verilmiş gibi, bir dizi etkinliğe girer. Bol bol alışveriş yapar, giysiler, şapkalar alır kuaföre gidip saçlarını yaptırır, yürüyüş kursları alır, dans öğrenir... Şıklaşma, kendince “normal giyinme” yarışına çıkmıştır. Bunlar, iyi bir kadın, olmanın gerekleri olarak konular. Böylece erkeğe sunulmuş biçimi belirlenir. Reddedilişin intikamını “güzel” ve “alımlı” kadın olarak alır. Güzel olduğunu, Ömer’e defalarca açıklattırır. Ama o iyi niyetlidir, çünkü “20. asırda iyi niyet ve doğallık önemlidir”.

3.2.2. Küçük Hanım Avrupa’da: Küçük Hanım Eğleniyor

Neriman’da kadın olmak; güzel, bakımlı ve şık olmakla eşdeğerlidir. Zengin bir evin tek kızı olarak, sorumluluk taşımaz. Özel bir tarzı vardır, ancak kimlik değiştirip terzi kız rolüne girdiğinde, oldukça becerikli bir şekilde dikiş diker, ütü yapar. Bu ipuçları; onun her ne kadar zengin olup yardımcılara iş yaptırsa da, kadına özel kimi işleri bildiğini göstermektedir. Geziye çıkmaktaki amacı, hoşça vakit geçirmektir.

Gerçekten de bunun için çaba sarfeder. Hayatın tadını çıkarmak gerektiğine inanır. Seçilmeyi beklemek yerine, seçmeyi yeğler. Güzelliği ve zenginliği bu konudaki en büyük kozlarıdır. Çünkü seçtiği erkeğe gösterdiği kimliğiyle havai, daldan dala konan, güvenilmez bir insandır. Gerçekte ise, değerleri olan bir kadındır.

3.2.3. Küçük Hanımın Şoförü: Küçük Hanım Olgunlaşıyor

Neriman, dış görünümüyle, ideali yansıtmayı amaçlar. Şık, bakımlı, terbiyeli ve güzel bir kadındır o. Kadınlığının ve bulunduğu toplumsal konumun bilincindedir, bu bilinci yaşamına yansıtır. Güzelliği öyle kesindir ki, erkekler onu “Mari Antionet” ve “Carmen” olarak tanımlarlar. Doğal olarak, ince, kibar davranışları vardır. Örneğin şoförü hastalandığında onu ziyarete gider, çiçekler, sayısız hediyeler götürür. Ancak şoförüne karşı, yanında çalıştığı için otoriter davranır.

Hırslı bir kadındır. kaybetmeyi sevmez, istediği şeyi elde eder, “Ben, birşeyi kaybedeceğimi bildiğim zaman, yapamayacağım şey yoktur tekrar kazanmak için” diyecek kadar... Ancak bu terbiye ve nezaket yanında zengin bir küçük hanım olarak hakedilmiş gibi görünen şımarık ve kendini beğenmiş davranışları da vardır.

3.2.4. Şoför Nebahat: Şoför Nebahat Doğuyor

Nebahat başlangıçta evlenme hazırlığı içinde olan nişanlı bir ev kızıdır. Onu ilk gördüğümüzde ütü yapmakta, arkadaşı ise dikiş dikmektedir. Böylece onun klasik anlamda işler yaptığını anlarız. Giyim-kuşamı ve konuşmaları da bu görünümü destekler. Ancak genç kızların çalışmasına karşı değildir. Ona göre namusuyla yapıldığında, çalışmak yanlış değildir. Yapabileceği işler düşünürse de bulamaz. Kendince

bulduğu çözüm şoförlük yapmaktır, bu bir erkek işidir. Buna karşı çıkan iki yıllık nişanlısına kulak asmaz, terkedilmeyi göze alır. Buradan ailesinin onun için evlenmekten daha önemli olduğunu anlarız. Çünkü artık o, evin erkeği olmak zorundadır. Bu zorunluluk vurgulanır.

Nebahat şoför olur. Buna karar verdiğinde, ilk iş olarak dış görünümünü değiştirir. Deri bir ceket giyer, şapka takar, sigara içmeye başlar. En önemlisi, söylemi tamamiyle değişir. Artık o da, diğer şoför arkadaşları gibi “argo” konuşmaya başlayacaktır. Böylece Nebahat’ın “erkekleşme” süreci tamamlanır. Ev kızı Nebahat, şoför olduğunda kaba güce başvuracak ve bir erkeği dövebileceklerdir. Bütün bunların nedeni ona verilen öğüttür: “Erkek gibi öteceksin, erkeklığe kesilirler.”

Şoför Nebahat, Avukat Bülent Bey’le kadınlığını yaşayacaktır. Aşk ilişkisinde yine düzgün konuşan, duygulu, hassas bir kadındır. Zaten erkekleşme eylemi, bir sorumluluk olarak sunulur. Ama Nebahat, “erkek kadın”ı çok iyi oynayacaktır.

Filmin sonunda, sevdiği erkek için, zorunlu çalışma da ortadan kalkınca işini bırakacak, yine kadınlığa dönecektir.

3.2.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Zorunlu Erkek

Nebahat, bu filmde de tam bir “erkek kadın” imajıyla çıkar karşımıza. Deri ceketi ve şapkası, erkek görünümünü tamamlarken, onu yalnızca erkek arkadaşlarıyla görürüz. Kahvede çay içerlerken, kadınların şoförlüğünün onaylanmasıyla ilgili konuşurlar. Burada Nebahat, onbeş yıl önce, bu tür davranışların onaylanmadığını söyler. Artık erkek kadın olarak onaylanmıştır. Filmsel zamanla “onbeş yıl” a sığdırılan süre, gerçek zaman olan dört yıldır. Bu dört yıl boyunca “erkek

kadın” imajının izleyici tarafından gördüğü ilgi, dolayısıyla onay, Nebahat’ın sözleriyle vurgulanmaktadır.

Nebahat, film boyunca iki kadını oynar. Daha doğrusu gerçekte normal bir kadın olduğunu ama *Şoför Nebahat*’ı oynadığını vurgular. Çünkü öncelikle “anne”dir, bir kadının en önemli kadınlık değerine sahiptir. İdeal bir anneyi çizer: Özverili, çalışkan ve bağışlayıcı. Kızı için hiçbir şeyi yapmaktan kaçınmaz. Şoförlüğe dönüşünün gerekçesi olarak da “anne”liği sunulur. Çünkü kocasından ayrılınca onu en iyi şekilde yetiştirmek zorundadır, en azından ekonomik yük yine ondadır. Bir başka deyişle “erkek kadın”lığı yine bir zorunluluk olarak sunulur, “kutsal anne”liğin ardında... Ancak, kimi vurgulanmalarla o aslında “erkek kadın”dır imajı da pekiştirilir. Örneğin, kızını evde zengin arkadaşlarıyla parti verirken yakaladığında “Şoför Nebahat olsaydı şimdi tokat atardı” der ve kızına tokat atar. Aynı şekilde, hanım hanımcık giyinip, özenle süslendiği bir gece şoföre, argo bir ağızla çıkışır. Yine bu görünümde, erkeklerle kavga etmekten kaçınmaz.

Kısacası yeni kimliğini o da benimsemiştir artık. Kızının rahatsızlığını bildiği için, iş değiştirir, lokanta alır. Duvarları, erkeklerle birlikte boyar. Görünümü değişir ama tavırları aynıdır.

Yine bütün bunlar anneliğine bağlanır. İyi anne Nebahat, o denli özverilidir ki, kızının başında bir erkek olsun diye sevmediği adamla evlenmeyi göze alır. Ondan da önemlisi, kızının işlediği cinayeti üstlenir ve asla gerçeği açıklamaz. Anne olmak herşeydir. Baba olmadığı için de, anne aynı zamanda “erkek” olmak zorundadır. O daha çok erkektir. Bir konuşmada, “kadınlığını” hiç yaşayamadığını söyleyen Nebahat, herşeyiyle erkek gibi yaşamaktadır. Kadınsı olarak belirlenmiş tavır ve davranışları gösteremez. Buna fırsatı olmamış gibi sunulursa da, örneğin

sinemada bir film izlerken, erkekçe bağırdığı, kabalaştığı için kızından tepki alır. Daha önce de vurgulandığı gibi, erkekliği benimsemiştir.

3.2.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Nebahat Haklıdır

Bu filme gelindiğinde, Nebahat'ın erkekleşme süreci çoktan tamamlanmış, bu durumu haklı gösterecek bütün gerekçeler ortadan kaldırılmıştır.

Sunulan şudur: Nebahat şofördür, erkek gibi yaşar, erkek gibi düşünür, erkeklerle onlardan biri gibi rekabet eder ve kazanır.

Perdedeki Nebahat; görüntüsü, artık alışılmış erkekçe (argo) konuşması ve kaba gücünü kullanımı yanında bu kez de zekasının üstünlüğüyle tanıtılır.

Rakibi olan erkekle başa baş giderken, onun önüne geçer ve hatta erkekleri kurtarır. Ancak kıvrak zekâsıyla; kadınca kimi özellikleri kullandığında, erkekleri etkileyebileceğini de bilmektedir. Bir başka deyişle bu erkek kadın, gerçek kadınlığın ne olduğunun da farkındadır. Örneğin prenses kimliğiyle otele geldiğinde, işveli bir bakışıyla Halit'in dikkatini çeker ve onunla tanışır. Bir bakışıyla, makyajı ve güzel giysileriyle bir erkeğin dikkatini çekmiş, amacına ulaşmıştır.

Filmin sonunda, Polim ona kur yapar ve Nebahat tarafından azarlanır. Böylece onun kadınlığı hatırlatılırken, Nebahat'ın "bütün erkeklere özgü" bulduğu bu davranışa tepkisi ise hiç de "kadınca" değildir.

3.2.7. Seçilmiş Kimlikleriyle Kadınlar

Küçük Hanım ve *Şoför Nebahat* tipleri; kadınlığı yaşayış açısından, karşıt iki kadın tipi olarak çizilmişlerdir.

Küçük Hanım Neriman, kendi kadınlık rolünü benimsemiş olan “uyumlu” bir tip olarak çizilirken; Nebahat, rolünden kaçarak “erkeleşen” kadın tipi olarak çizilmiştir. Küçük Hanım, bir erkek gibi etkin değil, edilgendir. Kadın olmanın güzellikle, uyumla eş anlamlı olduğunu bilir ve öyle davranır. Ona göre, etkin olan da üstün olan da erkektir. Daha ilk filmde, bir erkeğin beğenmesi için güzel olması gerektiği bilincinden yola çıkar ve kadınsı görünümünü, erkeklerin beğenisine göre belirler. Bu psikologların belirttiği anlamda bir boyun eğiş, bir kabulleniş biçimidir. kadın, erkeğe göre belirlenir ve konumlanır. Nebahat, bu uyumlu kadının yanında, kaba bir bakışla, “erkek kadın”dır. Gerek dış görünümü, gerek davranış biçimi, konuşması tam anlamıyla erkek gibidir. Erkeklere özgü bir nitelik olan “etkin” olma özelliğini edinir. Edinir, çünkü bu bir seçim değil, zorunluluk olarak sunulur. Nebahat, bir “erkek” işi yapmak için “erkek” gibi olmak zorunda kalmıştır. Ancak bu zorunluluğu oldukça iyi başarır. Erkek dünyasında bir kadın olarak yer alamayacağı için, onlar gibi olur. Bu da bir anlamda, kadınlığı ve doğal rollerini reddetme, erkeği üstün görmedir, bir uyumsuzluktur. Bir zafer, başarı peşindedir ve bu yolda erkek rolüyle ilerler. Para kazanmak için bir erkek işi seçmesi bile bu rolü başlatması için yeterlidir. Böylece Adler’in de tanımladığı tam bir “erkek kadın” çıkar karşımıza. Ancak Nebahat’ın erkek kadınlığı, evliliğe dek sürer. Evlenmesiyle birlikte işini de “erkek”liğini de bırakacaktır. Dolayısıyla, Çizgen’in tanımlamasıyla, erkeğin iradi gölgesine sığınan, onun kişiliği ve alışkanlıklarıyla bütünleşen edilgen kadın tipine dönecektir.¹³ Bir anlamda da erkeğin statüsü, soyadı ve gücüyle bütünleşerek onun

¹³ Nevval Çizgen. *Aşkın Ölümcül Etkileri*. İstanbul: Ataol Yayıncılık, 1992, s. 125.

avantajlarından ve çevresinden yararlanacaktır. Eşinden ayrılmasıyla Nebahat, yine erkek rolüne dönecek, ama aynı anda “annelik”i, bu kişilikle bağdaştırmaya çalışacaktır. Nebahat; anneliğini, kadının kutsal rolü olarak tanımlanan biçimiyle, özveriyle sürdürmeye çalışır. Aynı zamanda erkeğin temel görevlerinden biri olan “babalık” da ona kalmıştır. Onu da sürdürmeye çalışır, en azından para kazanır. Bir noktada yetersiz olduğunu kanısına vararak, erkek kadınlıktan vazgeçip, anne olmayı ve kızına bir “baba” bulmayı dener. Böylece yaşamını erkek kadın olarak başarıyla sürdüren, ancak özellikle duygusal ilişkiler söz konusu olduğunda kadınlığını hatırlayan, karmaşık bir tip çıkar karşımıza. Bu karmaşıklık, çoğu kez görüntüde kalır. Aslında o “erkek kadın”lığı benimsemiş ve öyle yaşamaktadır. Nitekim, daha sonraki filmde artık karmaşa bitmiş, o yalnızca “erkek” kadın olarak izleyici karşısına çıkmış, erkek rakiplerini de yenmiştir. Vassaf, psikologların, sağlıklı bir cinsel kimliğin önemini vurguladıklarını belirtiyor. Başka bir deyişle, bir erkeğin tüm davranışları, kişilik özellikleri ve fiziki özellikleriyle ilintili olarak bir erkek gibi düşünmesi, dişinin de dişi gibi düşünmesi gerektiğini belirttiklerinin altını çiziyor. Bunun nedeni de, toplumun bize, her kanaldan empoze ettiği cinsel rollerimizin gereğidir diyor.¹⁴ Nebahat’ın erkek-kadın arasındaki gidiş gelişleri de bu farklılığın keskinliğinin bağdaşmasının zorluğunu gösteriyor.

¹⁴ Gündüz Vassaf (1992). Aynı, s. 99.

3.3. ERKEĞİ VE AŞKI YAŞAYIŞ

3.3.1 Küçük Hanımefendi: Aşk Elde Edilir

Neriman'ın yaşamı, üveyannesinden kurtulduğu andan itibaren erkek (Ömer) ve aşk üzerine kurulur. Evlendiği gün, bir kez gördüğü Ömer'e aşık olur ve bundan sonraki tüm çabaları, onun sevgisini kazanmaya yönelir.

Akıllıdır: Kötü görünüşlü çirkin bir kadının, erkeği çekmeyeceğini düşünür ve hemen kendini değiştirerek, beğenilecek kadın haline dönüşür.

Güzeldir: Pek çok erkeğin ilgisini çeker.

Cilvelidir: Kadınların erkek üzerindeki etkisinin farkındadır ve bunu, başkalarını özellikle de Bülent'i kullanarak, Ömer'i etkilemek için kullanır.

Kurnazdır: Başka bir kadın gibi Ömer'in karşısına çıkar, onu elde eder ve intikam alır. Böylece Bülent de Ömer de onun istediği gibi davranır, onun çizdiği yolda gider. Kısaca kadın-erkek ilişkisinde belirleyici Neriman'dır. Bunun en güzel örneği, onları maymun yerine koyuşudur.

Aşka bağlıdır: Öylesine bağlıdır ki, aşk için herşey mübahtır. Kocasını aldatır ama aldattığı kişi yine kocasıdır. Kocasına yalan söyler, ama o da mübahtır, aşk içindir.

Asrın gereği: Sayfiye evinde yalnız yaşarken, onu beğenen erkekleri evinde ağırlayıp, rahatça balolara, eğlencelere katılabilmektir. Bütün bunları yaparken ise, Ömer'in dayısı ve aile avukatları Feridun Bey'den güçlü destek almaktadır.

Küçük Hanım'ın kadın-erkek ilişkilerine bakışını anlatan "Kadın yanıltmak, erkek yanılmak için vardır" sözleri, kendi ağzından bütün yaptıklarını açıklamaktadır. Amaç, erkeği elde etmektir. Sevilen erkek değerlidir, sevildikten sonra onun için herşey yapılır.

3.3.2. Küçük Hanım Avrupa'da: Bu Erkeği İstiyorum

Neriman, yolda giderken gördüğü bir erkeği beğenir. Önemli olan, beğendiği erkeğe (Ömer) yaklaşmak için harcadığı çabadır.

Akıllıdır: Ömer'e yaklaşmak için terzi kız kimliğiyle onun evine gider, ilk adım ondan gelir.

Güzeldir: Ömer ve arkadaşı Bülent'in ilgisini hemen çeker ve iki erkeği de peşinden sürükler.

Cilvelidir: Bülent'i ve sahte hayranları, Ömer'i kıskandırmak için kullanır. Ömer'i ister ama uzun süre belli etmez. Ömer daha aşkını açıklamadan önce, Neriman Ömer'e kendisini sevdiğini bildiğini söyler. Ömer, buna tepki gösterir, genelde de kıskandığı için Neriman'ı çok serbest davranışlı bulur. Bu ipucu bizi, evlilikte erkeğin bu tür davranışları engelleyeceğini sonucuna götürmektedir.

Kurnazdır: Kimliğini gizler, Ömer onun peşinden koşarken türlü oyunlarla, bir kovalamaca yaratır.

Aşka bağlıdır: Kuşkusuz bütün bunlar aşk içindir. Ömer'e öylesine bağlanır ki, kimliği ortaya çıktığında beraberliği reddeden Ömer'i sevgisine inandırır. Onun için aşka engel yoktur.

Asrın gereği: Erkeği Neriman seçmiş, onu "görmeye" gelmiştir. Sonra da nişanlanıp Ömer'in annesine giderler. Anne, olanları, zamanın değişimiyle açıklar.

3.3.3. Küçük Hanımın Şoförü: Aşka Engel Yok

Neriman'ın yine iki seçeneği vardır: Bülent ve Ömer. Varlıklı olan Bülent'le, ailenin seçimiyle sözlenmiştir. Bülent, aklınca ideal erkek rolü oynar. İçki içmeyen, gezip eğlenmeyen, evine ve eşine sadık. Neriman'ı ve ailesini konuşma biçimiyle de buna inandırmaya çalışır. Ancak Neriman için inandırıcı değildir. Çünkü o şöyle düşünür: "Bir erkek bekârken bir takım imtiyazlara sahiptir, bunlardan istifade etmesini bilmelidir". Bu sözleriyle Neriman, kadına konan sınırı, erkeğin serbestliğini ve evliliğin belirleyiciliğini açıkça ortaya koymaktadır. Sözlüsü olmasına karşın Bülent'le oldukça ölçülü bir ilişkisi vardır. Çünkü "aşk" yoktur. Öte yanda ise hoşlandığı ama belli etmediği şoförü vardır.

Akıllıdır: Hoşlansa da, o bir şofördür, bunu belli etmemesi gerekir. Bu koşulda ondan birşeyler gelmesi gerekmektedir.

Güzeldir: Bülent de, Ömer de ona hayrandır, başkaları gibi.

Aşka bağlıdır: Aşk, evlilik için gereklidir, "ticari bir mesele değildir, erkeğin cüzdanına bakılmaz". Ömer'le kulübede, aşk için gururunu kırarak konuşur. Bülent'le olan ilişkisi tartışılırken, Ömer'i kalpsizlikle suçlar. Hatta ona olan aşkını anlamadığı için onu "kör, sağır, hissiz ve

küstah” olarak nitelendirir. Sorun, onun zenginliğidir. Ömer’e bunun önemli olmadığını, bir çoban kulübesinde onunla bir ömür boyu yaşayabileceğini söyler. Daha da ilerisi vardır: Ailesinin haberi olmadan gizlice Ömer’le evlenir, bu evliliği reddettiklerinde ise onları terkederek Ömer’e gider. Çünkü hiçbirşey aşkıdan ve sevdiği erkekten önemli değildir. Ömer’i fakir bir şoför sanarak, olanca lüksü bırakmayı göze almıştır.

3.3.4. Şoför Nebahat: Aşkı Buluş-Kadınlığa Dönüş

Nebahat’ın bir erkekle ilk ilişkisi, geleneksel kurallar çerçevesinde, nişanlılık düzeyindedir. Nişanlısının annesi, yani kayınvalidesiyle ilişkileri, bu gelenekselliği vurgular. Anlaşıldığı kadarıyla aşk yoktur. Bu nedenle de Seyfi vazgeçilmez değildir. Nitekim, çalışmasına karşı çıkması birşey değiştirmeyecek, Nebahat şoförlük yapacaktır. Sonuçta onu terkeden Seyfi olacaktır ama bu sonucu kendisi hazırlamıştır.

Nebahat, Bülent’le aşkı tanıyacak ve bu kutsallığı yaşayacaktır. Farklı gelir düzeylerinde oluşları Nebahat için engel gibi görünse de, aşk bu engeli aşacaktır. Zengin bir çevreden olan Bülent de, onunla sade bir giysiyle, ikisinin katılacağı sade bir nikah töreniyle evlenmeyi göze alacaktır. Kısacası “aşk” her ikisi için de engel tanımayacak, farklı yaşam biçiminden iki insanı biraraya getirecektir. Nebahat, Bülent’in uygun gördüğü biçimde işini de bırakacak, “evinin kadını” olacaktır.

2.3.5. Şoför Nebahat ve Kızı: Aşkı Yitiriş-Erkekliğe Dönüş

Bir önceki filmde, aşka olan inancıyla nikah masasına oturan Nebahat, evinin kadını olmuştur. Ancak aşkı, aldatılmayı kaldıramaz. Bülent’in onu aldatmış olmasını; bütün sevgisine ve kızına karşın

affetmez. Aşka ihanetin bedeli, erkek için terkedilmek, kendisi için yalnız kalmaktır. Sekiz yıllık ayrılığa karşın, yaşamına Bülent'den başka erkek girmez. Aşka bağlılık sürmektedir. Bülent'den ayrılınca eve dönen erkek kadın, tekrar sokağa çıkacak, ünlü görüntüsüne ve diline kavuşacaktır.

Aslında izleyici, onu evde hiç görmemiştir. Geçmişteki olaylar sözle anlatılır. İzleyici onu filmin başında, şoför olarak bıraktığı yerde bulur. Aradaki zaman yaşanmış, bitmiştir.

Nebahat, kızına karşı babayı yani erkeğini korumayı da ihmal etmez. Onun suçunu kızından gizler. Kendi gözünde suçlu olan erkeği, kızının suçlamasını istemez.

