

İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TELEVİZYON ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ




**YEŞİLÇAM'DAN ARABESKE TÜRK SİNEMASINDA
ÇOCUK TAHAYYÜLÜNÜN DÖNÜŞÜMÜ**

GÜLÇİN PAMAK

KASIM 2019

Bu tez tarafımızca okunmuş olup kapsam ve nitelik açısından, Sinema ve Televizyon alanında Yüksek Lisans Derecesini alabilmek için yeterli olduğuna karar verilmiştir.

Tez Jürisi Üyeleri:

	KANAATI	İMZA
Dr. Öğretim Üyesi Özge Özyılmaz Yıldızcan (Tez Danışmanı)	<u>Kabul</u>	
Dr. Öğretim Üyesi Ayça Çiftçi Öztürk	<u>Kabul</u>	
Doç. Dr. Ayşe Toy Par	<u>Kabul</u>	

Bu tezin İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından konulan tüm standartlara uygun şekilde yazıldığı teyit edilmiştir.

Tarih
13.11.2019



Bu çalışmada yer alan tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak toplanıp sunulduğunu, söz konusu kurallar ve ilkelerin zorunlu kıldığı çerçevede, çalışmada özgün olmayan tüm bilgi ve belgelere, alıntılama standartlarına uygun olarak referans verilmiş olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Gülçin PAMAK

İmza:



ÖZ

YEŞİLÇAM'DAN ARABESKE
TÜRK SİNEMASINDA
ÇOCUK TAHAYYÜLÜNÜN DÖNÜŞÜMÜ

Pamak, Gülçin

Sinema-TV Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Özge Özyılmaz Yıldızcan

Kasım 2019, 205 sayfa

Bu tez çalışmasında, Yeşilçam ve Arabesk filmlerinde çocuk temsilleri, başrollerinde çocuk yıldızların oynadığı bir grup filmin analizi üzerinden araştırılmıştır. Filmlerdeki çocuk temsiliinin dönüşümünün anlaşılabilmesi için öncelikle ideal modern Türk çocuğu tanımlanmıştır. Yeşilçam sinemasında ideal Türk çocuğunun pek görünmediği, Arabesk filmlerindeyse Türk çocuğunun ortadan tamamen kaybolduğu tezi bazı film örnekleri üzerinden savunulmuştur. Bunun olası nedenleri üzerinde durulmuş, modernleşmenin ve ülkenin sosyal-siyasi-ekonomik hayatındaki gelişmelerin ideal Türk çocuğunun sinemada karşılık bulamaması üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Yeşilçam, Arabesk, Çocuk Yıldızlı Filmler, İdeal Türk Çocuğu, Çocukluk.

ABSTRACT

THE CONTINUITIES AND THE CHANGES OF CHILD IMAGE IN TURKISH CINEMA FROM YEŞİLCAM TO ARABESK

Pamak, Gülçin

M.A. in Cinema and Television

Thesis Advisor: Dr. Özge Özyılmaz Yıldızcan

November 2019, 205 pages

In this thesis, the representations of children in Yeşilçam and Arabesk films are examined through the analysis of some films starring children. To understand the transformation of child representation in the films, first of all, "the ideal modern Turkish child" is defined. The thesis that, the ideal Turkish child hardly ever appears in Yeşilçam cinema, and that the Turkish child disappears completely in Arabesque films are defended through some examples from films. The possible reasons for this are emphasized, and the effects of modernization and the continuous disturbance of the social-political-economic life of Turkey on this issue are examined.

Keywords: Turkish Cinema, Yesilcam era, Arabesk era, movies of child stars, ideal Turkish child, childhood.

TEŞEKKÜR

Fikir aŐamasından itibaren ufuk aŐıcı yÖnlendirmeleriyle tezimin geliŐip ortaya çıkmasını sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Nezih Erdoğan ve Dr. Özge Özyılmaz Yıldızcan başta olmak üzere, bölüm hocalarım ve arkadaşlarıma; tezimin araştırma ve yazım sürecinde sonsuz sabrı, hoşgörüsü, pozitif tavrı ile beni sürekli destekleyip yolda tutan değerli tez danışmanım Dr. Özge Özyılmaz Yıldızcan'a; savunma jürimde yer alarak birbirinden değerli yÖnlendirmeleriyle tezimin son Őeklini almasını sağlayan değerli hocalarım Doç. Dr. Ayşe Toy Par ve Dr. Ayça ifti Öztürk'e; ve elbette ömrüm boyunca koŐsulsuz ve sınırsız sevgi ve ihtimamlarıyla beni hep ileri taşıyan sevgili annem Nurten Pamak ve sevgili babam Arfit Pamak'a; yüksek lisans yapmam konusunda beni yüreklandiren, tezimi yazmaya baŐladığımda ise kesintisiz moral destek veren sevgili ablam Dr. Serap Pamak Bulut'a; tezimin yazım sürecinde yaşadığım tüm stres ve sıkıntılara göğüs germemde bana hep destek olan sevgili kardeşim Gülcan Pamak'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Öz	iv
Abstract	v
Teşekkür	vi
İçindekiler	vii
BÖLÜMLER	
1. Giriş	1
1.1. Amaç, Kapsam ve Sınırlılıklar	1
1.2. Kuramsal Çerçeve ve Varsayımlar	4
1.3. 1923-1990 Arasında Türkiye’de Siyasi - Ekonomik ve Sosyal Hayat.....	7
1.4. Türk Modernleşmesi	12
1.5. Melodram ve Modernizm	21
1.6. Tezin Bölümleri	29
2. Çocukluk Düşüncesi ve Cumhuriyet’in Çocuk İdeali	30
2.1. Çağlar Boyu Çocuk ve Çocukluk	30
2.1.1. Dünyada Çocuk	33
2.1.2. Türk Toplumunda Çocuk	43
2.1.3. Sonuç	47
2.2. Cumhuriyet’in Çocuk İdeali	49
2.2.1 Sonuç	67
3. Yeşilçam Filmlerinde Çocuk ve Çocukluk Tahayyülü	69
3.1. Türk Sineması, Çocuk Oyuncular ve Çocuk Oyunculu Filmler	69
3.2. Çocuk Yıldızlı Filmlerde Edebiyat Uyarlamaları	87
3.3. Çocuk Yıldızlı Yeşilçam Filmlerinde Çocuk Tahayyülü	91
3.3.1. Yeşilçam Filmlerinde Çocuk Kimliği.....	93
3.3.2. Yeşilçam Filmlerinde Çocukluk Mekânları ve Aktiviteleri	101
3.3.3. Yeşilçam Filmlerinde Otorite Karşısında Çocuk	111
4. Arabesk Filmlerinde Çocuk ve Çocukluk Tahayyülü	114
4.1. Arabesk Kavramı	114
4.2. Arabesk Müziğin Gelişimini Hazırlayan Faktörler	117
4.3 Türk Sinemasında Arabesk Filmler	126
4.4. Çocuk Yıldızlı Arabesk Filmlerde Çocuk Tahayyülü	139

4.4.1. Arabesk Filmlerde Çocuk Kimliği	145
4.4.2. Arabesk Filmlerde Çocukluk Mekânları ve Aktiviteleri	149
4.4.3. Arabesk Filmlerinde Otorite Karşısında Çocuk	154
4.4.4. Sonuç	155
5. Sonuç	157
Kaynakça	171
Ekler	
A. Tezde İncelenen Filmlerin Künyeleri ve Özetleri	178
B. Zeynep Değirmencioğlu Hayatı ve Filmleri.....	197
C. İlker İnanoğlu Hayatı ve Filmleri	200
D. Küçük Emrah Hayatı ve Filmleri	202
E. Küçük Ceylan Hayatı ve Filmleri.....	204

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1.Amaç, Kapsam, Sınırlılıklar

“Yeşilçam’dan Arabeske Türk Sinemasında Çocuk Tahayyülünün Dönüşümü” başlıklı bu tezde, Yeşilçam ve Arabesk filmler dönemlerinde çocuk yıldızların rol aldığı filmlerden örnekler seçilerek, çocuğun ve çocukluğun o dönem Türk toplumunda nasıl algılandığı ve yıllara göre değişim ve dönüşüm varsa bunun ne yönde olduğu araştırılacaktır.

Bu tezin oluşmasına giden yolda öncelikle, Türk Sineması’nın ilk günlerinden itibaren kadın ve erkek oyuncularla birlikte perdede yerlerini almış ve üstlerine düşeni yapmış olan çocuk oyuncuların literatürde hak ettikleri kadar yer almadıkları düşüncesi hareket noktası olmuştur. Türkiye’de sinema, uzun yıllar yerli üretim yapılmadan, yabancı yapımların gösterilmesi prensibi üzerine kurulu işletmelere dayanan, bu sebeple sanat olarak görülmeyen, eğlence ve tüketim çağrıştıran bir varlık göstermiştir. Özellikle yabancı artistlerin yaşamlarına odaklanan yayınlarla magazin basını da bu durumu beslemiştir. Dünya sinemasında çocuk oyuncuların sinemanın ilk günlerinden itibaren yer almaları gibi, üretim süreci başladığında Türk Sinemasında da çocuk oyuncular görülmeye başlanmıştır. Ancak, sinemanın sanat olarak görülmeysi, eğlence ve tüketim kültürüne ait bir ortam olarak görülmelerinin magazin basınıyla sürdürülmesinin etkileri çocuk oyuncuların da sadece şirinlikleri ve harikalıkları üzerinden anılmaları ile kısıtlanmaları sonucunu doğurmuştur. Çocuk oyuncuların sinemadaki yeri, çocuk oyuncuların başrol olduğu filmler ya da çocuk yıldızlı film serilerin ortaya çıkışı arkasındaki etmenler, Türk Sineması’nda bir tür olarak çocuk filmi olup olmadığı gibi akla ilk gelebilecek sorular dâhil olmak üzere, sinema ve çocuk çerçevesinde akademik çalışmaların kısıtlı olması da bu tez çalışmasının tetikleyici faktörlerindedir.

Bir çalışma yapabilmeyenin gerekliliklerinden olarak çalışmanın sınırlarının belirlenmesi önemlidir. Bu bakımdan, Çocuk oyunculu filmler denilince ilk akla gelen

ve magazin basınının en çok yer verdiği yön olan “çocuk yıldız” ve “yıldızlık” olgusu başka bir çalışmanın konusu olarak bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Aynı şekilde, Türk Sineması’nda çocuk filmi yapılmış mıdır ya da yapılmakta mıdır gibi “çocuk filmi” türüne ait tartışmalar da yine başlı başına ele alınması gerekli bir konu olduğundan bu çalışmanın dışındadır. Bu çalışmada sadece “çocuk” ve “çocukluk” kavramları izleğinde, çocuk oyuncuların rol aldığı filmlerde nasıl bir çocuk ve çocukluk tahayyülü sunulduğunun incelenmesine odaklanılmıştır. Bunu yaparken ele alınması gerekli görülen konu ve başlıklar aşağıda özetlenecektir.

Çocuk ve çocukluk kavramları merkezinde düşünölmeye başlandığında, günümüzde çok rahatlıkla ve anlamına özel dikkat vermeden kullandığımız bu kavramların bir zamanlar bugün kullandığımız şekilde var olmadıkları gibi bir durumla karşı karşıya kalırız. Araştırmacılar çocuk ve çocukluk kavramlarının toplumların dil ve düşünce hayatına farklı zamanlarda girdiğini ifade etmektedirler. Çocukluk tarihi araştırmacıları, çocukluğun toplumsal bir kategori olarak belli bir zamanda inşa edildiğini savunmaktadırlar. Bu “inşa”nın ne zaman ve hangi nedenlerle başladığı konusunda araştırmacıların farklı fikirleri olsa da, önemli olan bu kavramların, toplumun ihtiyacı olduğunda ortaya çıkıp hayatları dönüştürmesidir. Bu bağlamda, Türk toplumunun çocuk ve çocukluk kavramlarını nasıl bir tahayyül dairesinde kullandığını anlama çabası sürecinde, öncelikle farklı çağlarda dünya toplumlarında bu kavramların yer alışlarına kısaca değinilecektir.

Çocuk ve çocukluk kavramlarının tarihine baktığımızda, bu kavramsallaştırmanın modernite tarihiyle iç içe geçmiş olduğu görülür. Aydınlanma Çağı ve modernite, toplumları şekillendirmiş; çocukluğun inşası sürecini de başlatmıştır. Bu tezde ele alınan dönemleriyle Türk sineması ve Türk toplumun çocukluk tahayyülü de, modern toplumlar seviyesine yükselmesi ideali ile kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti dönemi dâhilindedir. Dolayısıyla, Türkiye Cumhuriyeti’nin “ideal ve modern Türk çocuğı” tahayyülü bu tezin çerçevesinde önemli bir yer tutmaktadır. Dünyada çocuk ve çocukluğun tarihine bakılması akabinde, Cumhuriyet’in ideal ve modern çocuk tahayyülü incelenecektir.

Çocuk ve çocukluk kavramlarının inşa ile ortaya çıktığı Batı dünyası, Aydınlanma ve modernitenin şekillendirmeye başladığı bir dünyadır. Bu bakımdan, Cumhuriyet düşüncesi ve Türk modernleşmesini de belirleyen Batı kaynaklı modernite anlaşılmalı çalışılacaktır. Batı modernleşmesi izleğinde ilerleyen Türk modernleşmesinin Türk toplumunda, Türk toplumunun kendi sosyal, siyasal, ekonomik gerçekleri doğrultusunda istenen etkiyi ve sonucu doğurmadığı ve böylece Yeşilçam ve Arabesk filmleri oluşturan toplumsal arka planın ortaya çıktığı, dolayısıyla “İdeal Türk çocuğu”nun Türk Sineması’nda da tam anlamıyla görülemediği iddia edilecektir.

Çocukluğun hangi yaşlar arasını kapsadığı konusunda farklı görüşler vardır. Ancak Türk kanunlarına göre, öncesinde erginliğe erişse de 18 yaşını doldurmamış her kişi çocuk kabul edilmiştir.¹ Yaşamın ilk on sekiz yılı, bebeklik, çocukluk ve ergenlik yıllarını kapsar. Bu sebeple, bu tez çalışmasının gerektirdiği film analizlerini yapabilmek için, çocuk yıldızların, bebeklikten çıkıp henüz ergen olmadan önceki yani, 12-13 yaşına kadar çektikleri filmler arasından seçilen örnekler kullanılacaktır. Türk Sineması’nın çocuk tahayyülündeki değişim ve dönüşümün araştırılabilmesi için Yeşilçam’ın karşısına getirilecek olan Arabesk filmleri konusunda mecburi bir istisna yapılmak zorunda kalınmıştır. Zira Arabesk filmlerinde rol alan “çocuk” yıldızlar çocukluktan çok ergenliğe yakındırlar. Onlar sahne isimlerinden kaynaklanan “küçük” sıfatıyla sinemada yer almışlardır. Arabesk filmlerdeki çocuklar yine de kanunlara göre henüz çocuk sınıfındadırlar. Yeşilçam filmleriyle çocuk tahayyülü bağlamında bir karşılaştırma yapabilmek için seçilecek Arabesk filmlerine, bu filmlerdeki çocukların film içerisinde gösterdikleri çocuk-ergen davranışlarına ve filmlerin konularına göre karar verilmiştir.

Bu tez çalışmasının bir takım sınırlılıkları da bulunmaktadır. Öncelikle, yukarıda da belirtildiği gibi, Türk sinemasında çocuk oyuncular, çocuk oyunculu filmler, filmlerin hazırlık ve yapım aşamalarına dair yeterli kaynak bulunmamaktadır. Bu filmlerin herhangi bir aşamasında görev almış olan sinemacıların şahitliklerini kayıt altına

¹ Çocuk Koruma Kanunu, Türk Ceza Kanunu ve ayrıca BM Çocuk Hakları Sözleşmesi de çocukluğu 18 yaş ile sınırlar.

almadıkları görülmüştür. Bu sebeple, çocuk yıldızlı filmlerin ortaya çıkışı konusunda aşırı yorumdan kaçınılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, çeşitli zamanlarda çeşitli nedenlerle filmler korunamamış ve kaybedilmiş olduğundan, çocuk oyuncuların da birçok filmine ulaşamamıştır. Ulaşılabilenlerin de bazıları oldukça kötü durumdadır. Kimisi jenerik değiştirilmesi, sahne - ses kayıpları gibi çeşitli sorunlarla maluldür. Hem tezin amaçlarına hizmet edebilecek çocuk ve çocukluk imgeleri sunuyor olması hem de sağlam kalmış bir film bulabilmek nispeten zor olmuştur. Görsel materyallerdeki böylesi sorunların yanında, Türk sinema literatürünü ilgilendiren sıkıntılarla da karşılaşmıştır. Hiç bulunamayan eski yayımlar bir yana, ilk baskısı çok yakın bir zaman diliminde yapılmış olan özellikle sinema üst başlıklı birçok esere, baskısı olmadığı için ulaşamamış olması da, hem tezin sınırlılıklarından birisini teşkil etmiş, hem de sinema yayıncılığı ve akademik çalışma yapma güçlükleri açısından üzücü bir durum ortaya koymuştur.

1.2. Kuramsal Çerçeve ve Varsayımlar

Yeşilçam ve Arabesk filmlerdeki çocuk tahayyülünün araştırılmasında içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. Çocuk ve çocukluk kavramları izleğinde, çocuk oyunculu filmlerdeki çocuk ve çocukluk tahayyülünün inceleneceği bu tezde, öncelikle çocukluğun inşa edilmiş bir toplumsal kategori olduğu teorisinin uygulamadaki bir örneği konumunda olan, Cumhuriyet ideologlarının yeni bir çocukluk inşa etme düşünceleri temel alınmıştır. Bu düşünceler ışığında bu tezin savunduğu teori ise, geleneksel ve modern çocukluk anlayışlarının birbirinden ayrı ya da birbirinin ardından gelen olgular olarak yaşanmadığı; aksine hep bir arada var olduklarıdır. Her ne kadar Cumhuriyet ideologları bir çocuk ideali kurmuşsa da, bu teze konu olan Yeşilçam ve Arabesk filmlerinin çekildiği Cumhuriyet yıllarında, farklı çocukluk yaşantıları bir arada görülür. Bu durum filmlere yansıdığı kadar, bu yıllarda yaşamış kişilerin anılarında da görünürdür. Herhangi bir dönemde her çocuğu kapsayan tek bir çocukluk parantezi yoktur. Bu tezin varsayımlarından birisi de, tam da bu yüzden, yani, ideallere ulaşamadığı için, bir gün gelip istenmeyen özelliklerin, değiştirilmesi umulan yaşantıların, modern şehir yaşamının orta yerinde bitiverdiğiidir. Tez, bu varsayım için, Nurdan Gürbilek'in ve Asuman Suner'in bastırılanın geri dönüşüne dair düşüncelerine yaslanmaktadır.

Nurdan Gürbilek 1980'leri, baskı ve özgürlüğün bir arada yaşanmasıyla önceki darbe dönemlerinden ayırır. Bu dönemi anlamakta kullanılacak iki kavram önerir: sözün bastırılması ve söz patlaması.² Gürbilek, şehre göçün yoğun olarak yaşandığı 1950'li yıllardan itibaren değil de, çok daha sonra yaşanan ve "aşağı kültür" patlaması olarak nitelediği "80'lere damgasını vuran patlamanın, bu toplumun bugüne kadar inşa ettiği modern kimliğe yönelik bir tepkiyi, doğrudan, çıplak bir tepkiyi" içermesini önemli bulur.³ "Daha çok 'taşra' olarak adlandırılacak bir yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabilmiş, kendini onlara tabi kılmış yaşantıların geri dönüşüydü" derken Gürbilek "taşra" kavramıyla da "yalnızca büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi" kastettiğini vurgular.⁴ Ve iki tane taşra tanımlar: birincisi, "modern" in kendi çevresinden, gözünün önünden uzaklaştırarak periferite ittiği taşra; ikincisi ise, "modern" in modern olabilmek için kendi içinde bastırıldığı, bilinçaltına ittiği, kendi taşrası. Tüm bu bastırılanların 80'lerin vaat ettiği özgürlük ortamıyla birlikte geri döndüğünü söyleyen Gürbilek, bastırılmış olup da geri dönenlerin asla aynı şey olmadığını, değiştiklerini belirtir.⁵ Asuman Suner de, "hayalet ev" tamlamasını hangi bağlamda kullandığını açıklarken, bazı kültürlerdeki, haksızlığa maruz bırakılarak öldürülenlerin intikamları için dünyaya geri döndükleri inanişinden bahisle hayaleti, "unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişi bugüne taşıyan, silinmeye direnen 'iz'dir, ya da 'bastırılanın geri dönüşü'dür" şeklinde tanımlar.⁶ Dikkat edilecek olursa, her iki yazarın da bastırıldıktan sonra geri döndüğünden bahsettiği şeyler, artık eskisinden farklı başka bir şeye dönüşmüşlerdir. Gürbilek ve Suner'in bastırıldıktan sonra geri dönen hayaletleri, bu tezin üzerinde durduğu zaman aralığındaki oluşumlar ve özelde çocuk tahayyülündeki değişim ve dönüşüm bağlamında da anlamlıdır. Gürbilek ve Suner'in 1980'lerden sonraki Türkiye üzerine yaptıkları çalışmalarda kullandıkları anahtar kavramlar, 1980'ler öncesi dönemi anlama çabasında da ışık tutabilirler. Cumhuriyet ideolojisi ile şekillendirilmeye çalışılan

² Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 21, 102.

³ Nurdan Gürbilek, "Bastırılmışın Geri Dönüşü," *Vitrinde Yaşamak* içinde, (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 103.

⁴ Nurdan Gürbilek, "Bastırılmışın Geri Dönüşü," 103, 104.

⁵ Nurdan Gürbilek, "Bastırılmışın Geri Dönüşü," 107.

⁶ Asuman Suner, *Hayalet Ev*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 15.

toplum, Batı modernleşmesi ışığında hızlı bir değişim ve dönüşüme zorlanmıştır. İdealler ve pratikler arasındaki makas aralığı kapanacağına açıldıkça da, modern yaşam sürmeleri beklenen toplumun, içine bastırdıklarının patlaması ve itildikleri taşradan taşmaları kaçınılmaz olmuştur. 1920’lerde tanımlanan ideal ve modern Türk çocuğu ile Türk Sinemasında görünür olan çocuk tiplerleri arasında görülen fark da, bastırılanın geri dönüşü ile açıklanabilir. Bilgili, kültürlü, spor ve sanatla iç içe, ailesine, vatanına, milletine saygılı ve sevgi dolu, kötü hiçbir niteliği bünyesinde barındırmayan o mükemmel çocuk, 1960’larda sinemada görünmediği gibi, 1980’lere gelindiğinde ise istenmeyen ve yaka silkilen bütün özelliklere bulanmış şekilde arabesk filmlerde arzı endam eder. Bunlar, tezin ilgili bölümlerinde filmlerden örneklerle ortaya konmaya çalışılacaktır.

Cumhuriyet ideallerinin Yeşilçam filmlerinden yansıyan toplum manzaralarında aranıyor olması hakkında ise bu tezin yaklaşımı, sinema filmlerinin toplumu yansıttıkları düşüncesidir. Çoğunlukla masal formuyla gerçekten uzak birer sunum yaptıkları düşünülse de, melodram ağırlıklı Yeşilçam ve Arabesk filmleri de ister istemez, arka planda da olsa çekildikleri dönemin ruhunu, gerçeklerini, yaşayışını sergiler. Z. Tül Akbal Süalp’in yerinde tespitiyle,

Sinema pek çok bakışın farklı görüntüleri farklı anlar içinden ürettiği ve bunların birbirleriyle hep söyleştiği yaratıcı bir üretim alanıdır. Birinin görüntüsünün içinde diğerinin görünmezi, saklı kalanı, ya da sürgünü saklıdır. Biri bir anın içinden üretilirken, diğerinin tahayyüllerindeki bir zamanla karşılaşabilir. Sinema deneyimi, görsel ve sesli kayıta geçebilen bir araç olarak film kamerasının bakışının çevrildiği yer ve zaman, çerçevenin içinde olan kadar çerçevenin dışında kalanın ve kendisine bakılacağını bildiği bütün muhtemel seyredilme yer ve anlarının diyalektik karşılaşmalarında, toplumsal olarak üretilen çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufkudur.⁷

Süalp’in çok sesli ve çok çehreli bir deneyim ufku olarak nitelediği sinema, burada Yeşilçam ve Arabesk, filmlerin çekildikleri dönemlere dair çok şey sunabilir. “Toplumsal yaşam, deneyimlerimiz, zamanda yoğunlaşarak, mekânda izler bırakır. Bizler zaman-mekânla birlikte dönüşürüz”⁸ diyen Süalp’in Bakhtin’den ödünç aldığı, sanatta ifadesini bulan zamansal ve mekânsal ilişkilere ad olan zamanmekan

⁷ Z.Tül Akbal Süalp, *ZamanMekan Kuram ve Sinema* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004), 27.