Nebahat, Bülent'den ayrılınca başka bir erkeğe gereksinim duymamıştır. Ancak, kızına ulaşamayışı, onunla olan iletişimsizliği çözümsüzdür. Bir konuşmasında "Ben bir kere seven, bir kere evlenen kadınlardanım" ilkesini dile getirir. Çevredeki erkek arkadaşlarının önerisi ise, başlarında bir erkek olmasıdır. O her ne kadar erkek gibi olsa da, yıllar sonra bir erkeğe ihtiyacı olduğuna inanarak evlenmeye karar verir. Ama önce Bülent'e gider ve eski hayatına geri dönmesini ister. O kabul etmeyince bir başkasını seçer. Dürüst davranarak bu gerekçeyi evleneceği erkeğe de açıklar. Aldatılınca da, hiç düşünmeksizin erkeğe hesap sormaya gider. Sonunda Bülent perişan yaşamını terkederek Nebahat'a dönecek ve kutsal aşk sürecektir. Aynı zamanda "aile" bütünleşecek, anne-baba-çocuk üçgeni tamamlanacaktır. Ancak bu kez Nebahat'ın eve dönüşü açık uçludur.

3.3.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat: Aşk Yok-Dönüş Yok

Bu filmde, Nebahat aile ve erkekten bağımsızdır. Önceki filmleri bilmeyen izleyici için bağımsız bir kadındır. Ancak diziyi düşünürsek, kızını evlendirmiş olan anne, sorumluluktan da kurtulmuş, yuvayla bağlarını kesmiş diye düşünebiliriz. Bülent de yoktur filmde. Nebahat artık tamamen erkek dünyasında bir erkek olarak yaşamaktadır. Erkeklerle ilişkiler ya arkadaşlık , ya da rekabet düzeyindedir.

Bir bakışla, Nebahat'ı eve döndüren zorunluluklar ortadan kaldırılarak, onun şoförlüğü, sorgulanmadan sergilenmiştir.

3.3.7. Aşk Hep Üstün

Kadınlığı yaşayış açısından iki farklı tipte karşımıza çıkan Neriman ve Nebahat, aşk söz konusu olduğunda, onun “kutsallığında” birleşmektedir. Bu nedenle her iki tipin de karşısına çıkan engeller “aşk” için yıkılmıştır.

Küçük Hanım için aşk, filmlerin temel konusunu oluşturacak denli öndedir. Aşk, bir anlamda erkeğe bakışı, onun yerini de ortaya koyar. Neriman için amaç, erkeğe ulaşmaktır, bir anlamda da aşka. Mutluluk erkeğe bağlıdır, bu nedenle de “beyaz atlı prens” önemlidir. “Prens”in ekonomik durumu, statüsü, ise hiç önemli değildir, kişilik ve sevgi ön plandadır. Erkek yönünden bu ilişki “sahip olmak”la tanımlandığı için, kadın o erkeğindir, adanmıştır. Bu nedenle de kadının özverisi sınırsızdır. Yaşam öyle bir noktaya gelir ki, insanlar sevmek ve sevilmek için yaratılmış gibidirler. Böyle olunca da aşk, kuşkusuz ki bütün sorunları çözecek, engelleri yıkacaktır. Zevk, neşe ve yaşamın tek kaynağı olarak görüldüğünde bu sonuç kaçınılmazdır. Neriman'ın aşkları, Alberoni'nin aşka ilişkin saptamalarını doğrular gibidir: Aşkta engelleme durumunda

“ortak bir arzu için, omuz omuza bir mücadele” söz konusudur. Böylece iki farklı beklenti birleşir, dıştan gelen bir engel karşısında ortak çıkarlar için bir dayanışma ve işbirliği ortamı doğar... Doğuş evresinin olağanüstü enerjisi iki sevgiliye bilinmeyen ve değişik olanı göğüslemek ve bütün zorlukları birlikte aşabilmek için büyük bir güç verir.¹⁵ Nebahat için aşk bu denli ön planda olmasa da yine de önemlidir. O, iş ortamı içinde rastladığı ve sevdiği erkekle birlikte olmayı ister ama bu istek bir amaç olarak ortaya konmaz. Diğerinden farklı olarak Nebahat meslek sahibi bir kadın olarak, öncelikle gelir sağlamayı amaç edinmiştir, bir anlamda işi onurudur. Nebahat için erkeği yaşayışın önemli bir boyutu da, kocasını affetmeyiştir. Geleneksel değerlere göre, erkeğin karısını aldatması, kadın tarafından terkedilmesi sonucu doğuracak denli önemli değildir. Asıl suç olan, kadının erkeği aldatmasıdır. Oysa Nebahat, kocasını suçlamıştır ve boşanmıştır. Boşanmış olmasına karşın, sevgisine, kocasına ihanet etmeyi ise hiç düşünmemiştir. Aynı bağlılık motifi Neriman için de geçerlidir. Aşkın yaşanışı, iki tip açısından da benzerlik gösterir. Öncelikle kadın-erkek arasındaki ilişkilerin cinsel boyutu yoktur. Cinselliği olmayan tipler olarak çizilen bu kadınlar, kutsal aşkı yaşarlar. Bu sonuç; saygıdeğer kadının cinselliği olmadığı, cinselliği yaşayan kadının ise aşağılık olduğu geleneksel düşüncesiyle çakışmaktadır.

Klasik deyimiyle onlar “eğlenilecek değil, evlenilecek” kadınlardır. Buradan da önemli bir sonuca varılır. Tüm filmlerdeki aşk ilişkileri evlilik kararıyla toplumsal anlamda yasal boyuta ulaşır. Evlilik, kutsal aile kurumunun oluşması için birincil yoldur ve gereklidir. Böylece aşk da yasallaştırılır. Aynı zamanda, tek erkekle birlikte olmanın önemi vurgulanır, bunun yanında kadın için ilk erkeğin kutsallığının da altı çizilir.

¹⁵ Francesco Alberoni. *Aşık Olma ve Aşk*. Çev.: Gül Çetinor, İstanbul: Düzlem Yay., 1990, s. 84.

3.4. ERKEĞİN VAROLUŞ BIÇIMI

3.4.1. Ömer Şahinoğlu 1: Zoraki Damat

Ömer varlıklı bir ailenin oğludur. Ağabeyi ölüp, aile borçlarla başbaşa kalınca, aileyi kurtarma görevi ona düşer. Çözüm, varlıklı bir kızla evlenmesidir. Ömer evleneceği kızı daha görmeden, bu çıkar evliliğine tepki gösterir. Çaresizlik içindedir. Anne, aile şerefini düşünerek oğluna baskı yapar. “Denize düşen yılana sarılır” mantığıyla onu Neriman’la evlenmeye razı eder. Ömer için ise “Bundan iğrenç bir taahhütname, dünya kuruldu kurulalı imza edilmemiştir”. Bütün bu olumsuz duygular, Neriman’ın korkunç görüntüsü karşısında daha da artar ve doruğa ulaşır. Neriman’la ilk karşılaşmasından sonraki sözleri şöyledir: “Bana layık bulduğunuz kadın bu mu? Ne cesaretle böyle bir kadını karşıma çıkarıyorsunuz? Beni büyük bir tuzağa düşürdünüz”.

“Centilmen ve terbiyeli” bir erkek olarak tanımlanan Ömer, kabalaşmış, hakaretler yağdırmış ve evi terketmiştir. Ancak evlendiği kadının parasıyla bütün borçlarını ödediği gibi, hayatını yaşamaktan geri kalmaz, üstelik bundan da hiç yakınmaz. Kendince bunu haketmiştir. Zaten o geçmişte de lüks bir hayat yaşamış, şimdi de ona geri dönmüştür.

Ömer, başkası sandığı Neriman’la tekrar karşılaştığında, eskiden olduğu gibi centilmen ve terbiyeli erkektir. O kendini beğenen, gururlu erkek, aşk ve kadın güzelliği karşısında son derece tavizkârdır. Hoşlandığı kadını incitmekten korkar, onun ilgileriyle yönlenen, onun istediği biçimde davranan bir erkektir artık. Ona sevimli görünmeye çalışırken, zaman zaman komik durumlara bile düşer. Dış görünüşüyle yakışıklı, temiz, şık, kültürlü bir erkektir. Aynı zamanda fiziksel olarak da güçlüdür.

Neriman'ı üveyanneden ikinci kez kurtarma görevi, dolayısıyla vicdan borcunu ödeme şansı ona düştüğünde bu gücü kullanacaktır. İkinci çevrimde kaçırma olayı yoktur, Ömer'in vicdan borcu da gündeme gelmez.

Evli bir erkek anlamında şerefi, karısını sevmediği için önemli değildir. Ona evlendiği kadının güzelliğini anlatan dayısına, isterse o kadınla kendisinin yaşayabileceğini söyler, içtenlikle kendi karısını dayısına bırakmayı önerir. Oysa Neriman, karısı olarak "onun şerefine hanel getirmemekle"övünmektedir. İkinci çevrimde şeref kaygusu dile gelmez. Ömer, çalışma yaşamında hiç görülmez. Evi terkedince nereye gittiği belli değildir. İstanbul'a arkadaşının yanına gezmeye gelmiştir. İkinci çevrimde geliş nedeni Neriman'dır. Ağabeyinin işlerini yürüttüğü düşünülse bile (o da belirsizdir) bunu nereden, nasıl yaptığı anlaşılabilir. Bütün bunlara karşın, bir konuşmasında Bülent'e ticaret odasını aradığını söyler. Bir işle, yani ticaretle uğraştığı yolundaki tek ipucu budur. Mesleği gibi, eğitimi de belirsizdir. Dış görünümü, giyim-kuşamı, davranışlarından kültürlü biri olduğu anlaşılmaktadır. Ömer'in aşka olan bağlılığı, boşandığında mirasın karısına kalacağını bile bile, boşanmak istemesiyle belirlenir.

3.4.2. Ömer Şahinoğlu 2: İkinci Kaptan

Ömer, bu filmde, orta gelir grubunda yer alan bir kişiyi temsil eder. Yine evin tek çocuğudur. Babası yoktur, annesiyle birlikte yaşamaktadır. İlk filmdeki Ömer'den iki bakımdan farklıdır: Babadan kalma parası yoktur ve belirli bir işi vardır. Bir gemide ikinci kaptan olarak çalışır, sabit gelirlidir.

Neriman'la tanışmaları da değişiktir. Bu kez, Neriman bilinçli olarak Ömer'e yaklaşmış, daha ilk karşılaşmalarında Ömer de ondan hoşlanmıştı.

Arkadaşını “mıymıntı terzi kızı”, beğenmekle suçlayan Ömer, bundan böyle terzi kıza yakın olmak için çok şey yapacaktır. Bülent’le Neriman’ın daha ilk randevusunda aralarına katılacak, Neriman’la o gidecektir. Terzi kızın geleceği gün, hiç yapmadığı gibi erkenden kalkacak, daha önceki spor giysilerinin yerine takım elbiseler giyecek, kendini özenle hazırlayacaktır.

Ömer’in namus anlayışı, geleneksel düşünceye yakındır. Bir gece Neriman’ı dayısıyla dans ederken görür. Çapkın bir adam sandığı dayısından kurtarmak için Neriman’ı oradan uzaklaştırır. Bu olayı Neriman, Ayşe’ye anlatırken şöyle yorumlar: “Benim gibi zavallı fakir bir terzi kızını, yaşlı bir adamla pavyonda görünce kolumdan tuttu ve beni yuvama iade etti. Böylelikle namusumu kurtardı”. Aynı olay, daha sonra Neriman’ın Ömer’le alay etmesi için malzeme sağlar: “Sahi siz düşen genç kızları kaldırma cemiyetindendiniz”.

Gemide Neriman’ın rahat davranışları da Ömer tarafından eleştirilir, hatta kınanır.

Ö- Ben bu gemide süvari olsam, sizi sıkı bir göz hapsine aldırırdım.

N- Neden, beni çok mu serbest buluyorsunuz?

Ö- Hem de lüzumundan fazla. Üstelik de çok karanlık bir hayatınız var.

Oysa Neriman bu sözleri, onun aşkına yorumlar. Bu da Ömer’i sinirlendirir ve ertesi gün Neriman’a hiç yüz vermez. Neriman’sa alaylarını sürdürür. Kendisine Napoli ve Roma’yı gezdirirse, aynı zamanda göz hapsinde tutmuş olacağını söyler. Ömer’in değer yargılarının ortaya konduğu bir sahne de, güvertede Neriman sandığı bir kadını, bir erkekle gördüğü sahnedir. Bu yanılığ üzerine Bülent’le ikisi onu “fındıkcının biri, fındıkcılar kraliçesi” diye adlandırırlar. Ondaki herşey beklenebilir.

Bundan böyle güzelliği vız gelecektir. Ömer'e Aslında bu tepkilerin tümü kıskançlığındandır.

Ömer'in kadın-erkek ilişkilerine bakış açısının belirginleştiği bir sahne de, Roma Çeşmesi'nde dilek parası attıkları sahnedir. Ömer'in dileği, sevdiği insana kavuşmaktır ama yine Neriman'ın alaycı tepkisiyle karşılaşacaktır. Çünkü Neriman, kendini havai, birçok erkekle ilişkisi olan biri gibi göstermektedir. Ömer de bu duruma tepki gösterir.

Ö- İnsan bir kişi için yaşamalı bu dünyada.

N- Aaa, siz bir kişi için mi yaşıyorsunuz?

Ö- Evet, ben bütün paralarımı tek bir kişiye kavuşabilmek için atıyorum.

N- Evde kalmış bir kız gibi heyecanlısınız, bense sizin her limanda bir sevgiliniz olduğunu sanırdım.

Ö- Ben sizin bildiğiniz gemicilerden değilim. Yalnız bir limanda sevgilim olmasını isterim.

Ömer sevgisini doğrudan söyleyemediği için, böyle dolaylı yollar seçecektir. Venedik'te Neriman'la gezerken, sandalcının söylediği şarkının sözlerini çevirir. Aşk şarkısı dediği sözlerle aşkını anlatmaya çalışır. Onun tasası, Neriman'ın kendisini sevmediği ya da nazlandığı yolundadır. Onun gerçek kimliğini öğrendiğinde çok sinirlenecek, kendisiyle alay edildiğini düşünecektir. Ancak sevgiye olan inançları ve sevgilerinin büyüklüğü onu ikna edecek, evlenme kararına varacaklardır. Bu kararlar, yaşadığı çelişkiler de sona erecektir.

Ömer, dış görünümü, giyiniş ve davranışıyla, yeni gireceği sınıfın insanlarından pek farklı görünmemektedir. Her zaman şık, bakımlı, temiz, yerine göre takım elbiseli, yerine göre spor giysileriyle, bir beyefendiden farklı değildir. Ancak, Bülent'le olan konuşmalarında kabalaştığı, hatta

argo konuşmalar yaptığı duyulur.

3.4.3. Ömer Şahinoğlu 3: Çapkınım-Hovardayım

Ömer, yine varlıklı bir ailenin tek çocuğudur. Annesi yoktur, babasıyla birlikte yaşamaktadır. Tam anlamıyla sorumsuzca davranmakta, babasını kızdırmaktadır. Babanın ölümüyle açıklanan vasiyete göre, bir yıl süreyle gözetim altında çalışmak durumundadır. Eğlenceden eğlenceye koşan, sorumsuzca para harcayan Ömer için, zor günler başlıyordur. Oysa Ömer şoför olarak başladığı işinden pek de şikayetçi değildir, tek sorunu, arkadaşı Bülent'in davranışlarıdır. Bülent ona şoför gibi davranarak sigara aldırır, bahşiş verir, emirler verir, azarlar. Açıkçası sorunu, birinin şoförü olmak değildir, işini iyi yapabileceği düşünülerek, titiz bir seçimle işe alınmıştır.

Ömer, film boyunca Neriman'la şoför olarak ilişki kurmak durumundadır. Bu nedenle de, onun otoritesi ve emirleri altındadır. İlişki zamanla yumuşamaya başlasa da, o yerini bilmektedir. Bütün bunlar görünüştedir. Bir yandan Bülent'i Neriman'dan uzaklaştırmak için elinden geleni ardına koymazken, öte yandan Neriman'ı etkilemeye çalışır. Ömer, şoför kimliğiyle öylesine bütünleşmiş görünür ki, Neriman'la karşılıklı olarak sevgilerini açıkladıkları gecede, sınıf farkını açıkça gündeme getirir: "Sizi saygı kaideleri dışında seviyorum". Kendi itirafını da küstahlık olarak niteler. Bu yaklaşım, temel mesaj açısından önemli bir noktadır. Alt gelir düzeyindeki bir erkeğin, zengin bir kadına yaklaşımının, sevgi düzeyinde bile olanaksızlığını dile getirir. Buna karşın mesaj asıl Neriman'dan gelecektir. Diz çökerek, sevgisini açıklayacak ve bu farkın önemsizliğinde direnecektir. Hatta bu kimlikte tanıdığı Ömer'in evlenme teklifini de kabul edip, ailesini reddederek onunla evlenecektir.

Ömer, oldukça yakışıklı ve kültürlü davranışlarıyla, gerçek şoför olan Mahmut'dan çok farklı bir görünümüdür. Bu görünümüyle, sosyete kızları tarafından çok beğenilir. Kızlardan biri, sosyete de çok sükse yapacağını düşünerek ona önce şoförü, sonra nişanlısı, sonra koca olmasını teklif eder. Ömer, onu ailesinden istemesi gerektiği yolundaki sözleriyle, kızla alay eder. Aynı şekilde, Bülent'in kız arkadaşının evde kendisine yaklaşma çabalarına, neredeyse hakaretle karşılık verir. Bir başka kez, kızlar tarafından Apollon olarak nitelendirilir. Daha önce, sürekli olarak birlikte olduğu bu insanların yaklaşımı, bu kez eleştirilerek reddedilir. Çünkü kadın-erkek ilişkisinde aşk ya da bunun ardında namus anlayışı öne çıkarılır.

Ömer bu filmde de, erkek olarak beden gücünü kullanma fırsatı bulacaktır. Özellikle, arabasıyla Neriman'a "güzellik kraliçesi" benzetmesiyle laf atan dört genci tek başına dövmesi, bu açıdan güzel bir gösteridir. Üstelik, Neriman onu tebrik ederek, "aslanlar gibi dövüştüğünü" söyleyecektir.

Filmin sonunda Ömer, gerçek kimliği olan "patron" kimliğiyledir. Yine tanıdığımız Ömer'dir, değişen bulunduğu yer ve giysisidir. Üstelik, kendisine borçlu olduğu için onları affeden kayınpederine yaklaşımı son derece insancıldır. Artık paranın yeri belirlenmiştir. Başlangıçta herşey olan paranın yerine, şimdi insan geçmiştir.

3.4.4. Bülent 1: Zengin Avukat

Bülent tanınmış, zengin ve genç bir avukattır. Tamirhane ve garajın sahibi olan Ateşoğlu'nun avukatıdır. Zengin ve şımarık bir kızla nişanlıdır ama bu durumdan da rahatsızdır. Pislik içinde yaşadığını düşündüğü için

mutsuz ve yalnızdır. Kendisi ilgilenmediği halde, nişanlısı sürekli onunla ilgilenir. Birlikte katıldıkları zengin toplantılarından sıkılır. Kısacası, içinde bulunduğu çevrenin yaşam biçiminden hoşnut değildir.

Nebahat'la ilk karşılaşmaları, onun ilk şoförlük gününe rastlar. İyi ve kurallara uyan bir şoför olan Nebahat onun istediği hızı yapmayınca Bülent tepki gösterir. Ancak tepkisi kadın olarak bu işi yapmasınadır: "Niye evinde oturmazsın kızım, elinin hamuruyla erkek işine karışsın. Kadın işi değil bu!" Daha sonraki karşılaşmaları ise daha yumuşaktır. Nebahat'a bu zor işi nasıl başardığını soracaktır. Üstelik sıkıştığı zaman yardım edebileceğini de söyler. Nebahat, Ateşoğlu'na karşı zor durumda kaldığında onu arar. Bülent, avukatlığını yaptığı kişinin karşısına, Nebahat'ın savunucusu olarak çıkar. Çünkü dürüst ve ilkelerinden ödün vermeyen bir insandır. Bir avukat olarak, doğrunun yanındadır.

Bülent ve Nebahat birbirlerine aşık olmuştur. Nebahat, bu aşkın zorluğunu anlatır ona, ayrı yaşam biçimleri vardır, çevreleri çok farklıdır. Ama bunlar Bülent için önemli değildir, değerler öndedir. Bu nedenle ona evlenme teklif eder. Yalnızca ikisinin katılacağı nikâh, Bülent'in zenginliğine karşın, özel giysiler olmadan, törensiz yapılacaktır.

Bülent, Nebahat'ın zorunluluk karşısında çalışıyor olmasına, bir erkek işi yapıyor olmasına karşı değildir ancak evlendiğinde özel arabasını kullanmasını, yalnızca kendi kendisinin şoförü olmasını ister. Ekonomik zorunluluklar kalktığında, Nebahat çalışmayacaktır, ve "evinin kadını" rolünü üstlenecektir. Bu gereklidir.

Bülent, başlangıçta Nebahat'ın evlenmek üzere olduğu Seyfi ile oldukça karşıt bir tip olarak çizilir. Çünkü Seyfi, "anasının kuzusu" tanımlamasına uygun, abartılı bir banka memurudur. Bülent, kararlılığı

ve oturmuş kişiliğiyle, Seyfi'nin tam karşıtıdır, kuşkusuz ekonomik durumuyla da öyledir.

3.4.5. Bülent 2: Çapkınlığın Sonu

Bu film, diğerinin devamı niteliğinde olduğu için, Bülent aynı kişidir. Ancak aradan yıllar geçmiştir. Bülent ve Nebahat evlendikten sonra bir kızları olmuştur. Birbirlerini çok seven karı-koca, Bülent'in bir başka kadınla birlikte olması, Nebahat'ı aldatması sonucu ayrılmışlardır. Çünkü Bülent geri dönmüşse de, Nebahat onu affetmemiş, kızıyla birlikte yalnız yaşamayı seçmiştir. Böylece Bülent, etkin bir film kişisi olmaktan da çıkmıştır. Bülent de kendini affetmemiş, içkiye başlamış ve avukatlığı bırakmıştır. Yaşamını bir cami önünde arzuhalcilik yaparak kazanan bir alkoliktir artık. Kızı 16 yaşına gelene dek onu aramamış bir baba olması ise, filmde hiç gündeme gelmez. Babayı arayan yine kız olmuştur. Ancak Bülent bir baba olarak, kızını annesinin yanına, daha iyi koşullardaki yaşama gönderir ve kendi kötü yaşamına devam eder. İyi niyetli ve dürüst avukat, ne iyi bir koca, ne de iyi bir baba olabilmıştır.

Nebahat, babanın yokluğunun kızının üzerinde olumsuz etkiler bıraktığını düşünerek, babaya gitmeye karar verir. Bülent artık geri dönemeyeceğini söyleyerek onu yalnız bırakır. Bu kez zor durumda olan Nebahat'ın kendisidir. Bülent, onun adam öldürme suçundan hapse girdiğini okuduğunda toparlanır, avukatlığa geri döner ve onu savunur. Gerçek ortaya çıktığında da kızını savunur. Bu olayla birlikte aile birleşir. Bülent de baba ve koca olarak ailedeki yerini alır.

3.4.6. Şoför Polim: Rakip

Şoför Nebahat Bizde Kabahat filminde Nebahat'la duygusal ilişkide bir erkek yoktur. Erkek olarak karşısında bir rakip vardır. Kendisi

gibi şoför olan Polim ve grubu, Nebahat ve grubunun her konuda rakibidir. Nebahat, Polim için güçlü bir rakiptir. Aynı amaca ulaşmak için çalışırken Polim onu kurtardığı gibi, sonunda Nebahat da onun hayatını kurtarır. Filmde Nebahat ve Polim ilişkisinden çıkan sonuç, bir kadın olarak onun da güçlü hatta erkekten de güçlü olduğudur. Bu gücü de zekâsından almaktadır.

3.4.7. Varoluşun Yaşamsal Boyutu

Filmlerde çizilen erkek tiplerini genel olarak değerlendirildiğinde, toplumda erkeğe yüklenen geleneksel ve cinsel rollerin çoğunu taşıdıkları görülmektedir. Bunların başında, erkeğin koruyucu, kollayıcı olması, kadın için bir “şemsiye” görevi yüklenmeleri gelmektedir. Erkekler, her koşulda bu görevi sürdürürler. Her koşulda olması, önemli bir noktadır. Çünkü erkeğin koruyuculuğunun temelinde, para kazanarak kadının bakımını sağlama vardır. Ancak özellikle *Küçük Hanım* dizisindeki Ömer tipi için, böyle bir görev söz konusu değildir. Her koşulda, ekonomik olarak kadından alt düzeyde olan odur ve bundan da eziklik duymamaktadır. Bu gerçek ise, onun bir erkek olarak koruyucu, kollayıcı olma özelliğini engellemez.

Yine erkekler için ortak bir özellik aşka ve sevgiye olan inanç, sonuçta da evlilik isteğidir. Aşk toplumsal anlamda yasallaşmalıdır ve bunu erkek, kadına evlenme teklifi yaparak gerçekleştirecektir.

İlk *Küçük Hanım* filminde, Ömer parası için bir kadınla evlenir. Aslında namusuna, gururuna son derece düşkün bir erkek olarak, bu evliliği şiddetle reddetmiş ama yine de evlenmiştir. Böylece, erkeğe yakışmayan bir davranış haklılaştırılmıştır. Ancak aynı Ömer, sevdiği kadın uğruna, sonradan zenginliğinden vazgeçmeyi de göze alacak, kendini temize çıkaracaktır izleyici için. Tabi yeni evleneceği kadının,

zengin olduğu da unutulmamalıdır.

İkinci filmdeki Ömer, bir kadınla birlikte olmadan önce, son derece sorumsuz bir yaşam sürerken, Neriman'la olan ilişkisinde oturaklı, kollayıcı erkek rolüne girmekte hiç zorlanmaz. *Şoför Nebahat* filmlerinin erkek tipi olan Bülent, ilk filminde, bir Cumhuriyet aydını niteliklerini taşır. Eğitilmiş, kültürlü zengin bir erkek olarak, bir şoför kızla birlikte olur olmasına da, evliliğe gelince ondan evinin kadını olmasını ister. Erkek olarak rolünü aksatmaz. Evlilik döneminde ise karısına ihanet eder. Kızına iyi bir baba olamaz. Karısından boşanınca, hem erkek olarak hem de baba olarak değerlerini yitirir ve sefil bir yaşam sürer.

Babalık önemli bir toplumsal roldür erkek için, gerçi analık gibi büyük fedakârlıklar gerektirmese de, erkeğe sorumluluklar yükler. En azından çocuğunu ekonomik anlamda kollamak babanın görevidir. Kızı gelip de kendisine ihtiyacı olduğunu açıkça söylediği halde, baba olarak birşey yapmaz. Ancak eski karısı zor durumdayken, yine "aşk" uğruna toparlanır, karısını ve kızını kurtarır. Bir başka deyişle, kendini de kurtarır.

Bülent, böylece kadının yaşamında, her koşulda belirleyici rol oynar. Terkedilse, boşansa da kadın üzerindeki etkisi sürdürür. *Nebahat*'ın kendi değerlerini bu denli koruması ise "erkek kadın"lığıyla çelişmez ama geleneksel kadın tipiyle çelişir.

4. FİLMLERİN YAPILANIŞI VE AÇIMLANMASI

4.1. KİŞİLERİN İŞLEVLERİ AÇISINDAN FİMLER¹⁶

4.4.1. Küçük Hanımefendi

1. Uzaklaşma: Neriman'ın babası ölür, üveyanneyle birlikte yaşamaya başlar. Ömer'in ise ağabeyi intihar eder, borçlarla başbaşa kalır.
2. Yasaklama: Üveyanne, onun parasını kullanmasını yasaklar, bütün haklarını kısıtlar. Hatta onu bir tavanarasına kapatır, deli olduğunu kanıtlamak ister.
3. Yasağı çiğneme: Neriman, Uşak Hayri ve Avukat Feridun Bey aracılığıyla evden kaçar.
4. Soruşturma: Üveyanne, kardeşiyle birlikte olayı araştırır.
5. Bilgi Toplama: Çevrelerinden, onların gittikleri yerle ilgili bilgi toplarlar.
6. Aldatma: Üveyanne, onları bulur ve onun iyiliğini istediğine herkesi inandırmaya çalışır.
7. Suça katılma: Başlangıçta Neriman da, onun istediği gibi davranmış, ona yardım etmiştir.¹⁷
8. Kötülük-eksiklik: Neriman, parasını kullanabilmek ve üveyanneden kurtulabilmek için istemeden Ömer'le evlenir. Ancak sevgi eksiktir. Ömer ona kötü davranır.
9. Aracılık, geçiş anı: Ömer'in annesi, dayısı ve avukat, Neriman'a sevgisizliği yenebileceğini anlatır.
10. Karşıt eylemin başlangıcı: Neriman, hayatını yaşamaya karar verir.

¹⁶ Bu dökümdede Propp'un masallar için saptadığı 31 ana işlev kullanılmıştır. Ayrıntı için bkz.: Vladimir Propp. Masalın Biçimbilimi. Çev.: M.Rıfat-S.Rıfat, İstanbul: B.F.S. Yayınları, 1985.

¹⁷ Filmin ikinci çevriminde 4,5,6 ve 7. işlevler yoktur.

11. Gidiş: Bu amaçla İstanbul'daki sayfiye evine (ikinci çevrimde şifa yurduna) yerleşir.
12. Bağışçının ilk işlevi: Kendini yeniledikten sonra, sosyetedен Bülent'le tanışır ve o ortamda yaşamaya başlar.
13. Kahramanın tepkisi: Neriman, ilerde onu Ömer'le karşılaştıracak olan Bülent'in aşkına tepki gösterir.
14. Büyülü nesnenin alınması: Neriman, çabaları sayesinde, büyülü bir güzelliğe erişir.
15. Yolculuk: Neriman Eskişehir'e Ömer'in annesinin yanına gider. Anne hastadır.
16. Çatışma: Neriman ve Ömer, annenin evinde karşılaşır.
17. Özel işaret: Neriman, karısı olarak Ömer'e mektup yazar ve ondan bir fotoğrafını ister, Ömer'in gönderdiği maymun resmini ise bir madalyonun içine koyarak boynuna asar, sürekli taşır.
18. Zafer: Ömer, Neriman'ın güzelliği karşısında yenik düşer. Neriman, çirkinliğiyle alay eden Ömer'e karşı, büyük zafer kazanır.
19. Giderme: Baştaki "sevgi" eksikliği giderilir, çünkü Ömer aşık olmuştur.
23. Kimliğini gizleyerek gelme: Neriman, Ömer'den kimliğini gizlemiş, ona Eskişehir'deki komşusu olduğunu, kocası öldüğü için de İstanbul'a geldiğini söylemiştir. İkinci çevrimde kendini komşunun kızı olarak tanıtır.
24. Asılsız savlar: Neriman, Ömer'e baktığı el falında, onun çocukları olduğu, karısının kendisini aldattığı yolunda savlar ileri sürer. Aynı zamanda kendisiyle ilgili de yalan söyler. İkinci çevrimde üçüz olduğu yalanını uydurur, bebek ve erkek kardeşi rolüne girer.
25. Güç iş: Ömer, Neriman'la evlenmek ister, ancak evli olduğunu açıklamak zorundadır.

26. Güç işi yerine getirme: Bu gerçeği Neriman'a açıklar ve boşanacağını söyler. Neriman ikinci çevrimde gerçeği Bülent'den öğrenir. Ömer avukattan, boşanma işlemlerini başlatmasını ister. Boşanması halinde mirastan mahrum olacaktır ama bunu göze alır.
27. Tanıma: Ömer, boşanmak üzere geldiği mahkemede, karısının Neriman olduğunu öğrenir, kolyedeki resmin de kendisi olduğunu anlar.
28. Ortaya çıkartma: Neriman gerçeği açıklar.
29. Biçim değiştirme: Artık Neriman Ömer'in sevgilisi değil, karısıdır.
30. Cezalandırma: Ömer, başlangıçta yaptığı kötülüğün cezasını çekmiş, af dilemiştir.
31. Evlenme: Çift, evlerine giderek birlikte yaşamaya başlar.

4.1.2. Küçük Hanım Avrupa'da

1. Uzaklaşma: Neriman ve Ayşe, alışveriş yapmak üzere çarşıya çıkar.
2. Yasaklama: Neriman, tanımadığı bir erkekle ilgilenir. Yolda gördüğü Ömer'i beğenmektedir ama bir kadın olarak gidip konuşma ya da tanışma şansı yoktur.
3. Yasağı çiğneme: Ayşe aracılığıyla bu yasağı aşar, terzi kız kimliğiyle Ömer'in evine giderek onunla tanışır.
4. Soruşturma: Ömer'in arkadaşı Bülent, bu yeni terzi kızla ilgili bilgi edinmeye çalışır.
5. Bilgi toplama: Neriman, Ömer'in ailesini ve yaşayış tarzını öğrenmeye çalışır.
6. Aldatma: Ömer'e kendini terzi kız olarak tanıtır, bu rolü sürdürür.
7. Suça katılma: Ömer, Neriman'ın terzi kız olduğuna inanarak suça katılmış olur.
8. Kötülük-eksiklik: Neriman'la öncelikle Bülent birlikte olmak ister, buluşmaya zorlar, ilgisini çekmeye çalışır. Neriman onunla buluşmak zorunda kalır. Ancak sevgi eksiktir.

9. Aracılık-geçiş anı: Neriman, sınav başarısının ödüllendirilmesini istemektedir.
10. Karşıt eylemin başlangıcı: Ödül olarak babasından, kendisini Avrupa gezisine göndermesini ister.
11. Gidiş: Baba, kızının gezi isteğini kabul ederek onu ve terzisini, Karadeniz Gemisi ile geziye gönderir.
12. Bağışçının ilk işlevi: Baba, kızından kimliğini gizlemesini ister ve bu konuda ona geminin kaptanı yardım eder.
13. Kahramanın tepkisi: Neriman kimliğini gizleme konusunda, babanın ve kaptanın isteklerine uygun davranır.
14. Büyülü nesnenin alınması: Neriman, gemide Ömer ve Bülent'le karşılaşır, bu ikili gemide çalışmaktadır.
15. Yolculuk: Ömer ve Bülent, yolculuk boyunca Neriman ve arkadaşına kılavuzluk yaparlar.
16. Çatışma: Ömer ve Bülent arasında, Neriman'ı elde etme yolunda önemli bir çatışma yaşanır.
17. Özel işaret: Neriman'ın iyi giyimi, ortamın kültürel davranışlarına yatkınlığı bir işaret olarak, Ömer'in dikkatini çeker.
18. Zafer: Ömer, aşkıta başarıyı elde eder, Bülent'i yener.
19. Giderme: Neriman'ın sevgi eksikliği giderilmiştir.
20. Geri dönüş: Neriman sevgisini gizleyerek ve çeşitli oyunlar yaparak Ömer'e sevgisini belli etmez. Ömer, elde ediyormuş gibi olduğu kızı kaybettiğini düşünür.
21. İzleme: Ayşe'nin eniştesi, sürekli olarak onları izler, Ayşe'yi tanımaya çalışır. Aynı zamanda Bülent'in şefi olarak, onu da izlemektedir.
22. Yardım: Neriman, Ayşe'ye eniştesinden kurtulması konusunda yardım eder, Ayşe de ona Ömer'le olan ilişkisinde yardımcı olur.
23. Kimliğini gizleyerek gelme: Neriman, Ömer'e kendini terzi kız olarak tanıtmıştır.

24. Asılsız savlar: Neriman Ömer'e kendisiyle ilgili yalanlar söyler. Çok çapkın olduğu yolunda asılsız şeyler anlatır.
25. Güç iş: Neriman ve Ömer'in aşkı ciddi bir boyuta geldiğinde, gerçeği açıklamak oldukça güçtür. Ömer gerçeği kendisi öğrenir. Bu kez onu ikna etmek güçtür.
26. Güç işi yerine getirme: Neriman, zengin biri olarak da sevgisinin değerli olduğunu, bu konunun önemsizliğini Ömer'e anlatır.
27. Tanıma: Neriman, kendini gerçek kişiliğiyle tanıtır.
28. Ortaya çıkarma: Gizlenmiş gerçeklerin tümü su yüzüne çıkmıştır.
29. Biçim değiştirme: İki sevgili nişanlanır.
30. Cezalandırma: Neriman, Ömer'i kaybetme tehlikesiyle, yalanının cezasını çekmiştir.
31. Evlenme: Nişanlılar, evlenmek üzere aldıkları kararı ailelerine açıklar.

4.1.3. Küçük Hanım'ın Şoförü

1. Uzaklaşma: Zengin bir adam olan Ömer'in babası, bir uçak kazasında ölür.
2. Yasaklama: Vasiyette, Ömer'in çalışmaması halinde, mirasından yararlanamayacağı yazılıdır.
3. Yasağı çiğneme: Babanın sağlığında da koyduğu bu yasağı Ömer çiğnemiştir. Yasak bu nedenle konmuştur.
4. Soruşturma: Ömer, yapabileceği iş konusunda araştırma yapar.
5. Bilgi toplama: Gazetede özel bir şoför arandığına ilişkin bir ilan çıkar. Bülent ve Ömer bu bilgiyi alır.
6. Aldatma: Ömer, bir şoför olarak gösterir kendini, uydurma, referansları vardır. Bülent, kendini Neriman'a çok iyi bir erkek olarak tanıtır ve onunla evlenmek ister.
7. Suça katılma: Neriman, Ömer'in şoför olduğuna inanır.
8. Kötülük-eksiklik: Bülent aileye kendini çok iyi göstermiş, Neriman'la sözlenmiştir. Ancak Neriman için "sevgi" eksikliği söz konusudur.

9. Aracılık-geçiş anı: Ömer, Neriman'dan hoşlanır, onunla ilgilenmeye başladığı için de Bülent'in karşısına geçer.
10. Karşıt eylemin başlangıcı: Sevgi arayışı içindeki Neriman Ömer'den hoşlanmaya, onunla gizliden gizliye ilgilenmeye başlar.
11. Gidiş: Ömer hasta numarası yaparak işe gelmediğinde, Neriman onu ziyarete gider, hediyeler götürür.
12. Bağışçının ilk işlevi: Ömer'in evi uygun olmadığı için, kendi şoförü olan Mahmut, onu annesinin evine götürerek ona bir şoför evi bulur.
13. Kahramanın tepkisi: Ömer, orası kendi eviymiş gibi davranır.
14. Büyülü nesnenin alınması: Ömer, Bülent sorununu çözmek için, onun kız arkadaşı Fatoş'u kullanma yolunu keşfeder.
15. Yolculuk: Yağmurlu bir günde, bir yemek dönüşü Ömer, araba bozulunca Neriman'ı bir çoban kulübesine götürür.
16. Çatışma: Kulübede iki genç arasında, gurur ve farklı konumları yüzünden bir çatışma yaşanır.
17. Özel işaret: Neriman, Ömer'in önünde diz çökerek, bu çatışmayı sona erdirir.
18. Zafer: Ömer, Neriman'ın sevgisini öğrenmiştir. Hem ikisi adına, hem de Bülent'e karşı zafer kazanılır.
19. Giderme: Zafer'in kesinleşmesi için eyleme geçilir. Ömer, Neriman'la Bülent birlikteyken, onun kız arkadaşını çağırır, Bülent'in gerçek kişiliği ortaya çıkar, olay aileye anlatılır. İkisi arasındaki sevgi kesinleşir.
20. Geri dönüş: Neriman, yılbaşını geçirmek üzere Uludağ'a gitmek için ailesinden izin alır, Ömer'le birlikte gider, orada evlenirler. Evlenmemiş gibi dönerler.
21. İzleme: Mirası hakedip etmediğini denetlemek için, babasının umum vekilleri, sürekli olarak Ömer'in peşindedirler.
22. Yardım: Eve döndüklerinde Ömer'le Neriman'ın ilişkisi, özellikle baba tarafından reddedilir, ama anne ona yardım etmeye çalışır.

23. Kimliğini gizleyerek gelme: Ömer, evlilik aşaması da dahil, zengin olduğunu Neriman ve ailesinden gizlemiştir.
24. Asılsız savlar: Neriman ve Ömer arasındaki ilişki, çeşitli kadınlar arasında, dedikodu konusu yapılır. Buna göre, Ömer bir sosyete kızını kandırmış, sahte nikâh yapmıştır.
25. Güç iş: Neriman eve kapatılır, Ömer'le görüşmesi yasaklanır. Bu durumda gerçeği öğrenmesi de, evliliğinin gerçekliğini öğrenmesi de güçtür.
26. Güç işi yerine getirme: Neriman doktoru aracılığıyla nikâhın gerçek olduğunu öğrenir.
27. Tanıma: Neriman, evden kaçarak Ömer'e gider. Bu arada Ömer'in gözetim süresi olmuş, fabrikanın başına kendisi geçmiştir. Neriman onu gerçek kimliğiyle tanır.
28. Ortaya çıkarma: Neriman'ın babası, ödenmesi gereken bir senet yüzünden zor durumdadır. Borçlu olduğu kişiden, arkası dönükken yardım ister, sonra onun Ömer olduğunu öğrenir.
29. Biçim değiştirme: Artık Neriman onun karısıdır, Ömer de zengin bir iş adamıdır.
30. Cezalandırma: Babanın borcu affedilerek (çıkarım), onları ayırma suçuna karşılık, iyilikle cezalandırılır.
31. Evlenme: Ailenin de onayıyla, çift evliliklerini yaşamaya başlar.

4.1.4. Şoför Nebahat

1. Uzaklaşma: Nebahat'ın babası ölür. Aile ekonomik olarak güç durumda kalır.
2. Yasaklama: Nebahat'ın şoförlük yapma fikrine herkes karşı çıkar. Bir kadının bu işi yapamayacağını söylerler.
3. Yasağı çiğneme: Bütün tepkilere karşın Nebahat şoför olarak bu yasağı çiğner.

4. Soruşturma: Patrona yakın olmak ve Nebahat'ın arabasını elde etmek isteyen Neşet, bunu gerçekleştirmek için çeşitli yollar dener, patronla işbirliği yapar.
5. Bilgi toplama: Neşet Nebahat'ın borçları konusunda bilgi alır.
6. Aldatma: Neşet ve patron, onu kandırmak için plan yaparak, büroya çağırır. Patron, kendisiyle birlikte olursa, borçlarını ödeyeceğini söyler.
7. Suça katılma: Nebahat bu öneriyi reddeder, ama arabayı da vermez, böylece borçlu olmayı sürdürdüğü için, onların her tür planına da hedef olur.
8. Kötülük-eksiklik: Neşet, çevredeki insanlara, Nebahat'ın kendisiyle ve şoför Salim'le ilişkisi olduğunu söyler. Oysa Nebahat, yalnızca para kazanmak için çalışacaktır. Açıkçası en büyük eksikliği paradır.
9. Aracılık-geçiş anı: Bütün bunlara karşın, diğer dolmuş şoförleri (babasının arkadaşları) ona, mesleği öğreterek, işini kolaylaştırarak yardım ederler.
10. Karşıt eylemin başlangıcı: Nebahat, bu işi yapabileceğine inanır, nişanlısı Seyfi'den ayrılmak pahasına, erkek kadın kimliğine bürünerek işe başlar.
11. Gidiş: Nebahat ilk kez yalnız başına şoförlüğe başlar, avukat Bülent'le arabada tanışır.
12. Bağışçının ilk işlevi: Zor durumda olduğunda yardım edebileceğini söyleyen Bülent, ona kartını verir, daha sonra da onunla ilgilenmeye başlar.
13. Kahramanın tepkisi: Çok farklı ortamlardan oldukları için, Nebahat bu ilgiyi önce reddeder, Bülent'in yalnızlığı ve mutsuzluğu yolundaki açıklamalarından sonra kabul eder.
15. Yolculuk: Bülent, ona izleyeceği yol konusunda kılavuzluk yapar.
16. Çatışma: Nebahat; Neşet, patron ve Bülent'in nişanlısı tarafından kaçırılır. Arkadaşları ile Bülent onu kurtarmak için çatışmaya girer.

17. Özel işaret: Bülent ve arkadaşları, Nebahat'ı kimin kaçırdığını, tanımlayanların söylediklerinden anlarlar. Sarışın kadın özel işarettir.
18. Zafer: Nebahat'ı Neşet ve grubunun elinden, yaralı da olsa kurtarırlar.
19. Giderme: Böylece Nebahat'a kötülük yapmak isteyenlerden kurtulunmuş olur. Nebahat ile Bülent evlenmeye karar verdiği için, Nebahat'ın para sorunu da ortadan kalkacaktır.
20. Geri dönüş: Nebahat, hastaneye kaldırılır, kana ihtiyacı vardır.
21. İzleme: Neşet, olayları bildiği için kaçmaktadır. Nebahat'ın arkadaşları onu izler.
22. Yardım: Aranılan kan grubu, Neşet'inkidir. Arkadaşları onu yakalar ve zorla kan vermesini ve yaptıklarından pişman olmasını sağlarlar.
25. Güç iş: Nebahat'ın durumu kötüdür, aranan kan zor bulunan bir kandır.
26. Güç işi yerine getirme: Neşet'in kanı sayesinde Nebahat iyileşir.
27. Tanıma: Neşet, bütün yaptıklarından sonra Nebahat'ı gerçek kimliğiyle tanır, pişman olur.
28. Ortaya çıkarma: Kendi kötülükleri için Nebahat'dan af diler.
29. Biçim değiştirme: Nebahat, hastaneden gelinlikle çıkmıştır, artık şoför değildir.
30. Cezalandırma: Neşet, Nebahat'ın arkadaşları tarafından dayakla cezalandırılmıştır.
31. Evlenme: Bülent ve Nebahat, evlenmek üzere arabalarına biner giderler.