⁸ Z.Tül Akbal Süalp, *ZamanMekan Kuram ve Sinema*, 62.

kavramı da bu tezin ele aldığı dönemlerdeki filmlerin çocuk tahayyüllerini analiz etmekte kullanılacaktır.

1.3. 1923-1990 Arasında Türkiye’de Siyasi - Ekonomik ve Sosyal Hayat

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin savaştan çıkmış ve çok yıpranmış bir halkı vardır. İmparatorluk yıkılmıştır. Anadolu barındırdığı birçok milletin kendi bağımsızlığını istemesi ihtimaliyle bölünme tehdidiyle karşı karşıyadır. Savaşlar yüzünden çok fazla insan hayatını kaybetmiş bu da geride kalanlar için her iş alanında çalışacak insan gücü eksikliğini de beraberinde getirmiştir. Osmanlı’daki “etnik iş bölümü” olgusu sebebiyle, mübadelelerden sonra azınlıkların çalıştığı iş kollarında büyük usta boşluğu ortaya çıkar.⁹ Ülkede zaten sanayi gelişmemiştir. Köylülerin toprağı vardır ama işleyecek insan gücü yetersizdir.¹⁰ Ölümler sebebiyle insan gücü eksikliği yanında, geride kalanların gerek hastalık, sakatlık, kısacası sağlık açısından eksikliği, gerekse aile birliğinin bozulmuş olması sebebiyle dullar, yetimler ve kimsesizlerin çokluğu gibi sebeplerle Türkiye Cumhuriyeti’nin büyük bir nüfus problemi de vardır.

Ülkenin ekonomik olarak kalkınması gerekliliğı bir yana, yeni kurulan devlet ve ideolojisi, yıkılan imparatorluğun yerleşmiş anlayışıyla taban tabana zıttır. Dolayısıyla yeni devletin ideallerinin tüm halka ulaştırılması ve anlatılması öncelikli işlerdendir. Şehirde yaşayan ve devrimin taraftarları olan üst sınıf ve aydın kesimin yeni ideolojiyi biliyor olması yetmez. Kırsal kesimde köylerde yaşayan insanlar ise yaşanan savaşlar sebebiyle çok yığındır. Ancak tüm zorlukları aşmak ve insanlara ulaşmak gereklidir. Feroz Ahmad’ın da belirttiğı gibi “Cumhuriyet hükümeti, gerçekten devrimci bir rejim gibi, devrimin ancak geniş halk kitlelerinin eğitilmesi başarıldığı takdirde kök salacağını kabul ediyordu.”¹¹ Bu sebeple okuma yazma seviyesinin artmasına ve eğitime çok önem verilir. Ancak bunun gerçekleştirilmesi karşısında bile birçok sorun vardır. Ülke bütün olarak bir savaştan çıkmıştır ve etkilerini taşır; ancak köylerde durum daha da kötüdür. Yaşam şartları zorludur.

⁹ Şerif Mardin, “Türkiye’de Bir Ekonomik Kodun Dönüşümü,” *Türk Modernleşmesi* içinde, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 212-213, 226.

¹⁰ Feroz Ahmad, *Modern Türkiye’nin Oluşumu* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000), 93.

¹¹ Feroz Ahmad, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, 101.

Elektrik yoktur; köylerin çoğunda okul da bulunmaz; temiz içme suyu bulabilmek bile başlı başına bir sorundur.¹² Bu gibi sebeplerle köylere gidecek öğretmen bulmak da zordur. Tüm sorunlara rağmen şartlar elverdiğince yeni rejimin ideolojisi ışığında yeni neslin eğitime çalışılır.

Ancak, devrim idealleri yönünde çalışmalar ve işler yapılırken, farkında olmadan halk ikiye bölünür: Bir tarafta Cumhuriyet ideallerini benimsediği iddiasında olan, Batı kültürünü ve yaşayışını benimsemiş, halktan uzak ve kopuk bir şehirli kesim vardır. Bunun karşısında bu şehirli kesimce yönetilen, Cumhuriyet ideallerinin tam ulaştırılmadığı ya da bu ideallerle tanıştığı halde yaşamına geçirmeyen, içine doğduğu ve aşına olduğu eski kültürü terk etmek istemeyen, kırsal kesimde ve köylerde yaşayan halk bulunur. İster bilinçli ister bilinçsiz olarak yapılmış olsun, dönemi çeşitli yönleriyle ele alan çalışmalarda ifadelerden de böyle bir ayrımın varlığı yansır: “İstanbul ticaret alanında önderliğini korurken, Ankara Cumhuriyet’in kültürel ve entelektüel merkezi olarak gelişir. Kendi ulusal tiyatrosuna kavuşur, opera ve bale grupları oluşturulur ve Avrupa’dan getirilen yönetmenlerce yönetilir. Böylece *seçkinler* için bir Batılı kültürel ortam yaratılır”¹³ (italik bana ait). “Seçkinlere” yapılan bu yatırım, halkla aralarındaki uçurumu derinleştirecektir. Cumhuriyet döneminde aydın kesimin ve seçkinlerin yaşadığı yabancılaşma birçok romana da konu olmuştur. Bunlardan birisi de Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara adlı eseridir.¹⁴ Bu romanda, ana karakter Selma üzerinden, Cumhuriyet’in hemen öncesi, Cumhuriyet’in ilk yılları ve Cumhuriyet’in on dördüncü yılından sonraki dönemde Ankara’nın ve halkın geçirdiği dönüşüm anlatılır. Selma, İstanbul’dan evlenerek Ankara’ya gelir. Üç evlilik yaşar ve her biri romanın bir bölümünü oluşturur. Üç eş, üç ayrı semt ve üç farklı yaşam ile Cumhuriyet dönemi ideallerinin içi boş bir Avrupa hayranlığına ve halktan kopuk bir modern hayata evrilmesi Selma’nın düşünce dünyasından resmedilir. Karaosmanoğlu, romanının 1964 yılında yapılan üçüncü baskısının başına bir not ekler. Bu nottaki ifadesiyle romanın üçüncü bölümü, bir Cumhuriyet Ankara’sı ütopyasıdır; Cumhuriyetin ve

¹² Feroz Ahmad, 102.

¹³ Feroz Ahmad, 114.

¹⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (Ankara: Yapı Kredi Yayınları, 1987).

devrimin bütün ideal ve ilkelerinin vücut bulduğu mükemmel bir düzen ve hayat resmeder. Yazar bu notunda, romanının üçüncü bölümünde hayal ettiği ideale ulaşamadığını belirtir ve ikinci bölümde “karikatürünü yaptığım Ankara’da tepinip durmaktayız” diyerek üzüntüsünü dile getirir.¹⁵ Cumhuriyet ideologlarının hayali olan modern topluma ulaşma noktasında, Karaosmanoğlu’nun eserinde de resmettiği gibi, istenilen dönüşüm hızla ve homojen bir şekilde sağlanamamıştır.

Çok partili hayata geçilmesiyle CHP’nin içinden çıkan yeni parti DP’nin hedefi de, kendisinden öncekiler gibi her mahallede bir milyoner yaratmak ve ülkenin küçük Amerika olmasını sağlamaktır.¹⁶ Önceleri görece bir iyileşme ve kalkınma gözlenir. Dış yardımlarla inşa edilen karayollarıyla hem köyler ve şehirler birbirine bağlanır, hem de keşfedilmemiş güzellikte sahil kesimleri iç ve dış turizme açılır.¹⁷ Tarımda makineleşme artar ve böylece tarımsal faaliyette artışla Türkiye tahıl ihraç edecek duruma gelir.¹⁸ 1950’lerdeki bu ekonomik iyi halin bir sebebi de İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da artan gıda maddesi ihtiyacı ile Kore Savaşı’nın yol açtığı gıda ve hammadde ihtiyacıdır.¹⁹ Yeni hükümetin ilk yıllarına denk gelen bu ekonomik hareketlilik olumlu yönde devam etmez. Ülke ekonomisinin altyapısı tüm bu hareketliliği kaldırabilecek denli güçlü olmadığı için, kendi başına aynı ivmede devam edemez ve dış borç alınmaya mecbur kalınır; Türk lirası değer kaybeder.²⁰ Bu dönemde enflasyonun yüksekliği ve döviz krizi sebebiyle ekonomik durum sorunludur. Ekonomide doğru adımlar atılamaması ve DP hükümetinin Kemalist devrimin idealleriyle çelişir görünen icraatları yüzünden aydın kesim ve asker huzursuzdur. Hükümet ise halkın teveccühüne sahip olduğunu gördükçe uyarılara kulak tıkamaktadır. Bu huzursuzluk sürecinin sonu bir askeri darbeyi getirecektir. 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havasından öğrenciler ve işçiler çeşitli yararlar devşirirler.²¹ Ancak bu özgürlük ortamı da uzun sürmeyecektir. Oluş sürecindeki ülkenin sürekli hareket hali rahat anların da kesintiye uğramasına sebep

¹⁵ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, 17.

¹⁶ Feroz Ahmad, 133.

¹⁷ Feroz Ahmad, 140.

¹⁸ Feroz Ahmad, 141.

¹⁹ Feroz Ahmad, 141.

²⁰ Feroz Ahmad, 142-143.

²¹ Feroz Ahmad, 163.

olur. Bir darbeyle verilen özgürlükler, bir diğeriyle alınabilir. İşçilerin ücretlerinin iyileştirilmesini ve çalışma şartlarının düzeltilmesini istedikleri 1960'ların sonları birçok grevlere ve lokavtlara sahne olur.²²

1960'lı yılların sonlarında sağ ve sol öğrenci grupları arasında çatışmalar başlamıştır. Öğrenci grupları çatışmalarının yanında, bu dönemin en önemli öğrenci hareketinin sol düşüncedeki öğrencilerin hükümeti eleştiren gösterileri olduğunu belirten Şerif Mardin, 1969-1970 arasında bu olaylardaki şiddetin dozu artınca Mart 1971'de ordunun müdahalesinin geldiğini kaydeder.²³ Muhtıranın akabinde yine partiler kapatılır ve daha önce verilmiş olan özgürlükler yine kısıtlanmaya başlanır: "Anayasanın 11. maddesinde belirtilen temel hak ve özgürlükleri yasayla sınırlama fırsatı yaratılır: Üniversitelerin, radyo ve televizyonun özerkliği sona erdirilir; basın özgürlüğü ve Anayasa Mahkemesi'nin yetkileri sınırlanır."²⁴ Bununla da kalmaz, on bir ilde sıkıyönetim ilan edilir. Sıkıyönetim sebebiyle ülkede siyasi hayat durma noktasına gelir.²⁵ Tüm bu yasaklar ve her an herhangi bir sebeple polisle karşı karşıya gelme ihtimali, toplum içinde gerilim ve korku sebebi olur. Üniversitelerdeki şiddet sokaklara da yayılır. Yaşanan iç göçlerin de etkisiyle değişen mahalle düzeni, kimin kim olduğunun bilinmediği dolayısıyla güvensiz bir şehir ortamı doğurur.²⁶ Toplumu kin ve düşmanlığa sevk eden ortam yaratmasıyla hükümetler suçlanır ancak, bu durumu düzeltmek iddiasıyla atılan adımlarla da toplumsal hayatı yaşanmaz hale getirecek uygulamaların kapısı açılır. Nitekim yasaklar ve sağ sol mücadelesi daha çok toplumsal karmaşa ortamı doğurur. Gazeteciler gözaltına alınır, suikasta kurban gider; konsolos kaçırma-öldürme olayları ve banka soygunları yaşanır.²⁷

Sonu gelmeyen ekonomik kriz, yüksek enflasyon, işsizlik, sağ ve sol kavgalarının şehirleri gettolara bölüşü, terör, eskisi ödenmeden yenisi alınan dış borçlar toplumu belirsizlikler içinde bunalttıkça bunaltır. Biri ardına diğeri kurulan

²² Feroz Ahmad, 170.

²³ Şerif Mardin, "Türkiye'de Gençlik ve Şiddet," *Türk Modernleşmesi* içinde, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 254.

²⁴ Erik Jan Zürcher, 378.

²⁵ Feroz Ahmad, 180.

²⁶ Şerif Mardin, "Türkiye'de Gençlik ve Şiddet," 254-255.