4.1.6. Şoför Nebahat ve Kızı

1. Uzaklaşma: Nebahat, sekiz yıllık evlilikleri sonucu, kocası Bülent'den boşanır, Bülent evden ayrılır, kızları Hülya annesiyle kalır.
2. Yasaklama: Boşanmış da olsa, kocasını sevdiği için kendine erkek yasağı koyar, kadın olarak yaşayabileceği hayatı reddederek erkek gibi yaşamaya başlar.

3. Yasağı çiğneme: Nebahat, daha sonra kızına bir baba gerektiğini düşünerek, Cengiz'le evlenmeye karar verir.
4. Soruşturma: Nebahat, kızının tepkisi nedeniyle yeni bir iş yapmayı düşünür.
5. Bilgi toplama: Gördüğü satılık lokanta ilanı ile ilgili bilgi toplar, lokantanın sahibi Cengiz'le görüşür.
6. Aldatma: Cengiz, Nebahat'dan yararlanabileceğini düşünerek lokantayı satar. Onunla duygusal olarak ilgilenmeye başlar.
7. Suça katılma: Nebahat, Cengiz'in iltifatkâr yaklaşımını gerçek sanarak, onunla görüşmeye başlar.
8. Kötülük-eksiklik: Cengiz aynı zamanda Hülya ile de ilgilenir. Böylece her iki kadına da zarar verir. Hülya statü eksikliği, Nebahat ise, erkek (baba) eksikliğinden dolayı, Cengiz'e yaklaşır.
9. Aracılık-geçiş anı: Nebahat, Cengiz'in Hülya'yla birlikte olduğunu öğrenir, ikisinin de aldatıldığı ortaya çıkar.
10. Karşıt eylemin başlangıcı: Nebahat, Cengiz'in kızına ve kendisine yaptıklarına çok sinirlenir ve ondan hesap sormaya karar verir.
11. Gidiş: Gece yarısı evden çıkar, Cengiz'in dairesine gider. Hülya da ardından gelir. Annesiyle pazarlık yapmaya çalışan Cengiz'i öldürür.
12. Bağışçının ilk işlevi: Nebahat suçu kendi üzerine alır. Bu suçtan dolayı mahkemeye çıkarılır ve sorgulanmaya başlar. Arkadaşları ona avukat tutmak ister. Bülent, olayı duyar ve onun avukatı olmak ister.
13. Kahramanın tepkisi: Nebahat, Bülent'e önce tepki gösterirse de savunma teklifini kabul eder. Buna karşın gerçeği açıklamaz.
14. Büyülü nesnenin alınması: Nebahat için Bülent'in geri dönüşü, sevginin de tekrar ele geçirilişidir.
15. Yolculuk: Mahkeme, Bülent'in savunmasıyla başlar, Nebahat'ın suçlu olamayacağını kanıtlamaya çalışır.
16. Çatışma: Nebahat ile Bülent arasında konuşmamasından dolayı çatışma yaşanır. Hülya ise, cinayeti kendisi işlediği için kendisiyle çatışır.

18. Zafer: Bülent gerçeğin ortaya çıkmasını sağlar, Hülya itirafta bulunur.
19. Giderme: Bülent, hem baba, hem de koca olarak geri dönmüştür, böylece eksiklik giderilir.
20. Geri dönüş: Bülent ve Nebahat, birlikte yaşamaya başlarlar.
22. Yardım: Bülent, Hülya'yı da savunarak yardım eder.
24. Asılsız savlar: Mahalleli kadınlar Nebahat'la ilgili dedikodu yapmıştır.
27. Tanıma: Hülya annesinin değerini anlamış, onun çevresindeki insanların desteğini farketmiş, onlardan af dilemiştir.
28. Ortaya çıkarma: Bu olayla birlikte aile bağları kuvvetlenmiş, Nebahat'la ilgili asılsız savlar ortadan kalkmıştır.
29. Biçim değiştirme: Nebahat tekrar ev kadını olur. Baba avukatlığa döner.
30. Cezalandırma: Hülya, cinayet suçundan beş yıl hapis cezasına çarptırılır.
31. Evlenme: Nebahat ve Bülent birlikte yaşar, Hülya da hapisten çıkınca Murat'la evlenir.

4.1.6. Şoför Nebahat Bizde Kabahat

1. Uzaklaşma: Zennube'nin amcası Cemal ölür. Ölürken Nebahat'a onun kaçıışı ile ilgili gerçeği açıklar.
2. Yasaklama: Nebahat'dan onu bulmasını ister, işin ucunda ödül kazanmak da vardır.
3. Yasağı çiğneme: Nebahat, bir kadın olarak bu olayın peşine düşer.
4. Soruşturma: Mehdi'nin adamları da Zennube'yi aramaktadır.
5. Bilgi toplama: Bir yandan Neriman ve arkadaşları, öte yandan, onların rakibi Polim ve adamları Zennube'nin yerini araştırırlar. Çünkü, Zennube'nin sevgilisi Düyek Şeyhi Halit Sekizbin Velit, İstanbul'a gelecektir.
6. Aldatma: Neriman ve Polim, Zennube'nin izini bulmuş, ona ulaşmışken, Mehdi'nin adamları onu kaçıtır.

7. Suça katılma: Her ikisi de kızı yalnız bırakmakla bu suça katılmış olurlar.
8. Kötülük-eksiklik: Zennube kaçırılmıştır. Bir anlamda iki arayıcı için, ödüle ulaşacak “nesne” eksiktir.
9. Aracılık-geçiş anı: Zennube’nin de kurtarılmaya ihtiyacı vardır, çünkü kötü adamların eline düşmüştür.
10. Karşıt eylemin başlangıcı: Polim ve Nebahat, tekrar Zennube’yi bulmak için yola çıkarlar. Her ikisi de kendi adamlarını gizli kimliklerle, diğer gruba sokarak, bilgi edinmeye çalışır.
11. Gidiş: Halit ve arkadaşları İstanbul’a gelir. Yardımcısı Mehdi ile adamları da her yerde Zennube’yi arayacaktır. Aslında Zennube onlardadır.
15. Yolculuk: Nebahat ve Polim ayrı ayrı kılık değiştirerek Halit’e yaklaştırmaya çalışırlar, amaçları ona gerçeği açıklamaktır. Bu amaçla Hings Hotel’e gelirler.
16. Çatışma: Mehdi, prenses kılığına girmiş olan Nebahat’ı tanır, onu şarapla zehirlenme planı yapar. Polim bunu öğrenince Nebahat’ı uyarır ve Mehdi’nin adamlarıyla çatışırlar.
18. Zafer: Nebahat kurtulmuştur. Otelden kaçar. Ancak Polim ve Halit, Mehdi tarafından kaçırlır.
19. Giderme: Nebahat, araştırmaları sonucu onların nerede gizlendiklerini bulur. Polim, Halit ve Zennube bir köşke hapsedilmiştir. Ödüle ulaşmak için gerekli olan bilgi elde edilmiştir.
20. Geri dönüş: Nebahat, onları kurtarmak üzere geri döner.
22. Yardım: Kurtarma planına göre, şoför arkadaşları ona yardım edecektir.
23. Kimliğini gizleyerek gelme: Nebahat bir çingene kızı, arkadaşlarından bazıları da çalgıcı kılığına girer ve köşke girerler. Mehdi’nin düğününde oynayacaklardır.

24. Asılsız savlar: Polim, mahzende işkence görür, bunun üzerine yalan söyler.
25. Güç işi: Nebahat'ın Halit, Zennube ve Polim'i kurtarması oldukça zor görünmektedir. Mehdi'nin adamları, çok kalabalıktır.
26. Güç işi yerine getirme: Adamlarıyla birlikte, Mehdi ve adamlarını atlatan Nebahat, Halit, Polim ve Zennube'yi kurtarır.
27. Tanıma: Çingene kızının Nebahat olduğu ortaya çıkar.
28. Ortaya çıkarma: Sonuçta Polim ve Nebahat, Mehdi'nin gerçek yüzünü ortaya çıkarmış, Halit'in gerçekleri öğrenmesini sağlamıştır.
29. Biçim değiştirme: Nebahat ve Polim, Halit ve Zennube'yle dost olur. Başlangıçta para için yola çıkmışlardır, ama bu dostluk sonucu ödülü reddederler.
30. Cezalandırma: Mehdi cezalandırılır.
31. Evlenme: Zennube ile Halit birbirine kavuşur.

4.1.7. Biçimbilimsel Değerlendirme-Büyüklerle Masallar

Küçük Hanım ve *Şoför Nebahat* dizileri, görüldüğü gibi, Propp'un olağanüstü masalarda kişilerin işlevlerine ilişkin olarak saptadığı temel işlevlere oturmaktadır.

Propp, belirlenen işlevlerin her durumda değişmediğini saptamış, kişi adları ve aynı zamanda kişilerin niteliklerinin değişebileceğini belirtmiştir. Böylece ortaya çıkan sonuç; masalın anlattığı öykü değişse de, kişi eylemlerinin değişmediğidir. Bu eylemin gerçekleşme yolu da değişebilir. Ama önemli olan kişilerin ne yaptığını bilmektir, kimin nasıl yaptığı ise ikinci dereceden sorulardır. Özetle işlevler, masalın temel oluşturucu bölümleridir.¹⁸

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Vladimir Propp (1985). Aynı, s. 30.

Propp'un masallar için belirlediği işlevlerin sinema aracılığıyla anlatılan öykülere uyarlanmasıyla önemli sonuçlara varılabileceğini, Peter Wollen bir çalışmasıyla göstermiştir.¹⁹ Wollen, Hitchcock'un "North By Northwest" adlı filmini, Propp'un işlevleri açısından çözümlediğinde şu sonuçlara ulaşmıştır: Öncelikle bu işlevlerin sinemaya da uyarlanabileceğini göstermiş, böylece halk masalların sözel kültürü ile kitle kültürü arasında bağdaşma noktaları olabileceğini saptamıştır.

Bu çalışma sonucu, popüler sinemanın önemli iki dizisinin öykülerinin de işlevlere oturması, bize sunulan filmlerin çağdaş birer masal olduğu sonucuna götürmektedir. Öyle masallar ki, gerçek mekanlarda, gerçek benzeri kişilerin yaşadığı, gözle görülen bu nedenle de inandırıcı ...

Sinema ile ilgili yazarlar, popüler sinemayı değerlendirirken, dolaylı da olsa benzer sonuçlara varmışlardır, burada bir anlamda saptamanın bilimsel temellere oturtulması söz konusudur.

Oskay, bu konuda şunları söyler: Popüler sinemanın özelliklerine gelince, tıpkı popüler kültürün egemen olduğu diğer alanlarda olduğu gibi, sözel edebiyattaki etiği olurlayan bir komedi ve tragedya geleneğinin, buna bağlı olarak, bir masalsi anlatımın ağır bastığını görüyoruz.²⁰

Selim İleri ise, meselenin popülist çehresi olarak yaptığı açıklamada, Yeşilçam'ın (popüler sinemanın) bir halk sineması olduğunu, halkın kültür etkinliğiyle adeta bir özdeşlik kurduğunu belirtir.²¹

¹⁹ Peter Wollen. *Readings and Writings: Semiotic Coorder-Strategies*, London: Verso, 1982.

²⁰ Ünsal Oskay. *Toplumsal Gelişme ve Sinemamız (Sempozyum)* Der.: Handan Ataklı, *Gelişim Sinema* 8, İstanbul: Mayıs 1985, s. 45-46.

²¹ Selim İleri. *Hayal Sokağı-Yeşilçam'ın Dünü-Bugünü*. Aynı.

Engin Ayça da, konuya sözlü kültür açısından yaklaşmış, kültürel yapımızın hâlâ büyük oranda geleneksel sözlü kültüre dayandığını söylemiştir. Bu sözlü kültürün özelliklerinin Yeşilçam'a bir şekilde geçmiş olduğunu, orada da yaşamaya başladığını gözlemlemiştir. Ayça'nın yorumu şöyledir: Geleneksel sözlü kültür, anonim yaratıcılığın bir ürünüdür, kolektiftir, genel geçer kalıplara, değerlere dayanır, belli bir soyutlamayı içinde taşır, kolektif bilinci yansıtır, kolektif bir varoluş biçiminin yansımasıdır ... Yeşilçam'ı, Yeşilçam yapan özelliklerin asıl kaynağının biraz da artık bu kültür içinde aranması gerektiğini düşünüyoruz.²²

Bir dönem Yeşilçam adı verilen sinemamızın, popüler filmler aracılığıyla, masallar anlattığı yolundaki görüşlerin temeli böyle kurulmuştur. Burada belirtilmesi gereken bir nokta da, masalın çoğu kez değişmez biçimiyle yinelenme özelliğidir. Çocuklara aynı masalı kezlerce anlatabilirsiniz. Aynı masalı büyüklere, tekrar tekrar anlatmanın bir yolu da, sözünü ettiğimiz filmlerdir. Ancak bu masalların, çocuklukta öğrenilen büyülerle, olağanüstü kahramanlarla, mucizelerle ilişkisi yoktur. Artık masallar yaşama uyarlanmıştır. İzleyicinin kendi yaşamıdır. Çeşitli materyaller aracılığıyla (mekan, dekor, oyuncu, ses vs.) ilk elden somut gerçeklere indirgenmiştir. İzleyici yaşamla eleştirel düzeyde doğrudan doğruya iletişim kurmak yerine, masal düzeyinde, hem yaşamın içinde, hem de dışında olan yarı-gerçek bir iletişim yolunu seçer.

²² Engin Ayça. *Türk Sineması-Seyirci İlkeleri. Görüntü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sinema Kulübü, Sayı 1, 1992, s. 55.

4.2. FİLMLEİN DİZİ BOYUTU

Küçük Hanım ve *Şoför Nebahat* adını taşıyan tüm filmleri, birbirinin devamıdır. Bu açıdan dizi niteliği taşırlar. Başroldeki kadın ve erkek kahramanlarının yanısıra, yardımcı tiplerin pek çoğu da filmde filme taşınır. Böylece diziyi oluşturan temel öğeler olarak kullanılır.

Dizi geleneğinin temeli, bu yüzyılın başında Fransız basınında yayınlanan "tefrika roman"lara dayanır. Onaran bu dizilerin ilgi çekmesiyle, ticari anlamda gelişmeler olduğunu, özellikle polisiye dizilerin çok geliştiğini, onu çeşitli dizilerin izlediğini belirtir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra bu diziler daha da yoğunlaşır.²³

Gazetelerdeki başarısı sonucu dizi, gelişen teknolojiye koşut olarak sese ve görüntüye taşınır. Çizgi romanla başlayan, fotoromanla süren görüntülü diziler, özellikle televizyonda doruk noktasına ulaşır ve çok geniş izleyici kitlelerini kendisine çeker.

Televizyonun yaygınlaşmasından önce diziler, sinemada da geniş izleyici kitlelerine ulaşmış, bir anlamda üretici-izleyici etkileşimi, dizileri yaratmıştır. Evren, bugün ekranda, geniş yığınların büyük bir beğeni ve heyecanla izledikleri dizi/bölüm'lerin atasının sinemanın ilk dönemlerinde kotardığı *serial/episode* türünün günümüzde uyarlanmış, geliştirilmiş şeklinden başka bir şey olmadığını söyler.²⁴ Sinemanın popülerliğinin büyük boyutlarda basite indirgeyip çocuklaştıran, şablonumsu olaylarla iyi-kötü tipler yaratan devamlı diziler (serial), sinemadan sonra TV'nin ortaya çıkıp yaygınlaşmasıyla da bu misyonlarını

²³ Alim Şerif Onaran. *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986, s. 93-96.

²⁴ Burçak Evren. *Diziler Önce Yeşilçam'da Doğdu*. *Cumhuriyet Dergi-364*, 14 Mart 1993, s. 8-9.

ekrana devretmişlerdir.

Sürekliliği olmayan dizilerin özelliği, tiplerin aynı olması, buna karşın başlayıp-biten öykü anlatmalarındır. Yani tipin dışında konusal bir devamlılığı yoktur.

Türk sinema tarihinde dizi filmler, neredeyse sinemanın doğuşuyla eşanlımlıdır. Amerikan sinemasında dizilerin yapıldığı dönemde Türk sinemasında da dizi filmler çekilmeye başlanmıştır. Evren, sinemamızdaki ilk dizi filmin Şadi Fikret Karagöz'ün yönetmen, senarist ve oyuncu olarak 1921 yılında çektiği *Bican Efendi* dizisi olduğunu belirtir.²⁵

Küçük Hanımefendi ve *Şoför Nebahat* dizileri izlenme ve sayı açısından Türk sinemasının en önemli dizileri arasındadır. Bu diziler, özellikleriyle kendilerine benzeyen çok sayıda filmin de temsilcileridir. *Şoför Nebahat*'ın ilk filmi ile ikinci filmi arasında ise bir konu sürekliliği vardır, öykü kaldığı yerden sürer.

Günümüze gelindiğinde, *Küçük Hanım* benzeri "pembe" dizilerin, televizyonlarda oldukça yaygın olduğu gözlemlenmektedir. İlhan Arakon, ilk erkek tipli kadın filmi olan ve *Şoför Nebahat* tipine kaynaklık eden *Fosforlu Cevriye*'nin bugün de, özel bir televizyonda yayınlanan ve bir mafya kadını konu alan *Ana* dizisiyle yaşadığını söylemiş, bir anlamda dizinin sinemadan, televizyona geçtiğini belirtmiştir.²⁶

İzleyici tarafından oldukça beğenilen *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* dizileri aracılığıyla aktarılan mesajlar, dizi olmaları yoluyla süreklilik kazanmış, işlevini uzun bir zaman içinde sürdürmüştür.

²⁵ Aynı, s. 9.

²⁶ İlhan Arakon. *Yapımcı-Yönetmen. 1960-1970 Dönemi Türk Sineması Üzerine Söyleşi*, İstanbul: 26 Şubat 1992.

4.3. FİMLERİN İZLEYİCİ TARAFINDAN AÇIMLANIŞ BİÇİMİ

4.3.1. Sinemanın Çekiciliği

Küçük Hanım ve *Şoför Nebahat* dizileri izleyiciden oldukça yoğun ilgi görmüş iki dizidir. Bu dönem sinemasına izleyici ilgisi genelde yüksektir. Ancak Nejat Saydam'ın ve Belgin Doruk'un belirttiği gibi, ilk kez, *Küçük Hanım* filmleri izlenirken, sinema kapıları kırılmıştır.²⁷ Osman Seden, o dönemde izleyici gruplar arasındaki rekabetten sözeder. Değişik çevrelerden pek çok grubun, bir filmin ilk gösterimini önce görmek için yarıştığını anlatır.²⁸ Film sayılarının yüksekliği de bu ilginin bir başka göstergesidir. Bu ilgi, izleme isteği nereden kaynaklanmaktadır? İzleyici bu filmlerde neler bulmaktadır?

Bu soruların yanıtlarını vermeden önce, dönemin özelliklerini ve insanların yaşayış biçimlerini hatırlatmakta yarar vardır. Demokrat Parti döneminde başlayan, özel sermaye ağırlıklı ekonomi anlayışı, toplumsal yaşayışı pek çok boyutuyla etkilemiş, sosyal yaşama yeni değerler, kurumlar girmeye başlamış, var olanlar da kimi değişimler geçirmeye başlamıştır. Köyden kente göçün de etkisiyle, bir kültür karmaşası ortamı doğmuş, ikili bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır. Bir yanda lüks tüketime, gaziolu eğlencelere yönelmiş kitleler, bir yanda işsizlik ve enflasyonla başa çıkmaya çalışan insanlar vardır. Okuma-yazma oranının oldukça düşük olduğu ortamda, halka inemeyen düşün yazıları ve yayınlar yanında cep kitapları, tefrikalar, fotoromanlar, polisiyeler ve mizah yayınları okunmaya başlamıştır. Popüler kültür ürünleri, yayınlarda olduğu gibi,

²⁷ Nejat Saydam. Aynı, Nemika Tuğcu. *Yıldızlar Nereye Düşer* (B.Doruk'la Söyleşi), *Sanat Olayı-66*, Kasım 1982.

²⁸ Osman Seden. *Yapımcı-Yönetmen. 1960-1970 Dönemi Türk Sineması Üzerine Söyleşi*. İstanbul: 28 Şubat 1992.

müzikte, eğlencede, sinemada da kendini göstermiştir. Sinema sayıları, film sayıları gibi artmış, tiyatrolar ve yerli oyunlar çoğalmıştır. Batı kültürünü, geleneksel yapısına uyarlamaya çalışan halk, kendine özgü kültürler yaşamaya başlamıştır. Bu olgu özellikle de gecekondu bölgelerinde yoğunlaşmıştır. Böyle bir ortamda sinemaya ilgi artmış, sinema hiçbir dönemde görmediği ilgiyi böyle bir ortamda görmüştür.

Bu ilgi, öncelikle sinemanın kendi çekiciliğiyle açıklanabilir. Sinema, perdede yarattığı düş benzeri ama gerçek kişiler aracılığıyla yaşanan öyküler aracılığıyla, devinimiyle, farklı, çekici bir gerçekliktir. Hem gerçek, hem düş yaşanır bu gözle görülen dünyada. Bu nedenle de sinema her ülke insanı için gizemli bir çekiciliktir.

Sinemanın en önemli özelliklerinden biri de kuşkusuz eğlence aracı, geniş halk kitlelerine ulaşabilen en yaygın eğlence araçlarından biri olmasıdır. Ancak eğlendirici niteliği onun toplumsal bir olgu olmasını engellemez. Sosyal bilimlerle uğraşan bilim adamları, sinemanın toplumdan etkilendiğini ve onu yansıttığını kabul ederler. Corliss izleyicinin de sinemaya etkileme gücü olduğunu, bu davranışların da sosyal bilimlerin inceleme alanlarından biri olduğunu belirtir.²⁹

Film izleme davranışı düşünülürse, seyirciye oldukça iş düşmektedir. Bir film, bir nedenle seçilecek, zaman ayrılacak, gidilecek, bilet alınacak ve yaklaşık iki saat, dış dünyadan soyutlanmış bir şekilde film izlenecektir. Bu sıradan, hemen yapılmış, rastgele bir davranış değildir. Böyle olunca, belli nedenler de aranmak zorundadır.

Burada, izleyicinin toplumsal gerçekliği ya da bireysel gerçekliği yakalaması açısından izleme davranışı değerlendirilecektir. Buna göre,

²⁹ Richard Corliss. *Media USA: Process and Effects*. Ed: Arthur Asa Berger, New York and London: Longman, 1988, s. 247.

Küçük Hanım ve *Şoför Nebahat* dizileri, belirlenen ortamdaki izleyici için hangi anlama gelmektedir, o tartışılacaktır.

Bu izleme davranışları, saptanırken, toplumsal ortamın bireyin psikolojik yapısına yansımaları göz önüne alınarak iki temel noktada toplanmıştır. Bunlar özlem giderme ve özdeşleşme davranışlarıdır. İnsanlar içinde yaşadıkları koşullara ve kendi yaşam düzeylerine göre, pek çok şeye özlem duymaktadır. Bu; zenginlik, aşk, güçlülük ya da macera özlemi olabilir. İzleyici perdede gördüğü bir yıldız, bir tip ya da olayla özdeşleşebilir, kendini orada bulabilir. Bu iki süreç, birbirleriyle dönüşümlü olarak işleyebilir ki, çalışmadaki film dizileri için böyle olduğu sonucuna varılmaktadır. *Küçük Hanım* dizisi için özlemden özdeşleşmeye, *Şoför Nebahat* dizisi için özdeşleşmeden özleme geçiş söz konusudur.

4.3.2. Özlemden Özdeşleşmeye

Küçük Hanım filmleri bazında düşünülürse; perdede zengin, lüks içinde yaşayan, eğlenen insanları izlemek, bu yaşamın dışındaki izleyici için, böyle bir yaşama geçme özlemi içindeki izleyici için sunulmuş bir fırsattır. İki saat için bile olsa, izleyici kendini böyle bir yaşam biçimi içinde bularak özlemlerini gidermektedir. Perdede gördüğü özlemini gerçek insanlar, gerçek mekanlarda yaşamaktadır. Filmin masalsı havası, onu daha çok çeker.

Özlemin özdeşleşmeye dönüştüğü bir boyut, filme katılan bir oyuncu aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu oyuncu, sevilen beğenilen bir yıldız olabilir. Yani özdeşleşmenin bir boyutu yıldız düzeyindedir. *Küçük Hanım* filmleri için yıldız, Belgin Doruk ya da Ayhan Işık'tır. Bu oyuncular, bir dönem Türk sinemasında en çok sevilen kişilerden olduğu gibi, çift olarak

da ilgi görmüşlerdir. Selim İleri'nin, Belgin Doruk'la ilgili bir anısı, bu ilgiyi anlatır: "Hâlâ gözümün önündedir. Belgin Doruk, Yeni melek sinemasının karşısındaki Birsil Film'e geldiğinde, sokak dolup taşmış, otomobilin etrafı sarılaşmıştı".³⁰

Özlemin, Türk izleyicisi için özdeşleşmeye dönüşmesi için bir yol daha vardır ki, en önemlisi de budur: Bu dönüşüm oyuncunun gerçek kimliği değil, filmdeki rolü aracılığıyla gerçekleşir. Açıkçası zengin, özlenilen yaşama; bir yolla girecek olan düşük gelir düzeyindeki kişi aracılığıyla özdeşleşmeye geçilir. Böylece, bu yaşam biçimine girmenin olanaksız olmadığı, bazı yolları olduğu yolunda ipuçları alan izleyici, bu kişi aracılığıyla özdeşleşme boyutunu yaşayacaktır. Film, gerçek yaşamda yeterince yaşanmamış arzular, istekler ve eksiklikleri tamamlayıcı bir mekanizma olarak kullanacaktır. "Kendisi gibi biri bunu yapabiliyorsa, neden olmasın" gizli sorusuyla minik bir umut edinecektir kendine. Mander, bu görüşü destekler ve şöyle der: Bazı kimseler "sosyete" içinde parlamak arzularını kanıktıramamışlardır; böyleleri dükler, baronlar ve milyonerlerle evlenmiş fakir kızlarla dolu, yüksek tabaka hayatına ait filmlerden zevk alırlar. Bunun gibi, belki bilinçsiz olarak hasretini çektikleri romantik aşkı gerçek hayatta bulamayan binlerce kadın ve erkek vardır. Bu özlemlerini filmlerle giderirler.³¹ Bu düşüncelerden yola çıkarak denilebilir ki, insanların özlemleri, film seçme davranışlarını etkiler. Bu özlemden; aynı kendisi gibi özlemi yaşayan ve oyuna katılan kişi aracılığıyla özdeşleşmeye geçilir.

³⁰ Selim İleri. *Hayal Sokağı-Yeşilçam'ın Dünü Bugünü*. Aynı.

³¹ A.E.Mander. *Kendini Tanı*. Çev.: Suat Taşar. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 1950, s. 59.

4.3.3. Özdeşleşmeden Özleme

Aynı süreç kimi kez tersden de işleyebilir. Bazı filmler için süreç özdeşleşmeden özleme doğru işler. *Şoför Nebahat* filmleri için bu geçerlidir.

Adler'in tanımıyla özdeşleşme; başkalarına ait heyecanları, duyumları ve duyguları paylaşma olanağından, sosyal duygudan oluşmaktadır.³² İnceoğlu'nun yorumu ise, konuyu, filme uyarlama açısından yararlı olacaktır: Çoğu kez birey, fiilen temasta olmadığı fakat, psikolojik bağlarla bağlı olduğu kişi ya da gruplarla özdeşir. Özellikle sosyal sınıf değiştirme beklentilerinde, bu durum açıkça gözlemlenebilir. Birey dikey olarak sosyal statü arar, kendi içinde bulunduğu sınıfı değil, ulaşmak istediği sınıfı kendisine referans edinir.³³

Şoför Nebahat filmlerinde çizilen yaşam biçimi toplumsal koşullara benzer yapıdadır. Filmde yer alan ve izleyicinin yaşamına benzer koşullarda yaşayan Nebahat'ın da özlemleri vardır. Bu özlem ise yaşam standartını yükseltme, iyi yaşama özlemidir. Ve film kişisi, bu özlemini bir şekilde giderir. İşte izleyici, kendine benzeyen oyun kişisiyle özdeşleşir ve onun ulaştığı sonuç sayesinde filmde yine "neden olmasın" ipucunu alır.

Özdeşleşilen film kişisi, aynı zamanda izleyicinin özlemlerinin de taşıyıcısı durumundadır. Bu film kişisine, bir yolla temel özlemlerine ulaşacağı yollar açılır ve özlemler giderilir. Somuta indirgersek *Şoför Nebahat*'ın özlemleri saygınlık kazanmak, aşk, en önemlisi de ekonomik ferahlıktır. Zengin ve erdemli avukatla yaşadığı aşk ve sonuçta evlilik ona bu kapıların tümünü açar, kişiliğinden hiç ödün vermesi gerekmez. Başka bir filmde erkek geri döner ve onu yine mutluluk bekler. Erkekten

³² Alfred Adler. Aynı, s. 54.

³³ Metin İnceoğlu. *Tutum-Algı-İletişim*. Ankara: V Yay., 1993, s. 94.

bağımsız olduğu filmde ise, rakibi olan erkeği alt ederek sonuca ulaşır. Böylelikle özlemin adı ne konmuşsa ulaşılır. Özdeşleşilen oyuncu ya da oyun kişisi aracılığıyla süreç tamamlanır.

Madsen, filmde oyuncunun, oyun gücü olarak değil, kişi olarak çok önemli bir unsur olduğunu belirtir. Kişilerin bir filme, başka bir kişiyi izlemek için gittiklerini söyler. Ona göre, en akılcı öykü bile, izleyici için, kişilerin filmde neler yaptıkları konusunda merak uyandırmadıkça ilgiyi sürdürmez. İşte bu kişiler özdeşleşme yolunda duyguları uyarır, öyküye yaşam, çatışma ve anlam katar. Film, öncelikle izleyicinin içgüdüsüne ve toplumsal biçimlendirilişine göre yönlendirilir.³⁴

Bu diziler aracılığıyla yapılanlar da izleyici eğilimlerine karşılık gelmekte, onunla bütünleşmektedir. Ayça bunun siyaset anlayışına da yansıyan, halk gibi olma, halk gibi konuşma popülizmine de denk düştüğünü belirterek, izleyici-film ilişkilerine bir başka boyut getirir.³⁵

Küçük Hanım ve *Şoför Nebahat* filmleri, izleyicinin özdeşleşme ve özlem davranışlarına çok geniş oranda karşılık gelen diziler olarak, izleyiciyi kendine yansıtır. Böylece ona kendinde olanı, paylaşabileceği birşeyler sunar. Tecimsel bir mal olarak bakıldığında, iyi satan bu filmlerin sırrı, kimliklerinin izleyici kimlikleriyle örtüşebilmiş olmasındadır. Bu nedenle de dönem, izleyici hegemonyası altındadır. Konunun kadın tipli filmler olduğu ve izleyici grubunun çoğunluğunu kadınların oluşturduğu hatırlanırsa, bir başka yoruma gidilebilir. Uğur'un belirttiği gibi, buradaki dünya kadın etrafında kurulmuştur, erkek şefkatlidir.³⁶ Gerçek yaşamda verici olan ve erkek merkezli dünyada yaşayan kadın için, bu kuşkusuz bir özlemin yansımasıdır.

³⁴ Roy Paul Madsen (1973). Aynı, s. 215.

³⁵ Engin Ayça (1993). Aynı, s. 54.

³⁶ Aydın Uğur (1992). Aynı, s. 112.

SONUÇ

1960-1970 dönemi, Türk popüler sinemasının örneklerinden olan *Küçük Hanımefendi* ve *Şoför Nebahat* dizilerinin incelendiği çalışma sonuçları, sinemanın bir yansıma ürünü olduğunu göstermiştir. Popüler özellik taşıyan bu filmler, dönemin toplumsal yapısını, psikolojisini, değişimini yansıtır. Yansıma boyutunda, insanların özlemleri, kaçış noktaları da vardır. Sinemanın yapısını ve işleyişini de belirleyen sosyal ve ekonomik koşullar; bu filmler aracılığıyla izleyiciye ulaşmaktadır. Bu tekrar görmede izleyici, kendi eleştirel bakış açısını da yakalar. Eleştiri boyutu ise yüksek kültür ürünlerinde olduğu gibi açıkça sorgulamaya, sorun çözümüne, özgürleştirmeye yönelik değildir. Sorgulama ve eleştiri, bu filmlerin “pembelikleri” ardına gizlenmiştir. Bu pembelik ise masal havasıyla yaratılır, güldürü unsurlarıyla desteklenir.

Türk sinemasının gelişimi, gelenekleri ve işleyişi hatırlanırsa, bu pembeliğin ardına sığınmanın, izleyiciye ulaşmanın en kestirme yolu olduğu da görülür. İşleyiş açısından önemli bir engel vardır: Sansür. Katı kurallarla işleyen sansür, sinemacılar üzerinde engelleyici bir baskı kurmaktadır. İzleyicinin kültürel düzeyini, modernleşme çabaları içinde yaşadıkları ikilikleri ve sinemanın endüstri olduğu gerçeğini de bu koşullara eklemek gerekir. Bu koşullarda hem kazanmak, hem de izleyicinin düzeyini yakalamak için en kısa yol bu masalsi anlatım olacaktır. İşte *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* dizileri bunu yapmıştır.

Filmleri çözümlenmek için, toplumsal yapının çözümlenmesi gerektiği savı, popüler filmlerin de bu yapıyı yansıttığı savından çıkmaktadır. Ülkemiz, başlangıcı Tanzimat’a kadar götürülen bir modernleşme süreci

yaşamaktadır. Modern toplumla geleneksel toplum arasında yer alan bir “geçiş” toplumu görünümündedir. 1950 Demokrat Parti iktidarından sonraki dönem, modernleşme çabalarının hızlandığı, ancak ülkenin kendine özgü yapısına uyarlanmış bir süreci de başlatmıştır. Toplumsal yaşayışın hemen her düzeyinde yansımaları bulan bu girişim, siyasal gelişmelerin bir sonucudur. 1950 seçimleriyle, o güne dek halkın istemi dışında kurulan yönetimlerin de sonu gelmiş, halk istediği kişileri seçmiştir. Bir anlamda yönetimin sivilleşmesi için ilk adım atılmıştır. Ancak bu hükümet 1960 yılına kadar, halka umduğu düzeyde bir refah ortamı sağlayamadığı gibi, yaşam koşullarını daha da zorlaştıracak koşullar getirir. Bu dönem, özel kesimin gelişme dönemidir. Lüks ve gösterişe yönelik tüketim mallarının üretildiği, temel malların üretiminin ise önemsenmediği, dışa bağımlı bir ekonomi politikası izlenir. Böylece bir yandan gelirlerini arttıran “mutlu azınlık” ile giderek kötüleşen koşullarıyla uğraşan işçi, memur, küçük esnaf ve köylüden oluşan “halk” arasındaki mesafe giderek açılır. Dönemin, “gelir dağılımını bozarak, her mahallede bir milyoner yaratma” olarak özetlenen ekonomi politikası sonucu, halkın huzursuzluğu da artar. Bir anlamda ekonomik göstergelere göre oluşan sınıflaşmalar da keskinleşir. 27 Mayıs 1960 eylemi, bu huzursuzluklara bir son vermek, anayasa aracılığıyla insanların eşit haklar ve özgürlükler kazanması amacıyla gerçekleştirilir. Ancak daha sonraki yıllarda iş başına gelen hükümetler, 27 Mayıs’la getirilmek istenen uygulamaları, istendiği biçimde gerçekleştiremez. Özellikle AP dönemi, DP dönemi uygulamalarının özelliklerini taşır. Aynı şekilde, süren huzursuzluğun da boyutları büyür. Sosyo-ekonomik modernleşmenin uygulama biçiminin sonuçları bunlardır.

İşte *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* dizileri, böyle bir ortamda ortaya çıkar. İlk filmleri gösterildikten sonra, sinemacı deyimiyle “maya tutar” ve devamı gelir. Bu bir raslantı değildir. İncelemenin sonuçları,

bunu kanıtlar niteliktedir.

Küçük Hanım Neriman'ın fabrikatör ya da genel müdür babası, sanki "mahallenin milyoneri"dir. İlk filmde zengin olan Ömer'in babası da aynı konumdadır. Bu zenginliğin sonradan elde edildiğinin ise altı çizilir. Ailenin *Küçük Hanım* tipi aracılığıyla çizilen yaşam biçimi, dönemin özelliklerinde tanımlandığı gibi lüks ve gösterişe yöneliktir. Bunun karşısına *Şoför Nebahat* ve ailesi, halktan (küçük esnaf) biri olarak çıkar. Olasılıkla İstanbul'a sonradan gelmiş, kenar mahallede oturan ve ekonomik sorunlarla uğraşan bir ailedir. Geçimlerini sağladıkları araba borçla alınmıştır. Bakkala, manava, ev sahibine borçları vardır. Aynı şekilde iki yıllık nişanlılık dönemi, memur olan erkeğin ekonomik güçsüzlüğü nedeniyle evliliğe dönüşemez. Diğer filmlerde de bu yaşam biçimi değişmez. Bu dizinin "milyoneri" ise Bülent'dir. Kendisi gibi zengin insanların olduğu bir çevrede yaşar. Zenginliğini kaybettiği zaman ise, tam anlamıyla sefil bir yaşam sürer.

Filmlerde, bu yaşam biçimleri, çeşitli göstergeler aracılığıyla sunulur. Bunların başında mekanlar aracılığıyla çizilen çevre gelir. Dizilerin her ikisinde de, kentsel mekan olarak seçilen yer İstanbul'dur. Günümüzde olduğu gibi o dönem içinde İstanbul, başlatılan sanayileşme politikasının merkezidir. Modernleşmenin en önemli yansımaları burada gözlenir. Kentlere göçün odağı da İstanbul olduğu için, her tür ikiliğin yaşandığı başlıca kent durumundadır. İki dizide, bu kenti iki farklı yönüyle görürüz.

Neriman için zenginlik ve ihtişamın mekanlarda somutlaşmasının en belirgin örneği, kişisel mekanlar olan yaşadığı evlerdir. İstanbul'un lüks semtlerinde yer alan evler, köşk ya da villa benzeridir. Evlerin içi ise bu lüks ve gösterişe uygun olarak modern eşyalarla döşenmiştir.

Geçmişten gelme bir zenginlikten çok, çağdaş tüketimi simgelerler.

Mekanlar, kişinin çevresinin bir parçası anlamında, başkalarıyla iletişim kurma merkezleri olarak da anlam taşır. *Küçük Hanım*, kentsel mekanların başında gelen gece kulüpleri, eğlence yerleri, lüks restaurantlarla ilişkileri aracılığıyla, iletişim çevresini de belirler. Bu mekanların tüketim ve gösteriş için araç alma anlamı taşıdığı da unutulmamalıdır. Böylece mekanlar aracılığıyla, Neriman'ın statüsü, ekonomik düzeyi sergilenir. O, dönemin zenginlerinden birinin, sınırsızca para harcayabilen biricik kızıdır. Nebahat'ın kişisel mekanları ise olabildiğince sade, basit eşyalarla döşenmiş, mahalle içindeki evlerdir. İş ortamı aynı basitliktedir. Eğlence ya da boş vakit geçirmek amacıyla gidilen yerler de çevrenin özelliklerini, insanların ekonomik gücünü yansıtır. Bunlar; kahvehane, meyhane gibi geleneksel merkezlerdir. Aynı filmde, Bülent ve patronun mekanları aracılığıyla, tıpkı Neriman'ın dünyasının benzeri bir dünya da gösterilir. Böylece hem iki dizinin mekanları karşılaştır, hem de dizi içinde karşıtlık konur.

Giyim-kuşamın cinsel, sosyo-kültürel ve ekonomik göstergeler olarak kullanımında da, yine iki tipin karşıtlığı söz konusudur. Neriman'ın giyim-kuşamı, bunun çeşitliliği, pahalılığı, her ortama göre farklılaşması tüketim ve varlık göstergesi olduğu gibi, onun kadınsı özelliklerinin dışa vurum araçlarından birini oluşturur. Şapka, eldiven gibi aksesuarlar kültürel davranış biçimlerinin de göstergesidir. Giyim-kuşamın Nebahat için en önemli işlevi, cinsel kimliğini tanımlamaktadır. Ancak şoför olmadan önceki ve şoförlük için seçtiği giysiler ve bunların değişmezliği, ekonomik sınırlılıklarını gösterir. Seçilen giysilerin basit ve ucuz oluşu bunu destekler. Çevresindeki insanlar da, onun gibi giyinirler.

Böylece tipler için giyim-kuşam, kullanım amaçları, nitelik ve niceliği ile gösterge niteliği kazanır.

Benzer göstergeler olan dil ve anlatım da tipler için farklılaşır. Bu farklılık, diğerlerinin olduğu gibi karşıtlık düzeyindedir. Neriman, içinde bulunduğu varlıklı insanlara özgü olarak kabul edilen bir kibarlığa sahiptir. Dizide kişilerarası konuşmalar “siz” kipiyle çekilir, anlatımın dizgeleri uzun ve süslüdür. “Sen” kipinin avamlığı ise, hizmetçi-uşak gibi alt düzey insanlara özgüdür. Dilin bu biçimde kullanılmasının eleştirisi, terzi ve hizmetçi Ayşe’nin beceriksizliğiyle yapılır. Neriman için “sen”in anlamı, yalnızca sevdiği erkeğe seslenme biçimidir. Bu “sen”, avamlık değil, kabul dizgeleri içinde kullanılır. Nebahat için de dil ve anlatım, hem halka, hem de bir gruba özgü kültürel nitelikler taşır. Dizgelerin kuruluş biçiminden söylenişine, seçilen sözcüklere dek, yapı herşeyiyle farklıdır. Halk dilinin, Neriman’ın dili kullanımını karşısındaki “avam”lığına, bir de argonun avamlığı eklenmiş, karşıtlık iyice ortaya çıkmıştır. Her iki dizide de dilin söz düzeyindeki yoğun kullanımı ise, sinemanın kendi yapısıyla açıklanabileceği gibi, toplum olarak sözlü kültüre olan yatkınlığımızla açıklanabilir.

Neriman ve Nebahat tipinin belirlenmesinde ve yaşayış tiplerinin ortaya net olarak konulmasında, yardımcı tiplerle diğer kişiler önemli işlevler yüklenirler. Bu kişilerin en önemli işlevi ise, ana tiplerde çok gizli olan eleştirel boyutun, yardımcı tipler aracılığıyla açığa vurulmasıdır. İyi kahramanlar olarak ana tipler değil, onların aracılığıyla sergilenenler eleştiri konusu olabilir. Masal böyle gerektirmektedir.

Neriman’ın halktan kişilerle ilişkileri oldukça sınırlıdır. Yalnızca kendisiyle doğrudan bağlantılı, ona hizmet veren kişilerle ilişki içindedir.

Kimi zaman bu ilişki terzi kız ya da Sulfik'de olduğu gibi arkadaşlık ilişkilerine dönüşür. Böylece halktan uzak olan varlıklı Küçük Hanım, halka iner. Bu davranış biçimi ise, varolmayan, toplumsal ilişkilerin önünde giden bir davranıştır. Bir başka yönü ile bu ilişkiler, kültür düzeyi farkının olmayışını göstermesi açısından da anlamlıdır. Benzer şekilde, Neriman şoför sandığı ya da geminin ikinci kaptanı olan bir erkeğe sevgisini açıklayabilmekte, evlenebilmektedir. Bütün bunlar, biraz da varlıklı kadın Neriman'ın, çevresindeki insanlardan ayrılan yönleridir, sınıfsal özelliklerini önemsememe yoludur. Ayrıcalıklı olmak zorundadır. Çünkü kendisi dışında çizilen zengin çevre insanları gibi "değersiz" bir tip, izleyiciye yakın gelmeyecektir. Açıkcası insanları özlemeden özdeşleşmeye taşıyamayacak, böylece işlevsiz kalacaktır. Neriman'ın ekonomik sınıflaşma içindeki yeri korunur ve her tür göstergelerle pekiştirilirken, onun dışındakiler eleştiri konusu olur, gizli bir burjuva eleştirisi yapılır. Ayşe aracılığıyla, o güne dek modernleşmenin anlaşılma biçimi alay konusu edilir. Dans etmek, iyi giyinmek, lüks bir lokantada çatalı-bıçağı doğru kullanarak yemek yemek, kibar konuşmak gibi belirgin dışavurum biçimleri, Ayşe'nin bunları öğrenme özentisiyle gündeme gelir. Gerçekleştirme biçimine katılan güldürü ise, eleştirinin odağıdır. Bunun dışında zengin gençler, sonradan zengin olmuş insanlar, eğlence anlayışları, insanlararası iletişimdeki çıkarıcı davranışları, özellikle de kadın-erkek ilişkileri açısından, filmde yer alan figüran nitelikli kişiler aracılığıyla eleştirilir.