²⁷ Feroz Ahmad, 180-181, 200-201,203; Erik Jan Zürcher,383-384.

hükümetlerin de toplumu bu sorunlardan kurtarabilecek köklü birer çözümü gerçekleştiremedikleri de ortadadır. Böyle bir ortamda asker yüzünü bir kez daha gösterir ve 1980’de bir darbe daha yapar. Bu darbeyle de bütün partiler kapatılır; sendikaların faaliyetleri durdurulur; belediye meclisleri bile dağıtılır.²⁸ Toplumun farklı kesimlerinden onbinlerce kişinin tutuklanması hiç şüphesiz toplum içinde korku ve gerginlik yaratmıştır. Yeni anayasa temel hak ve hürriyetlere kısıtlamalar getirmektedir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen halk yeni anayasaya onay vermek zorunda bırakılır. Çünkü darbeyi yapanlar, önceki anarşi ortamına dönülmeyeceğine kanaat getirirlerse iktidarı bırakacaklarına dair halka söz vermişlerdir.²⁹ Anayasa kabul edildikten sonra yeni siyasi partiler kurulur; çünkü önceki partiler kapatıldığı gibi eski siyasilere de siyaset yapma yasağı getirilmiştir.³⁰ Yeni partilerin kurulmuş olması, siyasete yeni bir soluk getirmesi beklentisiyle toplumsal sorunların çözümüne dair bir ışık olsa bile, eski sorunlar tümünden çözülemediği gibi, yeni problemler de ortaya çıkar. Hükümet, hem ekonomiye hem de devlet yönetimine canlılık getirmişse de, yüksek enflasyonu çözememesi, partili yöneticilerin adam kayırmacılıkları ve adlarının karıştığı yolsuzluklar halk nezdinde olumsuz olaylar olarak görülür.³¹ Özal’ın “herkese açık sınırsız kapitalist yarış” a inanmasının da çeşitli yolsuzluklara meydan verdiği düşünülür.³²

1980’lerin ekonomik darboğazının içindeki toplumun bir yandan da tüketim canavarının tasallutu altında olması toplum için hayatı daha da katlanılmaz kılar. Hükümetlerin politikaları icabı, kalkınmak için ülkenin yüzünü hep Amerika’ya dönmek düşüncesinde olmaları, televizyonun iyice yaygınlaşması ve Amerikan yapımı programların yayımlanmasının artması, Amerikan yaşam tarzının da toplum bilincinde yerleşmeye başlamasına neden olur. Her tür tüketim malzemesinin ithalinin çoğalması ve reklam sektörünün gelişmesiyle toplum, tahrik edilen arzularının tatmini için, neye mal olursa olsun daha çok kazanmak ister. Topluma pompalanan bir tür “Amerikan Rüyası”dır. Cumhuriyet’in ilanıyla hız kazanan, ancak

²⁸ Erik Jan Zürcher, 405-406.

²⁹ Feroz Ahmad, 222.

³⁰ Erik Jan Zürcher, 410.

³¹ Erik Jan Zürcher, 417.

³² Erik Jan Zürcher, 417.

kısa sürede Cumhuriyet'in ideal modernleşme tahayyülünden sapan ve yüzeyselleşen modernleşme hareketi, Batı toplumlarının kendi modernleşme serüvenlerinde deneyimledikleri sorunları ve savrulmaları da beraberinde getirir. Manevi değerler sistemlerinin³³ modernlik uğruna hayattan dışlanmaları, modern hayatın gittikçe artan materyalist yönü, toplumun ulaşamadığı arzularının esiri olarak bunalımdan bunalıma sürüklenmesi sonucunu doğurur. Türk Sinemasında arabesk ve seks filmleri furyaları böylesi bir ortamda ortaya çıkar. Daha iyi bir yaşam için kurulu düzenini bırakıp şehre göçen insanların, çoktan yozlaşmış şehir yaşantısı içinde savrulmaları ve yok olmaları hikâyeleri, Türk Sineması'nda defalarca ele alınmış konulardandır.

1.4. Türk Modernleşmesi

Her çağ, kendi gerçekliğinde "modern"dir yani yenidir, asridir. Yenilikler, değişimler aslında sürekli olarak hayatın bir parçasıdır. Ancak bazen bu yeniliğin etkisi öyle büyüktür ve alanı öyle geniştir ki, toplumlar, kurumlar, inançlar, ideolojiler, insanı o güne kadar etkisi altında tutan her paradigma mutlaka bir şekilde etkilenir. Önceki durumundan tamamen farklılaşabilir; süreklilikler de gösterebilir. Her hâlükârda artık "yeni" olanın hükmü başlamıştır. Osmanlı'nın son zamanlarındaki parçalı, düzensiz ve yavaş modernleşme çabalarının ardından, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin topyekûn bir modernleşme hayali vardır. Bu modernleşmenin bir ayağı olan, Cumhuriyet'in ideal neslinin yaratılması amacıyla, çocuk ve gençlerin fiziksel, zihinsel ve ahlaki yönlerde eğitim almaları öngörülmüştür. Cumhuriyet'in ideal Türk çocuğunun Türk sinemasında yansımalarının, Yeşilçam ve Arabesk filmlerindeki çocuk tahayyülünün incelenmesinin amaçlandığı bu tezde, bu filmlerin çekildikleri koşulları, yani ülkenin içinde bulunduğu sosyal, siyasi, ekonomik durumu ortaya çıkaran ve yeni bir çocukluk tahayyülüne sahip olan Türk modernleşmesini de şekillendiren modernite sürecine göz atmak yararlı olacaktır. Türkiye Cumhuriyeti ideolojisinin temelleri Batı modernleşmesi rehber alınarak atılmıştır. Dolayısıyla

³³ Manevi değerler sistemleri derken, herhangi bir dini kastetmiyorum. Bu ifadeyle kastettiğim şey, insanın içinden gelen iyilik ve doğruluk inancıdır. 18. yy. Aydınlanması sonrası Batı, akli ve bilimi merkeze koymuş; her tür manevi duygu ve düşünceyi değersizleştirmişti. Batı modernleşmesi örnek alındığından, benzer süreçler Türkiye'de de yaşanır.

Cumhuriyet'in ideal çocuğu da "modern bir çocuk"tur. Modern çocuk ve çocukluk düşünçesinin tarihi Aydınlanma felsefesine dayanır:

Modern çocukluk paradigması, on sekizinci yüzyıl aydınlanmasından, bir yandan Rousseau'dan, bir yandan da Locke'tan esinlenmiştir... John Locke... "Protestan çocuk anlayışı" tezinde, çocuğun zihnini; ebeveyn, öğretmen ve devlet tarafından "doldurulması" gereken bir *tabula rasa* olarak anlatmıştır. Rousseau'ya göreyse, yetişkinlerden farklı, kendine özgülüğü olan romantik bir çocuk anlayışıdır gerekli olan.³⁴(italik ve tırnak orijinalde)

Çocukluğun bir toplumsal kategori olarak inşa edilmiş olması durumu başlı başına modern bir olgudur. Örneğin, Philippe Ariès 17. yüzyıldan itibaren resimlerde çocukların yetişkinlerden farkı giyindiklerini tespit etmiştir. Erkek çocukların yeni ve özel giysilere sahip olmakta kızlardan öncelikli olduğu bu zamanda, hem çocuklarına yeni giyimler sağlayıp hem de aile resmi yaptırabilenler elbette orta sınıf ve aristokrat ailelerdir.³⁵

Türkiye Cumhuriyeti modern bir ulus devlettir. Foucault'a göre "Avrupa kapitalizmi içinde şekillenen modern ulus-devlet, çeşitli yollarla 'iyi vatandaşlar' yetiştirmeye uğraşan 'normalleştirici', 'eğitici' ve 'uygarlaştırıcı' vasıtalara da sahip olmalıdır."³⁶ Bu gayeye erişmek için, Cumhuriyet ideologlarının modern çocuk kimliği üzerine yaptığı detaylı çalışmalar çocukluk bölümünde ele alınacaktır. Burada ise, modernizmin dünyayı dönüştürme süreci genel hatlarıyla ele alınacaktır.

Modernizm denen olgunun sona erip ermediği tartışmalı da olsa, başlangıcı genelde 17. yüzyıla, Newton'un kütle çekim teorisini içeren *Principia* adlı çalışmasına dayandırılır. Akıl Çağı'nı başlatan bilimsel çalışma olarak kabul edilen *Principia*'dan daha önce, 16. yüzyılın ilk yarısında Kopernik, güneş merkezli evren modeliyle bilimsel düşünceyi öne çıkarmış ve kilisenin güvenilirliğinin sarsılması

³⁴ Emrah Akbaş ve Reyhan Atasü Topçuoğlu, "Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu-Eleştirel Bir Değerlendirme," *Toplum ve Sosyal Hizmet*20, no.1 (2009): 98.

³⁵ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood A Social History of Family Life*, (New York: Alfred A. Knopf, 1962), 50, 61.

³⁶ Aktaran Emrah Akbaş ve Reyhan Atasü Topçuoğlu, "Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu Eleştirel Bir Değerlendirme," 99. (vurgular orijinalde)

sürecini başlatmıştı.³⁷ Daha önceki, kilise kaynaklı dogmaların sorgulanmaksızın kabulü ile işleyen bir düzenden, herkesin ve her şeyin sorgulanabileceği bilgisinin zihinlere sunulduğu bir süreç başlar:

Modernlik denince, genel kabul gören biçimiyle, 17. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonrasında hemen hemen bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal hayat ve örgütlenme biçimlerine gönderme yapılmaktadır: Bir başka ifadeyle, toplumsal hayatın bütün alanlarındaki ölçütlerin rasyonelleşmesi olarak tanımlanmaktadır.³⁸

Alev Alatlı, "Aydınlanma Çağını" ve "Günümüze hâkim olan 'mekanize' dünya görüşünü" klasik fiziğe, yani yukarıda adı geçen düşünür-bilim insanları ve diğerlerinin katkısıyla ortaya çıkıp gelişen klasik fiziğe, borçlu olduğumuzu söyler:

Isaac Newton'un vahiye dayalı düşünce biçimini reddeden 1687 basımı 'Principia'sı, 'doğruların' gözlem sonucu olarak belirlenmesi ilkesini getirmişti... Newton, fiziğin dışındaki diğer tüm bilimleri de etkiledi. Sadece bilimleri değil, sanatı, edebiyatı, hatta müziği etkiledi. Örneğin, Newton'un bireysel atomlardan oluşan kainat fikri, ekonomide Adam Smith'in münferit girişimcilerden oluşan, çıkarlarını kovalayan kapitalist/liberal anlayışının mesnedini teşkil eder.³⁹ (tırnaklar orijinalde)

Bilimsel düşünce teknikleri, modernist düşüncenin de yöntemi olmuştur. Modernist düşünce, sorgulayıcı tavrı ve deneylerle ulaştığı somut sonuçlarıyla eski dünyayı sarsmıştır. Eski dünya, kilise kaynaklı dini düşüncenin hâkim olduğu, inanç dünyasıdır. İnanç dünyası teslimiyet ve bağlılık demektir; bilimsel düşüncenin yönettiği modern dünya ise herhangi bir paradigmaya taraftar olamaz.⁴⁰ Bilimsel düşünce yöntemlerinin kullanılmasıyla akıl öne çıkarılır, inanç ise değer yitirir. Dolayısıyla madde ve ruh ayrımı yapılır, elle tutulup gözle görülebilecek, sorgulanıp deneye konu olabilecek olan madde modern dünyanın yapı taşı olur.⁴¹ Akla yapılan vurgu, bireyi öne çıkarır. Düşüncenin önünün açılması, fizik ve astronomi gibi bilimlerdeki gelişmeler, her biri diğerini deviren domino taşları gibi, bilim ve tekniğin giderek gelişmesi sonucunu doğurur. Akıl sorguladıkça, deneyler gösterdikçe,

³⁷Sheila Rabin, "Nicolaus Copernicus," The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2015 Edition), ed. Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/copernicus>.

³⁸ Muharrem Sevil, *Türkiye'de Modernleşme ve Modernleştiriciler* (Ankara: Vadi Yayınları, 1999), 11.

³⁹ Alev Alatlı, "İkinci Aydınlanma Çağı," *Doğu Batı*, Şubat 2000, 9-10.

⁴⁰ Edwin Ewart Aubrey, "What is Modernism?," *The Journal of Religion* 15, no.4 (1935): 430,433.

⁴¹ Edwin Ewart Aubrey, "What is Modernism?," 433.

modern birey de parçalar ve analiz eder. Bilimlerde yeni keşifler ve ilerlemeler yanında yeni bilim dalları da ortaya çıkmaya başlar.