Nebahat'ın varoluş biçimini pekiştirme, değerlerini ortaya çıkarma açısından da yardımcı tiplere ve diğer kişilere önemli görevler düşer. Nebahat, mahallesi çevresinde yaşanan insanlar, iş arkadaşları ve patronun çevresi aracılığıyla, üç ayrı çevre içinde yaşar. Mahalleli, gelenekleri yanlış yorumlayışı, tutuculukları, kadına bakış açıları, hatta namusu kadının çalışmamasıyla eş tutuşları ve dedikodu davranışları

yüzünden, Nebahat tarafından eleştirilir. Eleştirilmekle kalmaz, düşüncelerinin yanlış olduğu, onun inatçı davranışlarıyla gösterilir.

Nebahat'ın iş arkadaşlarıyla olan ilişkileri ise, tam bir dayanışma ve kader arkadaşlığıdır. Bu birliktelik, özellikle güçlükleri yenmesinin yoludur. Çalışanların örgütlülüğüne yapılan bu göndermeler, dayanışmanın iş amacıyla değil, insancıl değerlere dayandığı gerçeğinin ardında gizlidir. Bu dizide de, kötü adamlar vardır. Neşet; çıkarıcılığı, yalancılığı ve düzenbazlığı ile, patronun dünyasına girmeye çalışan, sınıf atlama çabasındaki kişidir. Ancak o da şofördür ve sonunda arkadaşlarının arasına döner. Tıpkı Ayşe gibi, bulunduğu yeri değiştirmesinin, parasal koşullar olmadan gerçekleşmeyeceği mesajı, Neşet aracılığıyla da verilir. Patron Ateşoğlu, Cengiz, Mehdi gibi tipler hep kötüdür, değişmezler. Bu nedenle de eleştirilirler.

Sosyo-kültürel konumlanmanın bir diğer göstergesi olarak, film tiplerinin eğitim durumları, ülkenin genel yapısı doğrultusundadır. Bu yapılarıyla, yaşanan kültürel ortamın özelliklerini yansıtırlar. Dönemin Türkiye'sinde okur-yazarlık ve okullaşma oranı oldukça düşüktür. Bu oran kadınlarda iyice düşer. İşsizlik, yeterli iş olanaklarının olmaması, eğitimin de bunları gidermede etkili bir yol olmaması, ilgiyi de azaltmıştır. Hızlı nüfus artışı, uzun bir süreçte çözülebilecek olan bu sorunların çözümünü daha da güçleştirmektedir.

Neriman'ın eğitim durumu belirsizdir. İpuçları, onun eğitilmiş olduğuna göndermeler yapsa da, düzey belirsizdir. Kısaca bu belirsizlik, eğitilmiş olmanın önemsizliğini gösterir. Çünkü varlıklı biri olarak Neriman'ın eğitime zaten gereksinimi yoktur. Eğitilmiş olup olmaması, onun toplumsal varoluşuna anlamlı bir boyut katmaz. Belirleyici öğelerden değildir. Nebahat'ın da eğitim durumu belirsizdir. Ancak,

değişik göstergelerden eğitim düzeyinin düşük olduğu anlaşılır. En azından mesleği yoktur. Onun yaşadığı çevre içinde de eğitime gerek görülmez. Ev kızı olarak sorumlulukları, eve ilişkin işleri öğrenmekle sınırlıdır. Çalışma yaşamından önceki durumu, bu yaklaşımı sergiler. Buna bağlı olarak eğitim, kültürel düzeyde de bir belirleyici olamaz. Kültürel davranış belirleyicileri de, yine ekonomiye dayanır. Davranışlarda, çevreye göre toplumsallaşma sürecinin etkileri ve ekonomik konumlanmanın gereklilikleri vardır. Bu anlamda yüzeysel ve dışavurumu kolay davranış biçimleri söz konusudur, öze inmeyen, görünüşle sınırlı kalan kültürel davranışlar geçerlidir.

Dönemin kültürel ve şanatsal ortamı gözden geçirildiğinde, yüksek kültür ile halk kültürünün ayrı ayrı yaşandığı saptanır. Edebiyat, tiyatro, basın alanındaki çeşitli yapıtlar yüksek kültür ürünleri olarak varlığını sürdürürken, halka ulaşan ürünler popüler düzeydedir. Sinema bunların başında gelir. Devlet çabalarıyla geliştirilmeye çalışılan müzik etkisini halk üzerinde göstermez de, Türkçe sözlerle yazılan şarkılar dilden dile dolaşır. “Nebahat Abla” şarkısı, bu etkilenmeye örnektir. Cep romanları, fotoromanlar, polisiye diziler, güldürü dergileri gözdedir. Bunlar da Batı'nın etkisiyle gelişmiştir. Bir yanda gazino kültürü, tüketim sürer ve kültürel göstergeler olarak bunlar kullanılır. İşte 1950 sonrası artan Batı etkisi, bu tür kültür ürünleri ve modelleriyle desteklenir. 1960'lardan sonra, dengeleme çabaları gösterilmişse de, aynı ortam sürer. Böylece de halkta, daha çok bir özlem, sınıf atlama isteği olarak kendini gösterir.

Filmler; bu sanat-kültür ortamı doğrultusunda değerlendirilmeleri sonucu, on yıllık süre içinde, “düşüş” düzeyinde bir değişime uğramışlardır. İnsanları anlamaya yönelik küçük ayrıntılar atılmış, daha kaba, daha gözle görülür bir yapı çizilmiştir. Değerler biraz daha bozulmuş, yerlerine abartı unsurları konmuştur. Öyle ki, Küçük Hanım

bile, daha “avam” bir konuma inmiş, o asıl havasından ödün vermiştir. Nebahat kendini daha çok korumasına karşın, filmlerin bütününden çıkan hava, eleştirel boyutun eskiye oranla hafifleştmiştir. Her iki dizinin son filmleri, 1970 yılında çekilmiştir. Bu tarihte ülke yönetsel düzeyde yeni değişimlerin eşiğindedir. Özellikle 1960 sonrası yaratılan umutlar karşılığını bulamamış, halkın huzursuzluğu artmıştır. Ekonomik ve siyasal nedenlerle ülke çalkantılar içindedir. Böyle bir ortamda küçük umutlar, kaçışlar da anlamını yitirmiştir. Neriman gibi yaşayanlara zaten gerçek yaşamda tepki vardır ve artık onu haklılaştırmanın bir anlamı yoktur. Nebahat’ın varoluş biçimi de bu bağlamda anlamlı değildir. Bu nedenlerle de, bir daha çekilmeyeceklerdir.

Neriman ve Nebahat’ın toplumsal varoluşu belirleyen özelliklerinden biri de, onların cinsiyetleridir. Öncelikle her ikisi de kadındır. Bu özellikleriyle, kadının genel konumlanmasının dışında yer almazlar. Saptamalara göre, kadının statüsü ve rolleri, onun aile içindeki yerine, özellikle de erkeğe bağlı olarak tanımlanır. Kadın, öncelikle evdeki yeriyle vardır, kız, eş ya da en önemlisi annedir. Toplumun temel yapı taşlarından bir olan aile içindeki yeri önemlidir, çünkü aile önemlidir. Bu konumlamalara göre, çalışmasına da gerek yoktur. Çünkü sorumluluğu ya babaya, ya kocaya aittir. Bu genel saptamaların, ülkemiz için de geçerli olduğu görülür. Özellikle “koruyucu erkek” imajı, en geçerli olgulardan biridir. Belirlemeler ışığında filmlerin ana kadın tipleri değerlendirildiğinde, çakışma olduğu sonucuna varılır. Neriman, babasının koruması altında yaşayan bir ev kızıdır. Yaşamdaki amacı ise, kendisini adayacağı bir erkek bulmaya yöneliktir. “Kız” statüsünden, “eş” statüsüne geçer, bunlar aileye göre belirlenir. Filmlerde gözlendiği ve gerçekte de olduğu gibi, aile kurumu önemli bir yapılanma olarak görünür. Tiplerin içinde yaşadığı aileler önemlidir, kendi kuracakları aileler de öyle olacaktır. Aile içinde baba hakim, anne ise her zaman

olduğu gibi destekleyici, şefkatli, arabulucudur. Neriman ailenin tek çocuğu olarak, mirasçısıdır. Bu film dizisinde hiç çocuk olmayışı ise dikkati çekmiştir.

Nebahat ise, daha yakından tanıdığımız; çalışarak evin geçimini sağlayan bir baba, ev kadını anne ve ilkokula giden kardeşiyle yaşamaktadır. Aile içi dayanışma daha açıktır. Babanın koruyuculuğu çok nettir. Baba öldüğü zaman Nebahat'ın amacı, aileyi korumak olacaktır. Nebahat, kendisi bir aile kurduğunda, annelik rolünü de üstlenir. Böylece özverili, "kutsal anne" rolünü üstlenir. Kurallar öyle gerektirmektedir. O da bu görevi en iyi şekilde yerine getirmeye çalışacaktır.

Kadın olarak varolma biçimleri, kadının kimlik edinmesi, kuramsal ve uygulamalı boyutta farklı biçimler alır. Kadın, ya ona yüklenen özellikleri, rolleri benimseyerek "uyum" sağlayacak, ya da bu rolleri reddederek, bir anlamda rolünden kaçarak, bir başka yol seçecektir. Kadınlıktan kaçmanın seçeneği ise "erkekleşme" davranışıdır. *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* tipleri, seçtikleri kadın kimlikleri açısından da karşıtlaşırlar. Neriman, tam anlamıyla uyumlu bir kadın olarak; güzelliğin, giyim-kuşamın, "kadınsı" davranışların önemli olduğunu düşünür, öyle davranır. Onun açısından erkek ve kadının çizgileri kesin olarak ayrılmıştır. Nebahat ise "erkek kadın" tipini simgeler. Şoför grubunun özelliklerini taşıyan giyim biçimi, konuşması ve davranışlarıyla, özellikle iş ortamında tam bir erkektir. Kadınlığı ise, anne ve eş boyutunda yaşar. Bu durum onun açısından bir çatışma yaratır. Nebahat'ın bu kimliği seçişinin nedenleri toplumsaldır. Çünkü çalışma dünyası, erkeklere aittir. Küçük Hanım için bu dünyaya girmeye gerek yoktur. Oysa Nebahat, babanın koruyucu şemsiyesi ortadan kalktığında, ailenin sorumluluğunu yüklenmek, önce kendi ailesine, sonra da kızına

“baba” olmak durumunda kalmıştır. Erkek dünyası, onu “kadın” olarak kabul etmez. O zaman seçenek, onlar gibi olmaktır. Bir yandan da toplumun kadından beklediği roller vardır: Eş ve annelik. Eş olduğunda, erkek olmasına da gerek kalmaz, çünkü bir eş, iyi bir “kadın” olmalıdır. Anne olduğunda, erkeğin gidişyle, onun yerine geçmek durumundadır. Babalık ve annelik birbiriyle başdaşmaz. Anne olmuş, ama gelir sağlama işlevinin dışında baba olamamıştır. Bu nedenle de kızı bir “bataklığa” düşmüştür. Böylece babanın önemine yapılan vurgu, aile bütünlüğüne genelleştirilir. Ancak Nebahat, erkek dünyasını iyice benimsemiştir. Kadına konan yasakları aşmış, sonuçta kendisini çevresine kabul ettirmiştir. Tek bir şartla: “Erkek-kadın” olarak. Dizinin devamında bu kabullenme sürecek, gerçek erkekleri bile zekâsıyla yenecektir. Bu kimlik, kadının başarısı gibi görünen başarıların, özde erkeğe ait olduğunu göstermesi açısından da ele alınabilir. Filmlerdeki ana erkek tipleri de, varoluş biçimleriyle bu gerçeği yansıtırlar. Hangi konumda olursa olsun, üstünlüklerini hissettirirler. Özellikle *Küçük Hanım* dizisinde, ekonomik anlamda, statü anlamında Neriman, Ömer’den yüksek bir yerdedir. Bu gerçek de erkeğin koruyucu özelliğini kullanmasını engellemez. Öyle ki, kaba gücüyle bile kadını etkiler. *Şoför Nebahat* dizisinin erkeği Bülent ise, önce her açıdan üstündür. Ancak karısını aldattığı için affedilmez. Nebahat, tek başına sürdürmeye çalıştığı yaşamının bir noktasında, yine ona gidecek, yardım isteyecektir. Filmin sonunda karısına ve kızına dönen Bülent, işlevlerini de geri alacaktır.

Kadın-erkek ilişkilerinin yaşanma biçimlerinden biri, belki de en önemlisi aşktır. Filmlerde aşkın kutsallığı; bağlılıkla, özveriyle ve sonsuz sevgi ile belirlenmiştir. Özellikle *Küçük Hanım* dizisinde aşk, öyküyü oluşturan temel öge niteliğindedir. Neriman’ın erkeğe yaklaşımı, genel kadın davranışlarından farklılık gösterir. Varolan yapı içinde erkek seçici, kadın seçilendir. Oysa Neriman erkeğini kendi seçer, ona ulaşmak

için bilinçli çabalar gösterir. Kuşkusuz bütün bunları yapabilme gücünü ekonomik gücünden almakta, izleyici gözünde bu yolla haklılaştırılmaktadır. Hem Neriman, çevresindeki diğer zengin kızlar gibi amaçsızca, yalnızca karşı cinsten biriyle olma adına değil, “aşk” için böyle davranmakta, erkeğe sonsuz bağlılığını da sürdürmektedir. Böyle olunca, haklılaştırılması çok daha kolay sağlanır. Nebahat, Neriman’ın karşısında, seçilen kadın olarak yer alır. Onun gücü, seçmeye yetmez. Üstelik geleneksel değer yargılarının korunduğu bir çevrenin insanıdır. Neriman’ın tersine, onun için “aşk” öncelikli değildir, yaşamının temel amacı para kazanmaktır. Tiplerin amaçlarındaki farklılık da, onların ekonomik konumlanmalarıyla doğrudan bağlantılıdır.

Her iki tipin aşkı yaşayışında da, engeller aşılr. Varolan engeller, ekonomik koşulların belirlediği statülere ilişkindir. *Küçük Hanım* dizisinin ilk filminde Ömer, abisinden kalan borçları ödemek zorundadır. İkinci kez, sabit gelirlidir. Diğer filmde zengin olmasına karşın bunu Neriman bilmez, o bir şofördür. Kısaca Neriman’ın gelir düzeyiyle arasında önemli farklar vardır. Bu farklılık, aşkın devamı ya da aileler için önce sorun olarak ortaya çıkar. Ancak, aşkın büyüklüğü, tüm güçlükleri yener.

Buradan, “zengin-fakir” ayrımı, aşk için (sonrası evlilik) önemli değildir mesajına ulaşılır. Bu mesajın ardındaki asıl mesaj ise düşük gelirli grubadır: “İyi bir yaşam için, her zaman bir şans vardır”. Neriman’ın filmlerden birinde söylediği “olmaz olmaz deme, olmaz olmaz” deyişi, sanki bu anlamda bir özetir.

Şoför Nebahat dizisinde de “aşk” için ortaya çıkan engel de ekonomik kökenlidir. Bir şoför olan Nebahat’ın karşısına, zengin, tanınmış, ünlü bir avukat çıkmıştır. “Ayrı dünyaların” bu iki insanı

sevgide birleşince, sorun da ortadan kalkar. Bunun bir anlamı da, alt gelir düzeyinde olan bir şoför kızın, zengin biriyle evlenerek, ekonomik olarak sınıf atlamasıdır, tıpkı Ömer gibi. Kültür farkı diye birşey, her iki dizi için de söz konusu değildir, okumuş, kültürlü, saygın bir avukat için bile. Daha önce de belirtildiği gibi, kültürel düzey hiç bir konuda belirleyici değildir. Aşkın doğasına inildiğinde; aşk için yapılan herşeyin, bir anlamda kişinin kendi mutluluğu için yapıldığı gerçektir. Amaç, sonuçta kendi mutluluğuna ulaşmaktır. Böylece de aşk arayışı, bir başka insanı arama boyutundan, kollektif bir düzeye, bir başka yaşam biçimi aramaya dönüşür.

Tiplerin aşkı yaşayışının önemli boyutlarından biri de, bütün aşkların evlilik kararıyla bitmesidir. Böylece aşk bireysel düzeyden, toplumsal istem ve onay düzeyine taşınır.

Saptamalar ve karşılaştırmalardan çıkan sonuçlar, 1960-1970 yılları arasında çekilen *Küçük Hanım* ve *Şoför Nebahat* dizilerinin yansıtma boyutunu ve biçimini göstermiştir. Bu iki dizi, dönemin yaşantısını farklı iki yönüyle yansıtmıştır. İzleyici, her iki diziyi de aynı dönemde izlemiş, benimsemiştir. Gerçekten de toplumda, iki ayrı dizide somutlaşan ikilikler yaşanmaktadır. Dönemin sineması, kendi işleyiş ve yapılanışını da belirleyen bu koşulları, kendi özellikleriyle yansıtmıştır. Bu özelliklerin başında, tiplere dayalı anlatım gelir. Filmden filme taşınan bu tiplerin çalışma açısından anlamı, işlevsel boyuttadır. Özelliklerine bakıldığında, tiplerin eylemleri sürükleyen değişmez kişiler olduğu görülür. İncelenen dizilerin ana kadın tipleri, Aristo'nun tanımlamalarındaki gibi; tutarlılık, genelleme ve inandırıcılık taşırlar. Tutarlıdırlar, çünkü belli özellikleri birbiriyle çatışmaz. İnanırdırlar, toplumsal gerçeklerden hareketle çizilmişlerdir. Genelleme içinde yer alırlar; çünkü özel değil, bir grubu hatta sınıfı temsil ederler. Özcesi, toplumsal ortamın gözlemlerinin toprak

ürünleridir. Tiplerin bu özellikleri ise, onların dönemi yansıtma larını kolaylaştırmıştır. Karakter kişileştirmesinde olduğu gibi, bireysel psikolojileri, sorunları, düşü nüşleri, çatışmaları olmadığı için, geneli simgeleme yetenekleri de artmıştır.

Tiplerin bir özelliği de, yıldızlara bağı lı olarak gelişebilmesidir. Burada amaç yıldızın mı tipten, tipin mi yıldızdan doğdu ğu tartışması yapmak değildir. Söylenecek olan, bu tipleri canlandıran oyuncuların (Belgin Doruk-Hülya Koçyiğit/Sezer Sezin-Fatma Girik), dönemlerinin en sevilen “yıldız”ları olması, bu nedenle de tiplerin benimsenmesinde rol oynadıklarıdır. Yıldızlar, tipler aracılığıyla verdikleri imajı pekiştirdiklerinde özel yaşamlarında da, o imajla anılabilmektedir. Söz gelişi Fatma Girik, gerçek yaşamda da “Erkek Fatma” olarak anılır. Girik, günümüzde, büyük bir kentte, İlçe Belediye Başkanlığı’na seçilmiştir. “Küçük Hanım” Belgin Doruk ise, sinema sonrası evini seçmiştir.

İzleyici kesimin çoğunluğunu oluşturan halktan insanların yaşadığı koşullarda, ekonomik güçlükler ve bunun doğurduğu sorunları aşmak güçtür. Topluma sunulan modern ortama, özellikle onun yansıması olan tüketim ürünlerine karşı özlem vardır. Ulaşılamayış, özlemi körükler. Özel otomobilleriyle gezip-eğlenen kişilerin yanında; iş arayan, belki de köyden gelip kendine yeni bir yaşam biçimi kurmaya çalışan, hatta büyük kente göçüp zengin olma hevesinde olan insanlar için *Küçük Hanım* dizisiyle sergilenen İstanbul ve yaşam kuşkusuz çekicidir. Bu insanların kadın olması, kadın izleyiciler için çekiciliği artırır. İzleyici özlemlerini perdede görerek, bir anlamda ulaşılmazlıkla yanılısamasını birlikte yaşayacaktır. Özlemin büyüklüğü, filmlerin gördüğü aşırı ilgiyle doğru orantılıdır. Türk sinemasında, bir Türk filmi için kapıların kırılması yeni bir olaydır. İşin sırrı, bu özlemle özdeşleşmenin birleştirilmesinde yatar. Çünkü özlemlerini yükledikleri kişi (Küçük Hanım) gereğinde fakir bir

kaptan ya da şoförle evlenebilmektedir. Açıkcası kendisiyle özdeşleşebileceği, kendi gibi biri de vardır filmlerde. Üstelik ulaştığı sonuç, hiç de yabana atılır değildir. *Şoför Nebahat* dizisi için bu süreç tersten işler. Halktan biri olarak güçlkle yaşayan Nebahat, özdeşleşme kişisidir. Onlar gibi yaşar, onlar gibi zorlanır. Ama birgün, zengin, üstelik de çevresi geniş bir insan gelip, Nebahat'ı seçebilir. İşte özdeşleşme kişisi, izleyiciyi özlem boyutuna böyle taşır. Bir gerçek daha vardır: Zengin koca, paraları tüketince büyü bozulabilir ve yaşam kaldığı yerden sürer, film bitip de sinemadan çıkan izleyicinin yaşamı da böyledir.

Sinema sessiz, filmler hülyalı, insanlar tek başınaydı.

Sanki herşey büyük bir yalnızlığın parçalarıydı.

Sıradanlığın cehenneminden kurtarıyordu onları, yazın sıcağından, avareliğin boyutlarından. Herşeye, herşeye iyi geliyordu perdenin yalanları.

Ee, ne var bunda ağlayacak? diyorsun.

Gerçekten anlamıyor musun?

Murathan Mungan

(Yaz Sinemaları'ndan)

EK - 1 : YILLARA GÖRE FİLM SAYILARI¹

Yıl	<u>Film Sayısı</u>
	1
1950	22
1951	36
1952	61
1953	43
1954	48
1955	62
1956	51
1957	60
1958	81
1959	77
1960	81
1961	115
1962	130
1963	127
1964	181
1965	214
1966	239
1967	209
1968	176
1969	231
1970	225
1971	265
1972	301
1973	209
1974	189
1975	225

¹ Agah Özgüç. Türk Filmleri Sözlüğü, 1914-1973 Cilt 1, İstanbul: SESAM Yay., 1992.

EK-2 : 1960-1970 YILLARI ARASINDA ÇEKİLEN KÜÇÜK HANIM VE BENZERİ FİMLER²

1960-YEŞİL KÖŞKÜN LAMBASI- Y.: Nejat Saydam/G.y.: Memduh Yükman/O.:
Belgin Doruk, Ekrem Bora, Kadir Savun, Avni Dilligil, Şaziye Moral,
Emel Yıldız, Nubar Terziyan/Y.e.: Birsal F.