18. yüzyıl Aydınlanması 17. yüzyılın ortaya çıkardığı pozitif etkiyle bir olumlu havada yaşanır. Sanayi devrimiyle geliştirilen makineler sayesinde tarımda kurallar değişir. Makineleşme, tarımda insan iş gücü ihtiyacı azaltır. Kırsalda yaşanan iş kaybı ve merkezde fabrikalar kurulmasıyla kırsaldan merkeze göçler başlar. Bu zaman zarfında gerçekleşen olaylarla Türkiye'nin sanayileşme sürecinde yaşadıkları benzerlik gösterir. Sanayileşme, tarımda makineleşme, kırsalda iş imkânı kalmayan halkın fabrikalarda iş umuduyla göç etmesi, göç edilen yerlerdeki sağlıksız ve zayıf yaşam koşulları ve devamıyla hepsi, aydınlanma ve modernleşme sürecinin halkalarıdır. İnsan hayatını kolaylaştıran çeşitli makineler yanında, insanı insanlıktan çıkaran makineler de üretilmeye başlanır: silahlar ve savaş araçları. Modernleşmenin artıları olduğu gibi eksileri olduğunu gören düşünürler de vardır. Moderniteye dayanan akımlar kadar, moderniteye eleştiri getiren çeşitli düşünce akımları da ortaya çıkar. Moderniteye eleştirisi olanlardan birisi de Jean Jacques Rousseau'dur. Rousseau'ya göre:

...modernleşmeyle birlikte bilim ve sanatta yaşanan gelişmeler *insanlar arasındaki eşitsizliği* arttırmıştır. Rousseau burada eşitsizlikle mücadele etmeye yönelmektedir. *Ahlak ve gelenek-göreneklerde yozlaşma başladığını* belirten Rousseau, *cemiyetin sürüleşmeye başladığını* bu süreçte samimi *dostluk ve güvenin yerini, şüphe, korku, soğukluk ve çekingenliğin aldığı* söylemektedir. Dolayısıyla ilim ve sanat dalları insanların kötü tarafını doğurmuştur. Aynı süreçte insana verilen değer ve önem azalmış, sosyal ilişkiler ve hayat, insani özelliklerini yitirmiştir. İnsanların Tanrı'yı dünyevileştirdiğini onu kendi yerlerine koymaya başladıklarını bu nedenle de kutsal denilen şeyin yok edildiğini vurgulamaktadır.⁴²(italik bana ait)

İnsanlar arasında eşitsizliğin çoğalması, ahlak ve gelenek kurallarında yozlaşma, toplumun sürüleşmeye başlaması, dostluk ve güven ortamının yerini şüphe ve korku ile güçlenen bireysellik ve yalnızlığın alması, modernleşme süreci yaşayan tüm toplumlarda olduğu gibi, Türkiye'de de yaşanmıştır. Daha sonraki bölümlerde incelenecek olan Yeşilçam ve Arabesk filmlerinden yansıyan Türk toplumu sahneleri,

⁴² Harun Kırılmaz ve Fatma Ayparçası, "Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları," *İnsan ve İnsan*3, no.8 (2016): 40.

yıllar değiştikçe insan-insan, insan-toplum ve insan-tanrı ilişkilerinin nasıl yozlaştığının göstergesidir. Sanayileşme ile başlayan sũreçte yaşam koşullarının tamamen yeniden şekillenmesi, yaşanan iç ve dış gũçler gibi hareketliliklerle, mahallenin ya da kũyũn alişilmiş, bilindik ve gũvenli ortamında, bahçelerde ve sokaklarda birlikte yaşanan hayatların, şehrin yabancı ve tekinsiz ortamında apartmanların ya da çevresinden izole evlerin içlerinde geçirilen yalnız hayatlara evrildiği gũrũlũr.

Bilimsel dũřũnce tavrıyla başlayan akıl çağının doğurduğu geleceğe dair umut dolu ve iyimser dũnyayı, yũzyıllar geçtikçe yıkıma uğratacak olan da yine aynı bilimsel dũřũnce olacaktır. Bir anlamda, modernitenin umulanı vermediği, insanı merkeze koyarak başladığı yolculuğunu, insanı yok ederek sona taşıdığı sũylenebilir. Bir gũn gelir ve bilim atom bombasını yapar ve kitlelerin katili olur. 19.yũzyıla kadar cephelerde cereyan eden ve bir anlamda şehirlerden, insan yerleşimlerinden uzakta yaşanan savaşlar, gelişen teknoloji sayesinde artık mekân tanımaz hale gelir. Birinci Dũnya Savaşı yıllarında, örneğin İngiltere'nin orta yerinde bile gũkyũzũnũ kaplayan savaş uçakları, artık insan için gũvenli yer kalmadığının, insanın insanı yok eden bir zararlıya dũnũřtũęũnũn gũstergesi olur. Modern Avrupa dũnyası bunalımlarla taņıřır. Modern dũnyanın bunalımı, Modernizm akımına yol verir ve sanatın her dalında insanın durumunu yansıtan eserler yaratılır. Modern edebiyatın unutulmazları arasında yer alan birçok eser, örneğin Virginia Woolf tarafından yazılan *Mrs. Dalloway*, bunalımlı ortamlarda yaşananları ve hayatı sorgular.

Modernleşme beraberinde, bireyselleşmeyi, yersiz yurtsuzlaşmayı, yabancılaşmayı ve aslında çaresizliği getirir. Herkes kendi çıkarını, kendi iyiliğini dũřũnmeye başlar; ancak bu da mutluluk getirmeyince hissedilen çaresizlik bu sefer de hiççilik dũřũncesini doğurur. Hayatın saçma ve anlamsız olması dũřũncesi modern insanı her yandan kuşatır. Bu dũřũncelerle kaleme alınan onlarca eserde modern insanın bunalımı ve çıkmazı yansıtılır. İkinci Dũnya Savaşı'nın akabinde, her insanın bir Sisyphus'a dũnũřtũęũ bir ortamda,⁴³ Samuel Beckett, Edward Albee, Eugène Ionesco

⁴³ Yunan Mitolojisine gũre Corinth kralı olan Sisyphus, Zeus'a ihanet ettiği gerekçesiyle, Hades'te sonsuza kadar yokuş yukarı kaya yuvarlamakla cezalandırılır. Kaya her seferinde geriye yuvarlanır;

gibi isimler yazdıkları oyunlarda insanın yalnızlığı ve hayat çabasının anlamsızlığını irdelerler.⁴⁴ Modern insanın bunalımına dair yazılan bu eserlere yapılan atıf, Arabesk filmlerini incelerken anlam kazanacaktır. Görülecektir ki, 1970'lerde yapılmaya başlanan ve 1980'lerde devam eden Arabesk dünyası, Beckett, Albee ve Ionesco'nun yarattığı evrenlerle benzerlikler taşır. Arabesk filmlerdeki karakterler de anlamsızlık ve yalnızlık içinde birer Sisyphus resmi çizmektedirler.

Aklını kullanarak bilim ve tekniği geliştiren ve onların yardımıyla da araçlar, makineler yapan insan, gittikçe makineleşir.⁴⁵ Dev sanayi şirketleri üretirler ve mallarını satacak pazar bulmak ve daha çok kazanmak isterler. Üretilen malların tüketilmesi zorunludur ki yeniden üretilsin ve döngü devam etsin. Bu durum 20. yüzyılda giderek tüketim toplumunu ve tüketim kültürünü yaratır:

Üretimin artması ve kitleselleşmesi, ürünlerin alım satımında daha fazla insanın sürece dâhil olması, küreselleşme ve buna bağlı olarak sınırların ortadan kalkması, üretim şekillerinin değişmesi, tüketim şekillerindeki güncellemelere ve gündelik yaşamın bu süreçlerden dolayı evrim geçirmesine neden olduğu söylenebilir. Taylorist- Fordist üretimin artmasıyla başlayan artı ürün oluşumu ürettiğini tüketmek zorunda kalan bireyleri oluşturmuştur. Bu dönüşüm özellikle 1980'li yıllara gelindiğinde farklı bir alana yani kültürdeki değişime de ön ayak olmuştur. Yaşanan kültürel değişim, kendisini doğuran tarihsel, ekonomik, teknolojik ve kültürel bağlantılarının ötesinde, ürünlerin, değer kazandığı bir kültürel düzen olarak; ihtiyacının dışındaki ürünleri ve şeyleri kullanmak, harcamak, israf etmek şeklinde ortaya çıkmış, yeni bir kültür anlayışını, tüketim kültürünü oluşturmuştur.⁴⁶

Tüketim toplumunda, bireyler satın aldıkları malların değerleri üzerinden değer kazanırlar. Satın alabilmek güç göstergesidir; insanlar tükettiği mallara göre toplum içinde bir konum bile kazanabilirler. Satın alma işi ihtiyaçtan dolayı gerçekleşmez; sadece alabiliyor olmak, alınan şeyin bir "değer" taşıması tüketmek için yeterlidir. Kullanılan markalar giderek kişilerin değerini belirlemeye başlar. Tüketmek ve satın

Sisyphus yukarı doğru itirmek zorundadır. Edith Hamilton, *Mythology* (New York: Grand Central Publishing, 1999), 312.

⁴⁴ Samuel Beckett'in *Waiting for Godot*'su, Edward Albee'nin *The Zoo Story*'si ve Eugène Ionesco'nun *Rhinoceros*'u, modern insanın bunalımı mükemmel yansıtan birer başyapıttırlar.

⁴⁵ Charlie Chaplin'in 1936 yapımı *Modern Times* adlı filmi, modern sanayi toplumunun güzel bir alegorisidir.

⁴⁶ Harun Kırılmaz ve Fatma Ayparçası, "Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları," 47.

alabilmek tek önemli mesele olunca, o “değerli” mallara “nasıl” sahip olacağı konusu sadece kişinin problemidir. Parayı nasıl ve nereden kazanacağı gibi ahlaki kurallar önemsizdir; zaten akıl-inanç karşılaşmasında değerler sistemleri geri plana atılmıştır.⁴⁷

Tüketim kültürü insanların yaşam tarzına nüfuz eden, benliğini, kimliğini yeniden şekillendiren bir süreç olarak değerlendirilebilir. Tüketildikçe yeniden inşa edilen kültürün en önemli etkileyicileri; moda, boş zaman algılamaları, popüler kültür, küreselleşme, sosyal sınıf, materyalist düşünce anlayışları, reklamlar ve son olarak da medya olarak sınıflandırılabilir.⁴⁸

Televizyon reklamlarında insanların arzularını kışkırtan metinlerle tüketim tetiklenir. Bir dondurma, bir koltuk takımı, bir bebek bezi, bir site ya da bir araba ona sahip olana kazandıracığı statü, zenginlik, erkeklik/dişilik gücü, çok iyi annelik/babalık niteliği vb. ile birlikte gelir. Tükettikçe kazanmak algısı oluşturulur. Satın alabilmek, tüketebilmek için gereken parayı kazanmak için çalışmak gerekir. Modern insan çalış-kazan-tüket-yeniden çalış döngüsü içinde asıl kendisini tüketir.

Genel anlamda özetlenmeye çalışılan modernleşme ve birbirlerini doğurdıkları diğer toplumsal olgular, farklı toplumlardaki insanlara benzer tecrübeler yaşatırlar. 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan değişim süreci, 19. yüzyılda Osmanlı’yı da etkilemiş; 20. yüzyılda Türkiye Cumhuriyeti’nin toplumu Batılı sanayi toplumlarıyla aynı seviyeye çıkarma isteğiyle Türkiye’ye taşınmıştır. Cumhuriyet’le birlikte modernleşme uğruna hayatın her alanını şekillendirecek şekilde yapılan devrimler özünde toplumun iyiliği ve refahı düşüncesini taşır. Devrimlerle konulan kurallara uyularak, toplumun yaşayışını bir anda değiştirmesi ve daha iyiye evrilmesi beklenir. Hâlbuki “Batıda birey olma sürecine girilebilmesi için yüzyılların geçmesi gerekmişti. Batının bireyi hem düşünsel hem de üretimsel anlamda yüzyıllar süren bir gelişmenin, olgunlaşmanın” ürünüydü.⁴⁹

⁴⁷ Ahlaki kurallar, inanç gibi kavramlarla herhangi bir dini kastetmiyorum. İnsanın özünden gelen doğruluk/iyilik bilgisi anlamında kullanıyorum.

⁴⁸ Harun Kırılmaz ve Fatma Ayparçası, 48.

⁴⁹ Nazife Güngör, *Arabesk Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), 137.

Geleneksel toplumların modern toplumlara evrilme sürecinin aşamalı olduğunu belirten Meral Özbek, geleneksel ve modern arasında bir üçüncü süreçten, geçiş toplumundan bahseder. Ulaşılması arzulanan modern toplumun niteliklerini ise şöyle sıralar:

...ekonomik kalkınma (yani, endüstrileşmiş ve görece adil bir gelir dağılımı sağlanmış olmak); insanı bağımsız bir birey olarak algılayan bir hoşgörü anlayışını temel alan kültürel çoğulculuk; ve düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüğü temelinde kurumuş temsilî demokrasidir.⁵⁰ (açıklama orijinalde)

Türk modernleşmesinin temelinde de ekonomik kalkınma yer alır. Çünkü diğer tüm kültürel ve siyasi modern hayat unsurlarının yerlerini bulması, öncelikli olarak ekonominin düzelmesine bağlıdır.⁵¹ Cumhuriyetin kurucularının bu konuya vurguları yanında, bizzat Atatürk de çeşitli vesilelerle ekonomik kalkınmanın toplumu asıl büyük zafere taşıyacağını dile getirmiştir.⁵² Muammer Aksoy, Atatürk'ün, Cumhuriyet'i kurmadan çok önce bile ısrarla dile getirdiği konulardan birinin ekonomik kalkınma olduğunu vurgular.⁵³ Atatürk, farklı zaman ve farklı mekânlarda yaptığı konuşmalarda zaferlerin sadece kılıçla değil, ekonomik güçle de kazanıldığını vurgulamıştır. 1923'te İzmit'te yaptığı bir konuşmasında şöyle der:

Bundan sonra pek mühim zaferlere kavuşacağız. Fakat bu zafer süngü zaferleri değil, iktisat, ilim ve irfan zaferleri olacaktır. Ordumuzun şimdiye kadar istihsal ettiği muzafferiyetler, memleketimizi halâsi hakiye sevketmiş sayılamaz. Bu zaferler ancak müstakbel zaferimiz için kıymetli bir zemin hazırlamıştır. Muzafferiyatı askeriyemizle mağrur olmalıyım. Yeni ilim ve iktisat zaferlerine hazırlanalım.⁵⁴

Osmanlı ekonomik sistemi toprak sahiplerinden alınan vergiye bağlıdır. Vergiler yüzünden toprak sahibi olanların ekonomik bir büyüme göstermeleri mümkün değildir. Toprak sahipleri Batıdaki örnekleri gibi köle ya da çiftlik sahibi değillerdir.⁵⁵ "Osmanlı İmparatorluğu'nda özel mülkiyet birçok yollardan denetim altındadır ve sınırlandırılmıştır. Batılı hukuk düzenlemelerinde görülen türden tam mülkiyet

⁵⁰ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 32.

⁵¹ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 32-33.

⁵² Muammer Aksoy, *Atatürk ve Tam Bağımsızlık* (İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi, 1998), 53-54.

⁵³ Muammer Aksoy, *Atatürk ve Tam Bağımsızlık*, 54.

⁵⁴ Aktaran Muammer Aksoy, 55.

⁵⁵ Şerif Mardin, "Türkiye: Bir Ekonomik Kodun Dönüşümü," *Türk Modernleşmesi* içinde, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 208.

hakkının tanınması Türklere bütünüyle yeni bir ekonomik işlemler alanı açmıştır.”⁵⁶ Batılı anlamda alt yapı da uygun şekilde inşa edilmediğinden, yani iletişim, posta servisi, yollar, demiryolları gibi alt yapı yeterli olmadığından ve ilk-orta seviye eğitim yaygınlaştırılmadığından ticaretin gelişmesi mümkün değildir.⁵⁷ Satılan malların fiyatlarının belirlenmesi de devletin kontrolü altındadır.⁵⁸ Türk Hükümeti’nin 1920’li yıllarda, öncekinden farklı sosyo-ekonomik politikaları sayesinde birikim başlamış, “zenginlik sahibi yeni bir taşra sınıfı” oluşmasının önü açılmış olur.⁵⁹ Osmanlı’da paranın sosyal ve siyasi alanda hizmet gördüğünü belirten Mardin, paranın araç olarak görüldüğü bu durumda, alışveriş için kullanımı yanında, hediyeleşmek ve yardımlaşmak için de kullanıldığını kaydeder.⁶⁰ Paranın kendisinin bir amaç olarak görülmeye başlaması modernleşmenin bir kavramı olan kapitalizmin hayata girmesiyle ortaya çıkar.

Ülkenin ekonomik kalkınmasını sağlamak, hükümetlerin en önem verdikleri işlerin başında gelmiştir. Türkiye’nin sosyal, siyasi ve ekonomik durumun ele alındığı bölümde de değinildiği gibi, bütün hükümetler bunun için çalışmışlardır. Ancak, savaştan yıkımla çıkmış bir toplumun yeni kurduğu devlet, hem insan gücü hem de para akışı anlamında son derece zayıftır. Ekonomik, kültürel, sosyal her alanda ileri gidilmek arzusu çok güçlü olsa da, hepsi bir arada yürümemiştir. Halkın eğitimi zorunludur; ancak öğretmen de, eğitim için gereken bir mekân da dâhil, bütün materyaller eksiktir. Sanayide ve tarımda kalkınma hedeflenir; ancak hepsi için gerekli olan para da yoktur. Dış borç alınması sorunu çözmez büyütür. Bir yandan toplumsal hayatta modernleşme de anlamını yitirmekte, yüzeyselleşmektedir.⁶¹ Bilimde, sanatta, ekonomide topyekûn toplumsal kalkınma rafa kaldırılmış gibidir; bunu yerini bireysel çabalar ve bireysel ilerlemeler almıştır. Bilim ve sanatla

⁵⁶ Şerif Mardin, “Türkiye: Bir Ekonomik Kodun Dönüşümü,” 205.

⁵⁷ Şerif Mardin, 202,207.

⁵⁸ Şerif Mardin, 207.

⁵⁹ Şerif Mardin, 231.

⁶⁰ Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma,” *Türk Modernleşmesi* içinde, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 30-31.

⁶¹ Bu yüzeyselleşmeye eleştirisi olan birçok yazar düşüncelerini, gerek gazete köşelerinde gerekse hikâye ve romanlarında dile getirmişlerdir. Diğer bölümlerde de örnekleri verilen, yanlış anlaşılan modernleşme ve Batı-Doğu çelişmesini yansıtan bu eserler arasında, Peyami Safa’nın *Fatih-Harbiye*, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Ankara*, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı eserleri sayılabilir.

uğraşanlar, emeklerine değer veren ülkelere gidip döndükçe, ya da oralara yerleşmeye başladıkça kendi toplumlarına yabancılaşmaya başlarlar.⁶² Rousseau'nun da belirttiği, modernleşmenin insanlar arasında eşitsizlik doğurması, Türkiye örneğinde de gerçekleşir. Toplumun tüm fertleri eşit şartlarda yaşayamaz. Eğitim her çocuğa gerektiği gibi ulaşmaz. Fakir ailelerin çocukları ya hiç eğitim alamaz ya da çalışmaları da gerektiği için eğitimleri mutlaka bir şekilde aksar. Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceğini yaşatacak olan modern Cumhuriyet çocukları, Cumhuriyet ideallerindeki zihinsel, fiziksel gelişimi sağlayamadıkları gibi, toplumsal iyi hal için gerekli olduğundan Cumhuriyet'in ideal çocuğunun sahip olması istenen ahlaki değerler de bir bir anlamını yitirir. Çünkü hayat planlardaki gibi işlemez ve modernleşmenin yozlaştırıcı yüzü, makinenin dişlileri gibi önüne çıkan her şeyi öğütür. Umutlar, hayaller, daha çok kazanıp istediğine sahip olma arzusu, rahat bir yaşam özlemi son derece masum görünen birer insani durum iken, gittikçe insanın içini oyan ve bunalıma sürükleyen birer kurda dönüşür. Bu tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde incelenecek olan Yeşilçam ve Arabesk filmlerinde modern insanın ve hatta modern çocuğun bunalımı gözler önüne serilmeye çalışılacaktır. Ama önce, Yeşilçam ve Arabesk'in ana türü olan melodramın modernizmle olan ilişkisine bakmakta yarar var.

1.5. Melodram ve Modernizm

Yeşilçam'ın temel hedef kitlesi öncelikle kadınlardı. Kadınların dikkatini çekecek bir film olursa, bu kadınların yanında eşini, dostunu, komşusunu da getireceği düşünüldüğünden, böyle bir eğilim vardı. Kadın izleyiciyi beyazperdeye bağlayacak filmler aile filmleri olarak adlandırılırdı. Bunlar, kadın-çocuk herkesin birlikte rahatlıkla seyredebileceği filmlerdi. Ve bu filmlerin ortak bir özelliği de pek çoğunun melodram niteliği taşımasıdır. Bu kadar yaygın kullanılan bir özellik olduğu için de Yeşilçam filmleri melodram filmleri olarak adlandırılır. Melodram nitelikleri taşıyan filmler, seyircinin beğeni ve isteklerinin şekillendirdiği bir sinema olan Yeşilçam'a uymuştur ve çok sayıda melodram nitelikli film üretilmiştir. Çocuk yıldızların rol

⁶² Bu yabancılaşma farklı şekillerde olabilir. Kendi insanını, ülkesini değersiz görmeye başlamak ya da unutmak şeklinde olabileceği gibi, Halit Refiğ'in 1962 yılında yaptığı *Şehirdeki Yabancı* adlı filmdeki gibi, ülkesi ve insanları için doğru olanı yapmaya çalışan ancak yozlaşmış insanlar ve düzen karşısında çaresiz kalıp dışlanan Aydın karakterinin yaşadığı yabancılaşma gibi de olabilir.

aldığı filmler de aile filmi, komedi ya da dram filmi olmakla beraber melodram niteliği taşırlar. Dolayısıyla, her tür filme eklenenebilen, her topluma uyan ve o toplumun değerlerine göre dönüşen yapısıyla, Türk ve dünya sinemasında varlığını sürdüren⁶³ melodramın ne olduğuna daha yakından bakmakta yarar vardır.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğe göre melodramın ilk anlamı, “Yunan trajedilerinde koro başı ile bir oyuncu arasında geçen şarkılı diyalog”tur. İkinci ve üçüncü anlamları da yine tiyatro ile ilgilidir: “Oyuncuların müzik eşliğinde sahneye girip çıktıkları bir oyun türü” ve “çağdaş tiyatrodaki duygusal ve acıklı olaylara dayalı bir oyun türü”. Kelimenin kazandığı sıfat anlamı ise “acıklı, dokunaklı”dır⁶⁴. TDK Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü⁶⁵ ise melodramı şöyle açıklar:

Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin de en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçimidir. Melodram da ağlatı gibi insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı alt üst eden derin duyguları ele alır, Ancak bunu yaparken son derece yalın, çizemsel bir yol izler. Melodram, her şeyi kalıplar içinde ele alır: İnsanlar olaylar, durumlar, duygular hep kalıplaşmıştır. Dünya, iyiler ile kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ile kötüler arasındaki uğraşının sonu daha başlangıcından bellidir: İyilerin başına gelmedik şey, kalmaz; ama yine çoğunlukla, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini çizemsel bir yoldan, nöbetleşe izler. Bütün bunlardan dolayı, melodram artık bir tür adı olmaktan çok, kötüleyici bir nitelik diye kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolayından etkilemek amacıyla en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalın, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği.

Melodramın, net bir tanımının kolayca yapılabilecek bir tür olmayıp, bir modalite olduğunu vurgulayan Savaş Arslan, “melodramatik modalite, keskin sınırları olan bir varoluşun ötesinde farklı zaman ve mekânlarda farklı özellikler içerebilen, ama aynı zamanda da belirli bir dizi sabit özelliği içeren bir yapıdadır” demektedir.⁶⁶ Arslan

⁶³ Tuğba Elmacı, “Sinemamızda Dram ve Melodram,” *Türlerle Türk Sineması* içinde, ed. Yelda Özkoçak (İstanbul: Derin Yayınları, 2015), 105.

⁶⁴ “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, TDK, erişim tarihi: 4.07.19, <http://sozluk.gov.tr/>.

⁶⁵ “Türk Dil Kurumu Sözlükleri” Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü -1981, TDK, erişim tarihi: 4.07.19, <http://sozluk.gov.tr/>.