1961-KÜÇÜK HANIMEFENDİ-Y. ve S.: Nejat Saydam (Muazzez Tahsin
Berkand'ın aynı isimli romanından)/G. y.: Mike Rafaelyan/O.: Ayhan
Işık, Belgin Doruk, Sadri Alışık, Avni Dilligil, Ahmet Tarık Tekce,
Aliye Rona/Y.e.: Birsal F.

1961-MAHALLEYE GELEN GELİN-Y.: Osman F.Seden/S.: Bülent Oran/G.y.:
Kritan İlyadis/O.: Orhan Günşiray, Fatma Girik, Mümtaz Ener, A.Tarık
Tekçe, Sadettin Erbil, Hulusi Kentmen, Rengin Arda, Sami Hazinses,
Rauf Alazan, Renan Fosforoğlu, Nubar Terziyan/Y.e.: Kemal F.

1961-TATLI GÜNAH-Y.ve S.: Hulki Saner/G.y.: Kosta Psaros/O.: Ayhan Işık,
Belgin Doruk, Uğur Kıvılcım, Suphi Kaner, Hulusi Kentmen, İsmet
Ay, Vahi Öz, Mümtaz Ener/Y.e.: Saner F.

1962-AŞK GÜZELDİR-Y.: Sırrı Gültekin/S.: Sadık Şendil/G.y.: Kenan Kurt/O.:
Yılmaz Duru, Leyla Sayar, Salih Tozan, Atıf Kaptan, Vahi Öz/Y.e.: Kurt
F.

² Agah Özgüç. *Türk Filmleri Sözlüğü*. Aynı.

Sözlükte, tüm filmlerin konusu belirtilmemiştir. Kimi konu anlatımları ise, saptama için yeterli değildir. Bu nedenle liste dışında kalan filmler olabilir. Ancak, daha ayrıntılı bir kaynak olmadığı için tek kaynakla yetinilmiştir.

- 1962-AŞK ORADA BAŞLADI-Y. ve S.: Semih Evin/G.y.: Orhan Çağman-Fethi Mürenler/O.: Fikret Hakan, Gülgün Ok, Atıf Kaptan, Necdet Tosun, Merih Meral, Salih Tozan/Y.e.: Şan F.
- 1962-BİR HAYDUTU SEVDİM-Y. ve S.: Danyal Topatan/G.y.: Hüsametdin Eryılmaz/O.: Mümtaz Alpaslan, Ece Han, Kadir Savun, Danyal Topatan, Suphi Kaner/Y.e.: Dal F.
- 1962-ÇİFTE NİKAH-Y. ve S.: Hulki Saner/G.y.: Kosta Psaros/G.y.: Ayhan Işık, Leyla Sayar, İzzet Günay, Serpil Gül, Hulusi Kentmen/Y.e.: Bronz F.
- 1962-DAİMA KALBİMDESİN-Y.: Nejat Saydam/S.: İlhan Engin Özdemir Birsel/G.y.: Turgut Ören/O.: Belgin Doruk, Tamer Yiğit, Sadri Alışık, Reha Yurdakul, Nuray Uslu, A.Tarık Tekçe/Y.e.: Birsel F.
- 1962-KÜÇÜK BEYEFENDİ-Y.: Türker İnanoğlu/S.: T.İnanoğlu/G.y.: Yılmaz Ceylan/O.: Göksel Arsoy, Fatma Girik, Kenan Pars, Aysel Tanju, Salih Tozan, A.Tarık Tekçe/Y.e.: Erler F.
- 1962-KÜÇÜK HANIM AVRUPA'DA-Y.: Nejat Saydam/S.: Özdemir Birsel, İlhan Engin/G.y.: Turgut Ören/O.: Belgin Doruk, Ayhan Işık, Sadri Alışık, Suna Pekuysal, Hulusi Kentmen, Vahi Öz, Avni Dilligil, Saltuk Kaplangı/Y.e.: Birsel F.
- 1962-KÜÇÜK HANIMIN KISMETİ-Y. ve S.: Nejat Saydam/G.y.: Turgut Ören/O.: Ayhan Işık, Belgin Doruk, Sadri Alışık, Suna Pekuysal, Avni Dilligil/Y.e.: Birsel F.
- 1962-KÜÇÜK HANIMIN ŞOFÖRÜ-Y. ve S.: Nejat Saydam/G.y.: Mike Rafaelyan/O.: Ayhan Işık, Belgin Doruk, Sadri Alışık, Avni Dilligil, Suphi Kaner/Y.e.: Birsel F.

- 1963-ADANALI TAYFUR-Y.: Zafer Davutoğlu/S.: Osman F.Seden/G.y.: Necati İltaç/O.: Öztürk Serengil, Ajda Pekkan, Efkan Efekan, Ahmet Tarık, Sevil Candan, Sami Hazinses, Suzan Avcı/Y.e.: Kemal F.
- 1963-BEYAZ GÜVERCİN-Y. ve S.: Nejat Saydam/G.y.: Melih Sertesene/O.: Göksel Arsoy, Filiz Akın, Sunay Uslu, Hulusi Kentmen, Reha Yurdakul, Ali Şen, Semih Orkan, Hüseyin Baradan, Sadettin Erbil/Y.e.: Acar F.
- 1963-BULUNMAZ UŞAK-Y.: Türker İnanoğlu/S.: Safa Önal/G.y.: Yılmaz Ceylan/O.: Göksel Arsoy, Fatma Girik, Suphi Kaner, Hüseyin Baradan, Vahi Öz, Necdet Tosun/Y.e.: Erler F.
- 1963-ÇAPKIN KIZ-Y.: Memduh Ün/S.: Ayşe Tokatlı (Şasa), Bülent Oran/G.y.: Mustafa Yılmaz/O.: Tamer Yiğit, Türkan Şoray, Ahmet Tarık Tekçe, Semih Orkan, Vahi Öz, Aziz Basmacı, Semih Sezerli/Y.e.: Uğur-Melek F.
- 1963-KADINLAR HEP AYNIDIR-Y.: Nejat Saydam/S.: Özdemir Birselle/G.y.: Turgut Ören/O.: Orhan Günşiray, Belgin Doruk, Hüseyin Peyda, Sadattin Erbil, Avni Dilligil/Y.e.: Birselle F.
- 1963-SAYIN BAYAN-Y.: Mehmet Dinler/S.: Osman F.Seden/G.y.: Necati İltaç/O.: Türkan Şoray, Tamer Yiğit, Ayten Çankaya, Gülistan Güney, Süleyman Turan, Öztürk Serengil, Yıldız Kafkas/Y.e.: Kemal F.
- 1964-AŞKLARIN EN GÜZELİ-Y.: Natuk Baytan/S.: Ali Uğur/G.y.: Ali Uğur/O.: Sevdade Ferdağ, Cenk Er, Hayri Caner/Y.e.: Eren F.
- 1964-BİR İÇİM SU-Y. ve S.: Orhan Aksoy/G.y.: Orhan Kapkı/O.: Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Hulusi Kentmen, Uğur Kıvılcım, Necdet Tosun, Lebibe Çakır/Y.e.: Erman F.

- 1964- BİTİRİMSİN HANIM ABLA-Y.: Nişan Hançer/S.y.: Mike Rafaelyan/O.: Ekrem Bora, Belgin Doruk/Y.e.: Birsnel F.
- 1964-FABRİKANIN GÜLÜ-Y.: Ümit Utku/S.: Bülent Oran/G.y.: Kazım Koskan/O.: Nuri Sesigüzel, Muhterem Nur, Aysel Tanju, Hüseyin Baradan, Jale Öz, Muharrem Gürses, Vahi Öz, Erol Solak/Y.e.: Kervan F.
- 1965-AMAN DÜNYA NE DAR İMİŞ-Y. ve S.: Kemal İnci/G.y.: Yılmaz Gürbüz/O.: Yıldırım Çınar, Leyla Sayar, Birsnel Menekşeli, Ali Şen, Meral Sayın/Y.e.: Fen F.
- 1965-BABASINA BAK OĞLUNU AL- Y.: Türker İnanoğlu/S.: Bülent Oran/G.y.: Yılmaz Gürbüz/O.: Filiz Akın, Öztürk Serengil, Hüseyin Baradan, Suzan Avcı, Vahi Öz, Hulusi Kentmen, rengin Arda/Y.e.: Erler F.
- 1965-FAKİR GENCİN ROMANI-Y. ve S.: Nuri Ergün (Georges Ohnet'in aynı isimli romanından)/G.y.: Orhan Kapkı/O.: Filiz Akın, Cüneyt Arkın, Neriman Köksal, Gürel Ünlüsoy, Muzaffer Tema, Kadir Savun, Ali Şen, Öztürk Serengil, Nedret Güvenç/Y.e.: Akün F.
- 1965-HEP O ŞARKI (r)-Y.: Atıf Yılmaz/S.: Safa Önal/G.y.: Gani Turani/O.: Zeki Müren, Belgin Doruk, Reha Yurdakul, Avni Dilligil, Bedia Muvahhit, Necdet Mahfı Ayrıl/Y.e.: Birsnel F.
- 1965-KOLEJLİ KIZIN AŞKI-Y.: Türker İnanoğlu/S.: Vecdi Uygun/G.y.: Çetin Gürtap/O.: Ayhan Işık, Filiz Akın, Turgut Özatay, Çolpan İlhan/Y.e.: Erler F.
- 1965-SEVİNÇ GÖZYAŞLARI-Y.: Zafer Davutoğlu/S.: Osman Seden/G.y.: Necati İltaç/O.: Ayhan Işık, Filiz Akın, Ajda Pekkan, Önder Somer/Y.e.: Kemal F.

- 1965-TAMİRCİ PARÇASI-Y.: Türker İnanoğlu/S.: Fuat Özlüer (Georges Ohnek'in "Demirhane Müdürü" isimli romanından)/G.y.: Yılmaz Gürbüz/O.: Ayhan Işık, Filiz Akın, Çolpan İlhan, Hüseyin Baradan, Gülsün Kamu, Önder Somer, Vahi Öz/Y.e.: Erler F.
- 1966-VUR EMRİ-Y.: Türker İnanoğlu/S.: Bülent Oran/G.y.: Çetin Gürtap/O.: Ayhan Işık, Filiz Akın, Turgut Özatay, Feridun Çölgeçen, Nubar Terziyan/Y.e.: Erler F.
- 1967-ÇELİK BİLEK-Y. ve S.: Çetin İnanç/G.y.: Rafet Şiriner/O.: Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Hayati Hamzaoğlu, Cahit Irgat, Semih Arkan, Hüseyin Baradan, Erol Günaydın, Atilla Ergün/Y.e.: Atadeniz F.
- 1967-PAŞA KIZI-Y.: Türker İnanoğlu/S.: Fuat Özlü/G.y.: Çetin Gürtap/O.: Kartal Tibet, Filiz Akın, Turgut Özatay, Önder Somer, Gülbin Eray, Hulusi Kentmen/Y.e.: Erler F.
- 1967-SEN BENİMSİN-Y.: Ülkü Erakalın/S.: A.Fuat Kalkan/G.y.: Orhan Kapkı/O.: Tamer Yiğit, Selda Alkor, Turgut Özatay, Ayfer Feray, Suna Pekuysal/Y.e.: Barlık F.
- 1967-TRAFİK BELMA-Y.: Sırrı Gültekin/S.: Sadık Şendil/G.y.: Sertaç Karan/O.: Gönül Yazar, Berkant, Öztürk Serengil, Kenan Pars, Vahi Öz, Suna Pekuysal/Y.e.: Gültekin F.
- 1968-İSTANBUL TATİLİ-Y.: Türker İnanoğlu/S.: Bülent Oran (William Wayler'in "Roma Tatili" (1953) adlı filminden)/G.y.: Çetin Gürtap/O.: Kartal Tibet, Filiz Akın, Yılmaz Köksal, Hulusi Kentmen, Feridun Çölgeçen, Necip Tekçe/Y.e.: Erler F.

- 1969-BİR ŞARKISIN SEN-Y.: Mehmet Aslan/S.: Vural Pakel/G.y.: Rafet Şirinel/O.: Selda Alkor, Berkant, Aliye Rona, Meltem Mete, Ergun Rona, Ali Şen, Mümtaz Ener, Mürvet Sim/Y.e.: Nilka F.
- 1969-YARALI KALP (Demirhane Müdürü R.)-Y. ve S.: Remzi Jöntürk (Georges Ohnet'in romanından)/G.y.: Necati İlktaç/O.: Filiz Akın, Ediz Hun, Metin Serezli, Müjgan Ağralı, Ali Şen, Kayhan Yıldızoğlu, Kadir İnanır, Naşide Yılmaz/Y.e.: Duru F.
- 1970-BÜTÜN AŞKLAR TATLI BAŞLAR (r.)-Y.: Aram Gülyüz/S.: Ahmet Üstel/G.y.: Nedim Akanlar/O.: Ayhan Işık, Sema Özcan, Münir Özkul, Aydın Tezel, Mürvet Sim, Nubar Terziyan, Zafer Önen, Renan Fosforlu, Necdet Kökeş/Y.e.: Metno-Üçok Ortak Yapımı
- 1970-GÖNÜL MEYHANESİ-Y. ve S.: Tunç Başaran/G.y.: Rafet Şiriner/O.: Belgin Doruk, Demir Karahan, Orhan M.Arıburnu, Ali poyrazoğlu, Müjgan Ağralı/Y.e.: Metin F.
- 1970-KANLI KADER-Y. ve S.: Birsen Kaya/G.y.: Fevzi Eryılmaz/O.: Engin Çağlar, Fevli Darcan, Mine Soley, Faik Coşkun, Hakkı Kıvanç, Arda Atakul, Zeki Tüney/Y.e.: Ufuk F.
- 1970-KÜÇÜK HANIMIN ŞOFÖRÜ (r.)-Y.: Tunç Başaran/S.: Özdemir Birsnel/G.y.: Enver Burçkin/O.: Ayhan Işık, Belgin Doruk, Suna Selen, Hulusi Kentmen, Süleyman Turan, Ali Şen, Mualla Sürer/Y.e.: Hisar F.
- 1970-KÜÇÜK HANIMEFENDİ (r.)-Y.: Ertem Eğilmez/S.: Erdoğan Tünaş (M.Tahsin Berkant'ın romanından)/G.y.: Kriton İlyadis/O.: Kartal Tibet, Hülya Koçyiğit, Münir Özkul, Meltem Mete, Hulusi Kentmen, Nubar Terziyan, Süha Doğan/Y.e.: Akün F.

1970-SEVGİLİ MUHAFAZIM (r.)-Y.: Remzi Jöntürk/S.: Yılmaz Güney/G.y.:
Kaya Ererez/O.: Yılmaz Güney, Fatma Karanfil, Birtane Güngör,
Kayhan Yıldızoğlu, Nazan Berk, Ayten Sert/Y.e.: Zümrüt F.

1971-MUALLA (r.)-Y. ve S.: Nevzat Pesen (M.Tahsin Berkant'ın bir
romanından)/G.y.: Manasi Filmeridis/O.: Fatma Girik, Kadir İnanır,
Nükhet Egeli, Aydın Tezel, Diclehan Baban, Seyhan Gümüş, Muammer
Gözzalan/Y.e.: Pesen F.

1971-SEVDİĞİM UŞAK (r.)-Y.: Nuri Ergün/S.: Safa Önal/G.y.: Nedim
Akanlar/O.: Sadri Alışık, Zuhan Aktan, Nevin Nuray, Diclehan Baban,
Kayhan Yıldızoğlu, Mualla Sürer/Y.e.: Er F.

**EK-3:1959-1970 YILLARI ARASINDA
ÇEKİLEN ŞOFÖR NEBAHAT VE BENZERİ FİLMER**

1959-FOSFORLU CEVRİYE-Y. ve S.: Aydın Arakon/G.y.: Fethi Mürenler/O.:
Orhan Günşiray, Neriman Köksal/Y.e.: Acar F. (Murat Köseoğlu)

1959-ERKEK FATMA-Y. ve S.: Abdurrahman Palay/G.y.: Manasi
Filmeridis/O.: A.Palay, Neriman Köksal, Talat Gözbak, Melahat
İçli/Y.e.: Pesen F. (Nevzat Pesen)

1959-KİTİPİYOZA TUZAK (Fosforlu'nun Oyunu)-Y. ve S.: Aydın Arakon/G.y.:
Şadan Kamil/O.: Orhan Günşiray, Neriman Köksal, Müfik Kiper, Cahit
İrgat, Kemal Bekir, Zafer Önen, Mualla Kavur, Mehmet Özekit, Rauf
Ulukut/Y.e.: Acar F.

1960-ASLAN YAVRUSU-Y. ve S.: Hulki Saner (G.B.Shaw'un "Pigmalyon"
isimli oyunundan)/G.y.: Kosta Psaros/O.: Orhan Günşiray, Leyla
Sayar, Suphi Kaner, Ahmet Tarık Tekçe/Y.e.: Saner F.

1960-ŞOFÖR NEBAHAT-Y.: Metin Erksan/S.: M.Erksan, Ali Kaptanoğlu (Attila
İlhan, Atıf Yılmaz)/G.y.: Ernest Von, Thcumer/O.: Sezer Sezin, Kenan
Pars, Kadir Savun, Erol Taş, Aclan Sayılğan, Diclehan Baban, Talat
Gözbak, Sami Hazinses, Semih Sezenli, Ziya Metin/Y.e.: Duru F. (Naci
Duru)

1961-YUMURCAK-Y. ve S.: Aydın Arakan/G.y.: Şadan Kamil/O.: Silvia
Penses, Muzaffer Tema, Münir Özkul, Kemal Bekir, Hayri Esen, Aynur
Coşar/Y.e.: Acar F.

- 1962-BELALI TORUN-Y.: Memduh Ün/S.: Vedat Türkali/G.y.: Mustafa Yılmaz/O.: Ayhan Işık, Fatma Girik, Hulusi Kentmen, Bedia Muvahhit, Tolga Tiğın, Hayri Caner, Semih Sezerli, Diler Saraç, Meriç Başaran/Y.e.: Uğur F.
- 1962-FOSFORLU OYUNA GELMEZ-Y. ve S.: Aydın Arakon/G.y.: Şadan Kamil/O.: Orhan Günşiray, Neriman Köksal, Fatma Girik, Tanju Gürsu, Hüseyin Baradan, Ahmet Tarık Tekçe, Altan Erbulak/Y.e.: Acar F.
- 1963-DİŞİ KURT-Y.: Lütfi Ö.Akad/S.: Ali Kaptanoğlu (Attila İlhan)- Bülent Oran/G.y.: Mike Rafaelyan/O.: Sezer Sezin, Müşfik Kenter, Sadri Alışık, Ulvi Uraz, Erol Taş, Rengin Arda, Semih Sezerli, Senih Orkan, Osman Alyanak, Emel Yıldız/Y.e.: Duru F.
- 1963-ERKEK FATMA EVLENİYOR-Y. ve S.: Abdurrahman Palay (William Shakespeare'nin "Hırçın Kız" oyunundan)/G.y.: Manasi Filmeridis/O.: Neriman Köksal, Abdurrahman Palay, Suphi Kaner, Sevil Candan, Suna Pekuysal/Y.e.: Pesen F.
- 1962-AYŞECİK ATEŞ PARÇASI-Y.: Hulki Saner/S.: H.Değirmencioğlu/G.y.: Kosta Psaros/O.: Zeynep Değirmencioğlu, Tijen Par, Önder Somer, Hulusi Kentmen, Suphi Kaner, Ece Han/Y.e.: Bronz F.
- 1963-RÜZGAR ZEHRA-Y.: Nişan Hançer/S.: Ali Kaptanoğlu (A.İlhan)/G.y.: Memduh Yükman/O.: Sezer Sezin, Ulvi Uraz, Ekrem Bora, Kadir Savun, Senih Orkan, Sadettin Erbil, Yılmaz Gruda, Avni Dilligil/Y.e.: Birsnel F.
- 1964-FATOŞ'UN FENDİ TAYFUR'U YENDİ-Y.: Ertem Eğilmez/S.: Sadık Şendil/G.y.: Ali Uğur/O.: Öztürk Serengil, Fatma Girik/Y.e.: Arzu F.
- 1964-GALATALI FATMA-Y.: Semih Evin/S.: Bülent Oran/G.y.: Fethi Mürenler/O.: Fatma Girik, Tanju Gürsu, Erol Taş, Suzan Avcı, Reha Yurdakul, Muzaffer Nebioğlu, Bülent Oran/Y.e.: Yüksel F.

- 1964-ŞOFÖR NEBAHAT VE KIZI-Y.: Süreyya Duru/S.: Erdoğan Tunaş (Michael Curtiz'in Mildred Aerce (1945) isimli filminden)/G.y.: Ali Uğur/O.: Sezer Sezin, Filiz Akın, Cüneyt Arkın, Kenan Pars, Burçin Oraloğlu, Ahmet Tarık Tekçe/Y.e.: Duru F.
- 1965-ŞOFÖR NEBAHAT BİZDE KABAHAHAT-Y.: Süreyya Duru/S.: Suavi Sualp/G.y.: Özdemir Öğüt/O.: Sezer Sezin, Selma Güneri, Ali Şen, Ersun Kazançel, Necdet Çağlar, Necip tekçe, Münir Özkul, Türker Tekin, Nermin Kuran, Kudret Şandra/Y.e.: Duru F.
- 1966-KARAKOLDA AYNA VAR-Y.: Halit Refiğ/G.y.: Necati İlkaç/O.: Fatma Girik, Sadri Alışık, Suphi Tekniker, Eva Bender, Semih Sergen/Y.e.: Uğur F.
- 1967-KONFORLU NECLA-Y.: Aram Gülyüz/S.: Erdoğan Tunaş/G.Y.: Manasi Filmeridis/O.: Selda Alkor, Yusuf Sezgin, Yılmaz Köksal/Y.e.: Saner F.
- 1967-AĞA DÜŞEN KADIN-Y.: Nazmi Öner/S.: Aziz Sarıkaya/G.y.: Çetin Gürtop/O.: Fatma Girik, Kuzey Vargın, Yıldırım Gencer, Kenan Pars, Devlet Devrim/Y.e.: Sarıkaya F.
- 1967-TURİST ZEHRA-Y. ve S.: Kayahan Arıkan/G.y.: Fevzi Eryılmaz, Sami Acun/O.: Sezer Sezin, Eyüp Uyanıkoğlu, Gülbin Eray, Mehmet Bahadır, Serap Olguner/Y.e.: Hakan F.
- 1969-ERKEK FATMA (r.)-Y.: Ülkü Erakalın/S.: Bülent Oran/G.y.: Şevket Kıymaz/O.: Fatma Girik, Ahmet Uz, Ayfer Feray, Handan Adalı, Nedret Güvenç/Y.e.: Pesen F.
- 1969-FOSFORLU CEVRİYEM (r.)-Y.: Nejat Saydam/S.: Bülent Oran/G.y.: Melih Sertesene/O.: Türkan Şoray, Tanju Gürsu, Suzan Avcı, Önder Somer, Altan Günboy/Y.e.: Acar F.