⁶⁶ Savaş Arslan, *Melodram* (İstanbul: L&M Yayınları, 2005), 15-16.

melodramı, çok anlamlı oluşu, çok farklı türlere bulaşması ve o türlerle simbiyotik bir ilişkisi olması sebebiyle “parazit ve tekinsiz” olarak niteler.⁶⁷

Ben Singer, melodramın en temel unsurunun “aşırılık” kelimesiyle özetlenebilecek bir abartı ve aşırı gerginlik, heyecan olduğunu belirtir.⁶⁸ Melodram içerdiği aşırılıklarla seyircinin duygusal olarak aşırı uyarılmasına neden olur; seyirci gerilir, heyecanlanır, üzülür, öfkelenir hatta gözyaşlarını tutamaz.⁶⁹ Aşırılığa, dramatik tansiyonu yükselten, olay akışını anlık olarak ele geçiren, seyircide endişe ve gerginlik oluşturan, çoğunlukla olayların yön değiştirmesine sebep olan çarpıcı ve heyecan verici bir “durum” eşlik eder.⁷⁰ Güçlü acıma duygusu uyandırması (pathos); duyguların aşırı uyarılması; keskin ahlaki kutuplaşma (iyi-kötü, doğru-yanlış); klasik anlatı yapısının sebep-sonuç ilişkisine uymayan, rastlantılara, beklenmedik yardım ve çözümlere(deus ex machina) yer veriyor oluşu ve şiddet, aksiyon, gerilim duygularına yaptığı vurguyla sansasyonel oluşu melodramın diğer unsurlarıdır.⁷¹

Melodramın konuları olan aşk; kör, sağır ya da dilsiz oluş gibi bir fiziksel kusura sahip olma; ayrılık ve ölüm abartılarak ele alınır.⁷² Bu filmlerde ikili karşıtlıkların hâkim olduğu bir dünya resmedilir.⁷³ İyiler ve kötüler, doğru ve yanlış arasında başka tanım yoktur. Melodram dünyasında her şey ya siyahtır ya da beyaz. Renk yelpazesi sadece iki renkten oluşur ve ara renkler söz konusu değildir. Karakterlerin iyi ya da kötü oluşları, giyim tarzları, saç renkleri ya da makyajları, davranış ve konuşma biçimleriyle belli edilir. Melodramda mekân evdir, çünkü aile ve aile birliği melodramın temel taşıdır.⁷⁴ Aile birliği ya filmin başında bozulmuştur ya da film içinde bozulur ve kahraman tarafından türlü zorluklar aşılarak yeniden sağlanır. Genç sevgililer ya kavuşmadan ya da evliliklerinin ilk günlerinde ayrılmak zorunda bırakılmışlardır. Eğer bir çocukları olduysa onları birleştirmek çocuğa düşer. Aksi

⁶⁷ Savaş Arslan, *Melodram*, 16-17.

⁶⁸ Ben Singer, *Melodrama and Modernity* (New York: Columbia University Press, 2001), 38-39.

⁶⁹ Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, 40.

⁷⁰ Ben Singer, 41.

⁷¹ Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, 44-48.

⁷² Tuğba Elmacı, “Sinemamızda Dram ve Melodram,” *Türlerle Türk Sineması* içinde, ed. Yelda Özkoçak (İstanbul: Derin Yayınları, 2015), 109.

⁷³ Tuğba Elmacı, “Sinemamızda Dram ve Melodram,” 110.

⁷⁴ Tuğba Elmacı, 110.

takdirde melodram dünyasının rastlantıları sevgililerin/ailenin yeniden birleşmesini sağlayacaktır.

Melodramda müzik de belirleyici bir öğedir.⁷⁵ Müzik filmin duygularına uydurularak seyircinin acıyı ve üzüntüyü hissetmesi sağlanır. Duygular, oyunculuklar, söz (diyalogların fazlalığı) ve müzik kullanımı dâhil her şey abartılı ve aşırıdır.⁷⁶ Ve bu unsurların her filmde tekrarlanmasıyla seyirci, kimin iyi-kötü olduğunu, filmin bir sonraki sahnesinde ya da filmin sonunda ne olabileceğini önceden bilir. Bu kalıplar seyircinin filmi takip etmesini kolaylaştırırken, duygularının aşırı reaksiyonunun yarattığı rahatlama (catharsis) yaşamaya yol açar.

Melodram sinema ile ortaya çıkmamıştır. Tarihçesi modern zamanlardan çok daha gerilere dayanır. Melodramın köklerine dair izler Ortaçağ'da bile görülebilir. Sonun baştan bilinmesiyle, karakterlerin iç dünyaları ve psikolojilerine önem verilmeyip yüzeysel olmalarıyla, daha çok iyi ile kötünün mücadelesinin sergilenmesi ve hep iyinin galip gelmesiyle melodram, ortaçağda ortaya çıkan Ahlak Oyunları'na (Morality Plays) benzer. Morality Plays'de karakterler, bireyler değildir; soyut kavramlar ve ahlaki değerler karakterleri oluşturur. Örneğin, anonim bir eser olan *Everyman*'de karakterler bilgi, güzellik, mal/mülk, iyi işler ve dostluk gibi kavramlardır. Bu kavramların diyalogu üzerinden ahlaki mesaj verilir. Morality Plays ve kardeşi sayılabilecek Mystery Plays İncil'in ortaya koyduğu ahlak kurallarına dayanırlar.

Fransız Devrimi'nin ardından, 18. ve 19. yüzyıllarda burjuva sınıfının aristokrasiye karşı giriştiği mücadelenin yansımaları tiyatro ve opera gibi sanat dallarında da görülmüştür.⁷⁷ Christine Gledhill'in melodramı, burjuvazinin aristokrasiye karşı verdiği ekonomik mücadelenin yanısıra kültürel alanda da güçlü olmak için trajedinin bir takım özelliklerini değiştirerek oluşturdukları bir tür olarak tanımladığını aktaran Elmacı, "Burjuva sınıfı kendi dünyasının ahlaki kodlarını bu türe yükler ve dinsel

⁷⁵ Tuğba Elmacı, 110.

⁷⁶ Tuğba Elmacı, 110-111.

⁷⁷ Tuğba Elmacı, "Sinemamızda Dram ve Melodram," 107-108.

adaleti yani tanrının adaletini; iyilerin iyilik, kötülerin kötülük bulmasını sağlayan bir ideolojiyi pekiştirir” der.⁷⁸ Bu tespit, Yeşilçam filmlerinde defalarca karşımıza çıkar. Yeşilçam melodramları keskin iyi-kötü ayrımları ile, bir anlamda burjuva ile aristokrasinin savaşını perdeye yansıtır. Fakir ama onurlu gençler, zengin ve yozlaşmış kişiler, fakir oldukları için cahil görülüp aşağılanan kadınlar ve erkekler, erdemli fabrika işçileriyle ve paraya tapan patronların mücadelesi, fakir oğlan – zengin kız ya da zengin oğlan – fakir kızların imkânsız aşkları, köyden şehre gelince modern bir kadın olmaları için eğitimden geçmeleri öngörülen kadınlar Yeşilçam melodramlarının başlıca temalarıdır.

Hasan Akbulut melodramın, kutsal olanın modernite ve yeni toplum düzenine bir tepkisi olduğunu, kutsal sonrası dönemde geleneklere işlemiş bulunan ahlak ve inanç modellerinin sanat eserlerinde yeniden canlandırma işlevi gördüğünü belirtir.⁷⁹ Fransız Devrimi'nin etkisiyle şekillenen dünyada din ve uygulamaları hayattan uzaklaştırılmış ve seküler bir dünya görüşü yaygınlaşmıştır. Ancak boşluklar her zaman kendilerini doldurana ve dolgu malzemesini bulur: “Kutsal sonrası modern toplumda, pozitivist Cumhuriyet devrimlerinde olduğu gibi, sekülerleşme, bireyselleşme ve batılılaşma çabalarının ortaya çıkardığı boşluğu melodram doldurur” (çeviri bana ait).⁸⁰ Sekülerleşme öncesi halkın din ve gelenekler kaynaklı bir öte dünya algısı ve kötülerin cezasını ergeç bulacağı inancı vardır. Ancak sekülerleşme ile hayat gittikçe manevi değerlerden uzaklaşır. Anlam dünyası boşalan ancak derinlerde bir yerde yanışları hissedip fark eden halk, melodramın ikili karşıtlıklar üzerine kurulu dünyasıyla kötülerini ebediyen cezalandırırken iyileri ebediyen kurtarır. Yeşilçam filmlerinde iyiler başlarına ne gelirse gelsin sonunda mutlaka mutluluğu hak ederken, kötüler mutlaka cezalandırılır. Bu filmlerin seyircileri de, hayatlarında ne tür zorluklarla mücadele ediyor olsalar da, filmler sayesinde bir gün mutlaka kazanacakları inancını içlerinde taze tutarlar.

⁷⁸ Tuğba Elmacı, 107.

⁷⁹ Peter Brooks ve Stuart Cunningham'dan aktaran Hasan Akbulut, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012), 14.

⁸⁰ Savaş Arslan, *Cinema in Turkey* (New York: Oxford University Press, 2011), 87.

Modernleşme ve Batılılaşma Türkiye’de sancılı bir süreç olarak şekillenmiştir. Batının modernleşme sürecinin uzandığı zaman aralığı, yani modernleşmenin bir süreç olduğu göz ardı edilince, sadece bir takım yüzeysel değişikliklerde takılı kalınmıştır. Melodramın Batıda ve Türkiye’de ortaya çıkışını Elmacı şöyle karşılaştırır:

Melodram batıdaki burjuvazinin kendi ahlaki kurallarını oturttuğu, kaygı ve korkularını yansıttığı bir dönemin ürünü olarak ortaya çıkarken; Türkiye’de de benzer bir şekilde modernleşmenin getirdiği yerleşik ahlaki normların değişimine, yozlaşmasına, paralellik gösteren anlatılarla ortaya çıkmıştır. Kısaca modernleşme sürecinin toplumsal alandaki sancılarını ve kırılmalarının en iyi gözlemlendiği tür olması açısından Türkiye’deki sinema içerisinde önemli bir yer teşkil eder.⁸¹

Melodram modernitenin bir ürünüdür⁸² ve geçmişte var olduğuna inanılan ideal olan bir zamanın arayışında olduğundan nostaljiktir.⁸³ Hızlı sanayileşmenin sonucu olarak hızla şehirleşme, göçler, insanları ait oldukları topraklardan ve alıştikları düzenden koparmış ve bilinmez in ortasına atmıştır. Toplumun hem geçmişe özlem hem yeniye uyum sağlama çabası arasındaki gerilimini azaltmak için Yeşilçam, melodram unsurunu kullanmıştır. Yeşilçam’ın melodrama yaslanma nedeni olarak birden fazla sebep sayılabilir. Öncelikle melodram moderniteye olan tepkiyi ortaya koyar ve insanları bir ideal etrafında bağlar. Ulus devlet de modernitenin getirdiklerindedir. Umut Tümay Arslan’ın “Ulus dediğimiz yeni birlikte yaşama formlarında, birbirlerini yüz yüze tanımayan insanların ortak ideal, ortak bir kimlik, ortak kahkaha, ortak histeri, ortak gözyaşı etrafında bir araya gelebilmelerini sağlıyor melodram ve ilginç bir biçimde dünyanın her yerine taşınabilir bir yapısı var”⁸⁴ şeklinde belirttiği gibi, melodramın seyirciyi birleştiren bir yanı vardır. Belki de melodram, çiçeği burnunda ulus devlet Türkiye için de aranan bir katalizördü. Osmanlı bakiyesi çeşitli milletlerden insanların hâlâ yaşadığı bir coğrafyada, ulus ideali çerçevesinde bir devlet kurulmuştu. Türk sinemasının kendisi bile bu durumun bir modelidir. Perdede çok sevilen birçok oyuncunun Türk olmayışı yanında, kamera arkasında çalışan ve Yeşilçam’ı Yeşilçam yapan isimlerden çoğu da yine başka milletlerdendir. Melodram

⁸¹ Tuğba Elmacı, “Sinemamızda Dram ve Melodram,” 113.

⁸² Tuğba Elmacı, 114.

⁸³ Hasan Akbulut, *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, 14.