1969-BANA DERLER FOSFORLU (r.)-Y.: Ertem Göreç/S.: Burhan Bolan, Muzaffer Aslan, Bülent Oran/G.y.: Memduh Yükman/O.: Türkan Şoray, Engin Çağlar, Önder Somer, Muhterem Nur, Münir Özkul, Mine Soley/Y.e.: Sine F.

1970-FEDAİLER-Y.: ve S.: Yılmaz Gündüz/G.y.: Yılmaz Ceylan/O.: Demir Karahan, Piraye Uzun, Erden Güvenç, Talat Gözbek, Faruk Panter, Sırrı Elitaş/Y.e.: Füze F.

1970-GÜZEL ŞOFÖR(r.)-Y.: Türker İnanoğlu/S.: Bülent Oran/G.y.: Çetin Gürtop/O.: Filiz Akın, Cihangir Gaffari, Emir Alpaslan/Y.e.: Erler F.

1970-ŞOFÖR NEBAHAT(r.)-Y.: Süreyya Duru/S.: Duygu Sağıroğlu/G.y.: Cahit Engin/O.: Fatma Girik, İzzet Günay, Metin Serezli, Oya Peri, Nedret Güvenç, Münir Özkul, Sami Hazinses, Sadettin Erbil, Ali Şen, Kayhan Yıldızoğlu, Behçet Nacar/Y.e.: Uğur-Murat F. ortak yapımı.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün : *Her Zaman Güdümlü Sinema. Gösteri-68*, İstanbul: Hürriyet Yayınları, Temmuz 1986.
- Adalı, Bilgin : *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayın, 1986.
- Adanır, Oğuz : *Türk Sinemasının Anlatım Sorunları. Videosinema-11*, İstanbul: İletişim Yayınları, Mayıs 1985.
- Adler, Alfred : *İnsanı Tanıma Sanatı*. Çev.: Şelale Başar, İstanbul: Dergah Yayınları, 1979.
- Akçura, Tuğrul : *Türkiye'de Şehirleşme ve Bazı Şehir Örnekleri. Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1971.
- Alberoni, Francesca : *Aşık Olma ve Aşk*. Çev.: Gl Çetinor, İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990.
- Alkan, Türker : *Kadın-Erkek Eşitsizliği*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1981.
- Altındal, Aytunç : *Türkiye'de Kadın*. İstanbul: Havass Yayınları, 1980.
- And, Metin : *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1969.

- _____ : *Cumhuriyetten Önce Türkiye’de Tiyatro. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-9, İstanbul: İletişim Yayınları.*
- Arakon, İlhan : *Yapımcı-Yönetmen. 1960-1970 Dönemi Türk Sineması Üzerine Söyleşi, İstanbul: 26 Şubat 1992.*
- Arat, Nejla : *Kadın Sorunu. İstanbul: Say Yayınları, 1986.*
- Aristoteles : *Poetika. Çev.: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.*
- Armağan, İbrahim : *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması. Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi-7. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sayı 1-2, 1975.*
- _____ : *Toplumsal Yapı-Bilim ve Sanat. Bilgi ve Toplum II. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1982.*
- _____ : *Sanat Toplumbilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş. İzmir: İleri Kitabevi, 1992.*
- Arslantunalı, Mustafa : *Ay Çöreği: Teknoloji, Dil ve İletişim Üzerine Denemeler. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.*
- Avcioğlu, Doğan : *Türkiye’nin Düzeni: Dün, Bugün, Yarın-2. İstanbul: Cem Yayınevi, 1973.*
- Ayça, Engin : *Yabancılaştıran Sinemamız. Yedinci Sanat-10, İstanbul: Aralık 1973.*

- _____ : *Türk Sinemasının Kimliği. Videosinema-9*, İstanbul: İletişim Yayınları, Mart 1985.
- _____ : *Türk Sinemasında Oyunculuk. Gösteri-130*, İstanbul: Hürriyet Yayınları, Eylül 1991.
- _____ : *Türk Sineması-Seyirci İlişkileri. Görüntü-1*, İstanbul Üniversitesi Sinema Kulübü, 1993, Sayı 1.
- Babel, Auguste : *Kadın ve Sosyalizm I. Çev.:* Sabiha Zekeriya, Ankara: Toplum Yayınları, 1974.
- Belge, Murat : *Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine. Yazko Edebiyat-24*, İstanbul: Ekim 1982.
- _____ : *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986.
- _____ : *Türkiye Dünyanın Neresinde*. İstanbul: Birikim Yayınları, 1992.
- _____ : *Kültür. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-1*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ : *Türkiye'de Günlük Hayat. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-3*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkes, Niyazi : *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1973.

- Bingham, G., J.R.Powell : **Çağdaş Demokrasiler-Katılma, İstikrar ve Şiddet.** Çev.: Mehmet Turhan. Ankara: Türk Demokrasi Vakfı ve siyasal İlimler derneği Ortak Yayını, S Yayınları, 1990.
- Boratav, Korkut : **İktisat Tarihi. Türkiye Tarihi-4 Çağdaş Türkiye 1908-1980.** İstanbul: Cem Yayınları, 1979.
- Bozdemir, Mevlüt : **Ordu-Siyaset İlişkileri. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-10,** İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bronowski, Fisher, Huxley, Barry : (1965) **Film-Radyo ve Televizyon. İnsan İletişiminin Boyutları.** Çev.: A.Haluk Yüksel. Ed.: Cengiz Tekin, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayınları, 1988.
- Büker, Seçil : **Sinema Dili Üzerine Yazılar.** Ankara: Dost Kitabevi, 1985.
- Caporal, Bernard : **Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını.** Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1982.
- Cem, İsmail : **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi.** İstanbul: Cem Yayınevi, 1979.
- Chatman, Seymour : **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.** U.S.A.: Cornell University Press, 1978.
- Corliss, Richard : **Media USA: Process and Effect.** Ed.: Arthur Asa Berger. New York and London: Longman, 1988.

- Çapan, Cevat : *Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema. Yeni Sinema-7*, Haziran 1967.
- Çizgen, Nevval : *Aşkın Ölümçül Etkileri*. İstanbul: Ataol Yayıncılık, 1992.
- Daco, Pierre : *Çağdaş Psikolojinin Olağanüstü Başarıları*. Çev.: O.A.Gürün, İstanbul: İnkilâp ve Aka Kitabevi, 1983.
- Devellioğlu, Ferit : *Türk Argosu*. Ankara: Aydın Kitabevi, 1980.
- Divitçioğlu, Sencer : *Geçivermiş Gelecek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1991.
- Doğramacı, Emel : *Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.
- Dorsay, Atilla : *Sinema ve Çağımız 2*. İstanbul: Hill Yayın, 1985.
- _____ : *Yüz-yüze*. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1986.
- _____ : *Sinemamızın Umut Yılları. 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 1989.
- Dyer, Richard : *Popüler Television and Film*. London: On Open University Set Book, BFI Publishing, 1981.
- Edgü, Ferit : *Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine*. Yazko Edebiyat-26, İstanbul: Aralık 1982.

- Engels, Friedrich : **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.** Çev.: Kenan Somer, Ankara: Sol Yayınları, 1974.
- Engin, İlhan : *Türk Sinemasında Konu.* Sinema 1965-1, İstanbul: Ocak 1965.
- Erder, Leile : *Demografik Açıdan Türkiye'nin Kadın Nüfusu. Türk Toplumunda Kadın.* Der.: N.A.Unat, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979.
- Erksan, Metin : *Türk Sinemasının Kurucusuydu. Gösteri-37,* İstanbul: Hürriyet Yayınları, Aralık 1983.
- _____ : *Türkiye'de Entelijansiya Yok. Ve Sinema Kitap 1,* Söy.: H.Sönmez-S.Öztürk, İstanbul: Hil Yayın, 1985.
- Esen, Şükran : *Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması. Sinema Yazıları, Yaz '92,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 1992.
- Evren, Burçak : **Türk Sinemasında Yeni Konular.** İstanbul: Broy Yayıncılık, Ocak 1990.
- Evren, Burçak : *Diziler Önce Yeşilçam'da Doğdu. Cumhuriyet Dergi-364,* İstanbul: 14 Mart 1993.
- Freud, Sigmund : **Cinsiyet ve Psikanaliz.** Çev.: Selahattin Hilav. İstanbul: Varlık Yayınları, 1977.

- _____ : **Psikanaliz Üzerine.** Çev.: A.Avni Önes. İstanbul: Say Kitap, 1987.
- Friedan, Betty : **Kadınlığın Gizemi.** Çev.: Tahire Mert-oğlu, İstanbul: e Yayınları, 1983.
- Gergedan : Türk Sineması Özel Sayısı, Ekim 1988.
- Gevgilili, Ali : **Türkiye'de 1971 Rejimi: Tarımdan Sanayi Toplumuna Geçiş Aşaması.** İstanbul: Milliyet Yayınları, 1973.
- _____ : **Türkiye Basını. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-1,** İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gök, Fatma : **Türkiye'de Eğitim ve Kadınlar. Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın.** Yay.Haz.: Ş.Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Güvemli, Zahir : **Sinema Tarihi.** İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.
- Haskell, Molly : **From Reverence to Rape.** Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Horney, Karen : **Kadın Psikolojisi.** Çev.: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayıncılık, 1991.
- İleri, Selim : **Yeşilçam Romanı (Yazı Dizisi),** Milliyet Gazetesi, Haziran 1985.
- _____ : **Hayal Sokağı (Yazı Dizisi),** Cumhuriyet Gazetesi, Ağustos 1986.

- İnceoğlu, Metin : *Tutum-Algı-İletişim*. Ankara: V Yayınları, 1993.
- K., Tarık Dursun : *Yeşilçam'da Star Sistemi ya da Yıldız Yaratmacılığı Üzerine*. Videosinema-7. İstanbul: İletişim Yayınları, Ocak 1985.
- Kakıncı, T : *Halkın İsteddiği-Halkın İstemediği*. Sinema 1965-1, İstanbul: Ocak 1965.
- Kalkan, Faruk : *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1988.
- Kapferer, Jean-Noel : *Dedikodu ve Söylenti*. Çev.: Işın Gürbüz. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Katoğlu, Murat : *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim-Kültür-Sanat*. Türkiye Tarihi 4-Çağdaş Türkiye, İstanbul: Cem Yayınları, 1989.
- Kayalı, Kurtuluş : *Yerli Sinema Konusunda Genelleşmiş Yargılar Üzerine*. A.Ü., S.B.F., Basın-Yayın Yüksek Okulu Yıllık 1977-1978, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1979.
- Kaynardağ, Aslan : *Yayın Dünyası*. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-10, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kazgan, Gülten : *Türk Ekonomisinde Kadınların İşgücüne Katılması-Mesleki Dağılımı, Eğitim Düzeyi ve Sosyo-Ekonomik Statüsü*. Türk Toplumunda Kadın, Der.: N.A.Unat, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979.

- Keleş, Ruşen : **Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu.** İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1978.
- Kıray, Mübeccel : **Toplumbilim Yazıları,** Ankara: Gazi Üniversitesi İdari Bilimler Yayınları, 1982.
- Kongar, Emre : **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.** Ankara: Bilgi Yayınevi, 1979.
- _____ : **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981.
- _____ : *Toplumsal Gelişme ve Sinemamız* (Sempozyum). **Gelişim Sinema-8,** Der.: H.Atkılı, İstanbul: Mayıs 1985.
- Koray, Meryem : **Kadın-Siyaset-Kota.** Türkiye'de Kadın Olgusu, Yay.Haz.: N.Arat, İstanbul: Say Yayınları, 19 ..
- Köker, Levent : **Modernleşme-Kemalizm ve Demokrasi.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Kutlar, Onat : **Sinema Bir Şenliktir.** İstanbul: De Yayınları, 1985.
- Lotman, Yuriy M. : **Sinema Estetiğinin Sorunları.** Çev.: Oğuz Özügül, İstanbul: De Yayınları, 1986.
- Madsen, Roy Paul : **The Impact of Film-How Ideas are Communicated Through Cinema and TV.** New York: Macmillan Publishing Co. Inc., 1973.

- Makal, Oğuz : **Sinemada Yedinci Adam. Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı**, Ankara: Marş Matbaası, 1985.
- Mander, A.E. : **Kendini tanı**. Çev.: Suat Taşer, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950.
- Mardin, Şerif : **Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma. Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, 1971.
- _____ : **Türk Modernleşmesi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Mitchell, J., A.Oakley : **Kadın ve Eşitlik**. Çev.: Fatmagül Bektaş, Ankara: Kaynak Yayınları, 1984.
- Morval, Jean : **Çevre Psikolojisine Giriş**. Çev.: Nuri Bilgin. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1985.
- Nutku, Özdemir : **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**. Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1974.
- _____ : **Dram Sanatı**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1983.
- _____ : **Cumhuriyet Tiyatrosu. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 9**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ : **Cumhuriyetten Önce Türkiye'de Tiyatro. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-9**, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Onaran, Alim Şerif : **Sinemaya Giriş.** İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.
- Onur, Bekir : **Kadın, Gençlik ve Cinsellik.** İstanbul: Gür Yayınları, 1986.
- Oral, Zeynep : **Kadın Olmak.** İstanbul: Milliyet Yayınları, 1985.
- Ortaylı, İlber : **Gelenekten Geleceğe.** İstanbul: Hil Yayın, 1982.
- Oskay, Ünsal : *Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon.* Ankara: A.Ü. Basın-Yayın Yüksek Okulu Yayınları, 1978.
- _____ : *Teba Kültüründen Kitle Kültürüne. Gösteri-42,* İstanbul: Hürriyet Yayınları, Mayıs 1984.
- _____ : *Toplumsal Gelişme ve Sinemamız (Sempozyum). Gelişim Sinema-8,* Der.: H.Ataklı, İstanbul: Mayıs 1985.
- Öngören, Ferit : **Türk Mizah ve Karikatürü. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-6,** İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öngören, Mahmut Tali : **Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik Sömürüsü.** Ankara: Dayanışma Yayınları, 1982.
- _____ : **Sinema Diye Diye ...** Ankara: Kalem Yayınları, 1985.

- Özbay, Ferhunde : *Kadınların Eviçi ve Evdışı Uğraşlarındaki Değişme. Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın*, Yay. Haz.: Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Özbek, Meral : *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yay., 1991.
- Özgüç, Ağâh : *Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri. Video-Sinema-13*, İstanbul: İletişim Yayınları, Temmuz-Ağustos 1985.
- _____ : *Türk Sinemasında On Kadın*. İstanbul: Broy Yayınları, 1988.
- _____ : *Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.
- _____ : *Türk Filmleri Sözlüğü-1. 1914-1973*, İstanbul: SESAM Yayınları, 1992.
- _____ : *Türk Filmleri Sözlüğü-2, 1974-1990*, İstanbul: SESAM Yayınları, 1992.
- _____ : *Türk Sinemasında Çiftler. TV'de 7 Gong-31*, İstanbul: 1 Ağustos 1992.
- Özkırmılı, Atilla : *Anahatlarıyla Edebiyat. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-9*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkök, Ertuğrul : *Sanat Yapıtı ve Tarih. Gösteri-8*, İstanbul: Hürriyet Yayınları, Temmuz 1981.

- _____ : **Sanat, İletişim ve İktidar.** Ankara: Tan Yayınları, 1982.
- _____ : *Alafranga/Alaturka Fotoroman. Gösteri-22.* İstanbul: Hürriyet Yayınları, Eylül 1982.
- _____ : *Sanat Yapıtı: Belge ve Tanıklık. Gösteri-37,* İstanbul: Hürriyet Yayınları, Aralık 1983.
- Özön, Nijat : **Türk Sinema Tarihi.** İstanbul: Artist Yayınları, 1962.
- _____ : *Çemberleri Kırarak. Sinema 1965-4,* İstanbul: Nisan 1965.
- _____ : *Sil Baştan. Sinema 1965-5,* İstanbul: Mayıs 1965.
- _____ : **1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi.** Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- _____ : **100 Soruda Sinema.** İstanbul: Gerçek Yayınları, 1972.
- _____ : **Sinema-Uygulayımı Sanatı Tarihi.** İstanbul: Hil Yayın, 1985.
- Parsa, Seyide : *Türk Sineması Üzerine Bir Değerlendirme. Sinema Yazıları, Yaz '92,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 1992.
- Plehanov : **Sanat ve Toplumsal Hayat.** Çev.: Selim Mimoğlu, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1987.

- Propp, Viladimir : **Masalın Biçimbilimi.** Çev.: Mehmet-Sema Rıfat, İstanbul: B.F.S. Yayınları, 1985.
- Razon, Norma : **Çalışan Anne ve Çocuk.** İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1983.
- Reed, Evelyn : **Kadının Evrimi II. Anaerkil Krandan Ataerkil Alleye,** Çev.: Şemsa Yeğin, İstanbul: Payel Yayınları, 1983.
- _____ : **Kadın Özgürlüğünün Sorunları.** Çev.: Zeynep Saraçoğlu, İstanbul: Yazın Yayınları, 1985.
- Refiğ, Halit : **Türk Sineması Nedir? 1. Gerçek Duygusu. Sinema 1965-1,** İstanbul: Ocak 1965.
- _____ : **Türk Sineması Nedir? II. Sinemamızın Kökleri. Sinema 1965-2,** İstanbul: Şubat 1965.
- _____ : **1960-1970 Dönemi Türk Sineması Üzerine Söyleşi.** İstanbul: 26 Şubat 1992.
- Rowbotham, Sheila : **Kadın Bilinci-Erkek Dünyası.** Çev.: Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- Russell, Bertrand : **Evlilik ve Ahlak.** Çev.: Ender Gürol, Ankara: Varlık Yayınları, 1977.
- Sağlam, Dündar : **Türkiye Ekonomisi.** Ankara: Sanem Yayıncılık, 1976.

- Saim, Hikmet : **Eşitlik ve Özgürlük Savaşımı-Kadın Kendini Arıyor.** İstanbul: Venüs Yayınları, 1991.
- Sakaoğlu, Necdet : **Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Sayar, Vecdi : *Toplumsal Gelişme ve Sinemamız* (Sempozyum. **Gelişim Sinema-8**, Der: H.Ataklı, İstanbul: Mayıs 1985.
- Saydam, Nejat : **Yönetmen. Küçük Hanımefendi Dizisi ve Dönemin Sineması Üzerine Söyleşi.** İstanbul: 25 Şubat 1992.
- Schwarz, Oswald : **Cinsiyet Psikolojisi.** Çev.: halis Özgü, İstanbul: 1971.
- Scognamillo, Giovanni : **Metin Erksan: Sivrialan'dan Berlin'e.** Sinema 1965-1, İstanbul: Ocak 1965.
- _____ : **Türk Sinema Tarihi 1: 1896-1959.** İstanbul: Metis yayınları, 1988.
- _____ : **Türk Sinema Tarihi 2: 1960-1986,** İstanbul: Metis Yayınları, 1988.
- Seden, Osman : **Yapımcı-Yönetmen. 1960-1970 Dönemi Türk Sineması Üzerine Söyleşi.** İstanbul: 28 Şubat 1992.
- Sencer, Muzaffer : **Türkiye'de Siyasal Partilerin Sosyal Temelleri-Az gelişmişliğin Yapısı.** İstanbul: Geçiş Yayınları, 1971.

- Silan, Bircan : *Hayal Perdesinde 75 Yıl* (Yazı Dizisi). *Hürriyet Gazetesi*, İstanbul: 23-28 Ekim 1988.
- Silan, Bircan Usallı : *Yıllar Boyu Fatma* (Fatma Girik ile Söyleşi). *Hürriyet Gazetesi*, Kelebek Eki, 2 Mart 1992.
- Sinyal : No. 17, 20 Şubat 1962.
- Sorrels, Bobby D. : *The Monsexist Communicator*. New Jersey: Printice hall, ISBN 0-13-62 3405-41 1983.
- Sözer, Önay : *Anlayan Tarih*. Dil-Tarih ilişkisi Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Yazko Yayınları, 1981.
- Stanislavski : *Bir Karakter Yaratmak*. Çeviren: Suat Taşer, İstanbul: Yazko Yayınları, 1982.
- Şener, Erman : *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera Yayınları, 1970.
- _____ : *Sinema Seyircisinin El Kitabı*. İstanbul: Koza Yayınları, 1976.
- Şener, Sevda : *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*. Ankara: A.Ü. Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972.
- Tan, Mine : *Kadının Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1982.

- Tanilli, Server : **Uygarlık Tarihi. Çağdaş Dünyaya Giriş,** İstanbul: Say Yayınları, 1981.
- _____ : **Devlet ve Demokrasi. Anayasa Hukukuna Giriş,** İstanbul: Say Kitap Pazarlama, 1982.
- Tansuğ, Sezer : **Herkes İçin Sanat.** İstanbul:Altın Kitaplar, 1982
- Tekeli, İhan : *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Eğitim Kurumlarının Gelişimi. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-3,* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeli, İlhan-Gülöksüz, Yiğit : *Kentleşme, Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-5,* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeli, Şirin : **Kadınlar İçin.** İstanbul: Alan Yayınları, 1988.
- _____ : *Kadın. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-5,* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tuğcu, Nemika : *Yıldızlar Nereye Düşer?* (Belgin Doruk ile söyleşi). **Sanat Olayı-66,** Kasım 1987
- Tuncay, Mete : *Siyasal Gelişmenin Evreleri. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-7,* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tütengil, Cavit Orhan : **Az Gelişmenin Sosyolojisi.** İstanbul: Ülker Yayınları, 1980.

- Uğur, Aydın : **Keşfedilmemiş Kıta-Günlük Yaşam ve Zihniyet Kalıplarımız.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Unat, Nermin Abadan : *Toplumsal Değişme ve Türk Kadını. Türk Toplumunda Kadın*, Der.: N.A.Unat, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1982.
- Ün, Memduh : **Yapımcı-Yönetmen. Şoför Nebahat ve Fatma Girik Üzerine Söyleşi**, İstanbul: 24 Şubat 1992.
- Vassaf, Gündüz : **Cehenneme Övgü.** Çev.:Ömer Madra-Zehra Gençosman. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.
- Wollen, Peter : **Readings and Writings: Semiotic Coonder-Strategies**, London: Verso, 1982.
- Yasa, İbrahim : **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Türkiye'nin Sorunları.** Ankara: TODAİE Yayınları, 1973.
- Yavuz, Hilmi : **Roman Kavramı ve Türk Romanı.** İstanbul: Bilgi Yayınları, 1977.
- Yeni Gündem : *Aah 60'lı Yıllar.* " Yıl 4, Sayı 65, 31 Mayıs-6 Haziran 1987.
- Zenginkuzucu, Bedri : *Dört Tekerlekten: Babacan Şoför Filmlerde Kaldı. Cumhuriyet Dergi-245*, 18 Kasım 1990.