⁸⁴ Umut Tümay Arslan, “Yeşilçam’da Nostalji ve Melodram,” *Eskimeyen Filmler Notlar 34* içinde (İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 2018), 49.

gibi bir yapının Türk sinemasının en üretken döneminde kullanılmış olması belki de tesadüf ya da basit bir etkilenme değildir. Artık bir ulus devlette yaşanıyor olursa da, toplum hala çok milletli bir yapıya sahiptir ve yüzyıllardır birlikte yaşayan bu insanlar modernitenin onları dönüştürme ya da asimile etme tehdidine tepki olarak, melodram filmlerinde bir araya gelirler. Modern dünya her şeyi maddi ölçüklere göre böler ve sınıflandırırken geleneksel dünya maddiyattan çok iyi-kötü gibi bir takım değerlere yaslanır.

Melodram, ciddi toplumsal sorunlara değinmemesi, gerçeklerden uzak masalsı bir dünya resmetmesiyle Türkiye’de konjonktüre uygun ve sansüre uyumludur. Sinemanın üzerinde 1930’lardan beri heyula gibi dolaşan sansürden kaçınmak isteyen sinemacıların suya sabuna dokunmayan melodramatik filmler yapmayı bir çıkış yolu olarak gördükleri söylenebilir. Geleneksel dünya anlayışını ikili mantığı dolayısıyla geri gören modern dünya anlayışı, insanları cahil-aydın-fakir-zengin-seçkin-eğitilmiş-eğitimsiz-köylü-kentli vb. şeklinde ayrımlara tabi tutarken kendisi de ikili mantığın modern türevini sunar. Modern elitlerin topluma bu şekilde yaklaşımıyla ortaya çıkan sorunlardan kaçmanın bir yolu melodram filmlerinin masalsı dünyası olur.

Melodramın toplumsal dönüşüm zamanlarında ortaya çıkması, içerdiği her unsurda abartı ve aşırılığa yönelmesi yanında, yeniden belirlediği her dönemin kendi şartlarına göre aşırılık ve abartının dozunu arttırdığı söylenebilir. Toplumsal bunalımlar fazlaştığı zamanlarda filmlerdeki acı dozunun da artması, seyircinin duygularının uyarılması ve hayatın getirdiği gerginliklerden kurtulabilmesini sağlar. Bu şöyle açıklanabilir: bir ilacın normal etkisini gösterebilmesi için, ilacı kullanacak olan kişinin o ilaca tolerans geliştirmemiş olması gerekir. Aksi takdirde normalin üzerinde bir doz alması gerekecektir. İşte hayatın içinde her gün bin bir çeşit sorunla uğraşan insanların da sinemadan rahatlayarak çıkabilmeleri acının ve abartının dozuna bağlıdır. Yeşilçam melodramlarında her tür acının sonunda mutluluğa erişileceği bellidir; bu durum Yeşilçam melodramlarının masal formunda oluşundan kaynaklandığı gibi, dönemin yeni kurulan Cumhuriyet devletine güvenden ve sıkıntılardan sonra aydınlık yarınlara erişileceğine olan inançtan ileri gelir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarının bu olumlu hava içerisinde geçmesi, bu inanç sayesinde karşılaşılan zorlukların da kolaylıkla aşılması ya da tahammül gösterilmesi sonucunu doğurmuş olmalıdır. Cumhuriyet ideallerinden olsa da, konjonktür gereği geciktirilen çok partili sisteme geçiş, kendine has sorunları doğurmuştur. 1950'den itibaren hükümetin bir takım uygulamaları sebebiyle Cumhuriyet kazanımlarının kaybedileceği endişesiyle yapılan darbe, darbeyi Türkiye siyaseti için normal bir araç haline getirmiş; her on yılda bir yapılan darbeler yüzünden toplum bir türlü normalleşememiştir. Türkiye'de siyasi, sosyal, ekonomik durum ele alındığı bölümde de belirtildiği gibi, çok partili hayatla başlayan ideolojik bölünme, darbeler sonrası halk arasında da sağ-sol şeklinde düşünce ayrılıklarına sebep olmuş ve bu ayrılık gittikçe grupların birbirine şiddet uygulamasına varmıştır. Sokaklara taşan bu şiddet toplumu da huzursuz etmiş, yaygınlaşan güvensizlik ve tekinsizlik duygusu toplumu içinde bunalıma sürüklemiştir. Türkiye'nin siyasi bunalımları, modernleşme bunalımlarından bir cüzdür.

Yıllar böylece bunalımlar ve şiddet içinde ilerlerken, 50'ler, 60'lar ve 70'lerde hükümetler bir kısım sorunları çözmelerine rağmen sürekli yeni problemler doğduğundan, sinemacıların da melodram filmlerinin aşırılık ve abartı dozunu iyice yükselttikleri söylenebilir. Ancak, 1980'ler Arabesk filmlerinin toplumun ihtiyacı olan katharsisi sunabildiği şüphelidir. 1980'ler Arabesk filmleri, melodram abartı ve aşırılığından daha fazla aşırılık sunarlar. Müzikte olsun, acıda olsun, Arabesk filmler daha fazla abartı içerir. Bu filmlerin çoğunlukla, Yeşilçam melodramları gibi bir mutlu sona da ulaşmaması; Arabesk filmin karakterlerinin, rüzgâr önünde savrulan birer yaprak gibi aciz ve çaresiz oluşları, kurtuluş umutlarının olmayışı gibi özellikleri seyirciyi bunalımın ve yalnızlığın ortasında çaresiz bırakır. 1980'lerin, modernite rüzgârıyla yerinden yurdundan değerlerinden kopan insanları, modernitenin yerinden ettiği her bir değer arkasında kalan bir boşluktan diğerine düşerler. Acizlik, çaresizlik, değişimin ve mutlu sonun gelmeyeceği inancı, onları yaşamın da anlamsızlığı düşüncesine sürükler ve hem kendilerine hem de topluma yabancılaşırlar. Melodram dozunun abartılı derecesini bulduğu Arabesk filmler seyircilerine, melodram filmlerin seyircilerine sunduğu rahatlamayı ve gelecek iyi günler ve beklenen kurtuluş ümidiyle birlikte çabalama gerekliliği mesajını

vermezler. Arabesk filmlerin seyircileri, filmlerin kaybedenleri gibi aciz oldukları ve bir şey yapmayacakları için de vazgeçmeleri gerektiği mesajını alırlar.

1.6. Tezin Bölümleri

Tezin birinci bölümde, çocuk ve çocukluk kavramlarının farklı çağlarda farklı toplumlarda nasıl bir görünüme sahip olduğuna kısaca bakılacak; Doğu ve Batı toplumlarında çocuk anlayışına değinilecek; Cumhuriyet Türkiye'sinin ideal ve modern çocuk tahayyülü sunulmaya çalışılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, Yeşilçam döneminde çocuk oyunculu filmler ışığında çocuk ve çocukluk tahayyülünün durumu incelenecektir. Yeşilçam döneminde çocuk yıldızlı seri filmleri başlattığı kabul edilen Zeynep Değirmencioğlu'nun Ayşecik filmlerinden ve İlker İnanoğlu'nun Yumurcak filmlerinden seçilen örneklerle Türk Sineması'nın bu dönemdeki çocuk tahayyülü anlaşılmasına çalışılacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde, Arabesk filmler döneminde, aslında Arabesk şarkıcısı olan çocuk yıldızların çektiği filmlerden örneklerde çocuk ve çocukluk tahayyülü araştırılacaktır. Arabesk filmler dönemi, arabesk şarkılar ve şarkıcılarla doğrudan ilişkili olduğu için, öncelikle Arabesk müziğin doğuşu, üzerinde yapılan tartışmalar ve Arabesk filmler üzerine genel bir değerlendirme yapılacaktır. 1980'li yıllarda yıldızları parlamış olan çocuk şarkıcı-oyuncular olan Küçük Emrah ve Küçük Ceylan filmlerinden seçilen örnekler değerlendirilecektir.

Tezin sonuç bölümünde ise, tüm bu bilgiler ışığında, Türk Sineması'nda çocuk ve çocukluk tahayyülünün nasıl resmedildiği ve bu temsilin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş idealleri arasında çok önemli ve geniş bir şekilde yer almış olan "ideal ve modern Türk çocuğu tahayyülü" ile nasıl bir uyum sergilediği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇOCUKLUK DÜŞÜNÇESİ VE CUMHURİYET'İN ÇOCUK İDEALİ

2.1. Çağlar Boyu Çocuk ve Çocukluk

Türk Sineması'nda görülen çocuk tiplerinin nasıl bir çocuk ve çocukluk tahayyülüne işaret ettiğinin, yıllar içinde bu tahayyülde bir değişim ya da dönüşüm olup olmadığının araştırılacağı bu teze başlarken, öncelikle çocuk ve çocukluk gibi çağlara ve toplumlara göre farklı anlamlar yüklenmiş olan kavramları elden geldiğince bir çerçeveye oturtmaya çalışmak gerekir. Dünyada tarih boyunca farklı çocukluk anlayışları görülmüştür. Türk toplumunda da durum farklı değildir. Cumhuriyetin ilanı ile başlayan yeni süreçte Türkiye'de çocuk ve çocukluk kavramlarına yeni anlam yüklemesi yapılmıştır. Tüm bunlara yeri geldiğinde detaylarıyla değinilecektir.

Çocukluk genelde doğumla başlayan ve yetişkin bir birey olana kadar geçen süre şeklinde ifade edilir. Ve bu yönüyle daha çok biyolojik bir devre olarak görülür. Mine Tan'ın da belirttiği gibi,

Çocukluk, çoğumuza göre yaşam zincirinin doğal ve değişmez halkalarından biridir. Oysa değişik toplumlara ve değişik tarih evrelerine, hatta aynı toplumun değişik kesimlerine baktığımızda çocukluğa değişik anlamlar verilebildiğini görüyoruz. Öyleyse 'çocukluk' da bir toplumsal kavramdır ve öteki toplumsal kavramlar gibi norm ve değerlere göreceli olarak belirlenir.⁸⁵(vurgu orijinalde)

Bu ifadelerden yola çıkarak "çocuk", yetişkin olmayan, küçük insan şeklinde tanımlanabilir. Türk Dil Kurumu çevrimiçi güncel sözlüğünde⁸⁶ ve Kubbealtı çevrimiçi sözlüğünde⁸⁷ çocuğa ilk olarak fiziksel gelişim bakımından bir anlam verilir. Türk Dil Kurumu "küçük yaştaki erkek veya kız" derken, Kubbealtı Lügati ise "büyüyünceye kadar olan devresinde insana verilen isim, insan yavrusu" şeklinde açıklama getirir.⁸⁸ Adı geçen iki sözlük, çocuk ifadesine verdikleri ikinci anlamda da ortak bir seyir

⁸⁵ Mine Tan, "Çağlar Boyunca Çocukluk," *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* 22, no:1 (1989): 71.

⁸⁶ "Türk Dil Kurumu Sözlükleri", TDK, <http://sozluk.gov.tr/>.

⁸⁷ "Kubbealtı Lügati", Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, <http://lugatim.com/>.

⁸⁸ "Türk Dil Kurumu Sözlükleri"; "Kubbealtı Lügati".

izleyerek dünyaya gelmede bir araç olarak birilerinden doğmuş olma, birilerinin oğlu veya kızı olma durumunu gösterirler. Çocuk kelimesinin mecaz olarak da, samimiyet ya da sahiplenme anlamında yetişkinlerden bahsederken kullanımı⁸⁹ve fiziksel ve psikolojik olarak yeterince olgunlaşmış bulunmayan kişilere eleştiri şeklinde iki yönlü anlam kazandığı da görülür.

Çocuk kelimesinin Türkçe deyimlerdeki kullanımına bakıldığı zaman, Türk toplumunun çocuklar hakkındaki düşünceleri, çocuklarda bulunduğu düşünülen özellikler hakkında bilgi edinilmesi mümkündür. Örneğin, “Çocuk gibi”, “çocuktan al haberi” ve “çocuğa iş buyuran ardınca kendi gider” deyimlerinden de görülebileceği üzere Türk toplumunda çocuklar, yetenekleri gelişmemiş, kolay inanır, kolay aldanır, saf ve temiz, kendisinden istenen bir işi yapamaması beklenen, gizlisi saklısı olmadığı ve gizliliğe dair bilgisi olmadığı için her duyduğunu olmadık yerde söyleyebilecek, aciz ve güçsüz birer varlık olarak kabul edilirler.⁹⁰ Yani, toplumda yetişkin olarak tanımlanan varlığa hangi özellikler atfediliyorsa, çocuk tüm bu özellikler yönünden yetişkinden eksik olan olarak görülür ve tanımlanır. Çocuk, “henüz bedensel, ruhsal ve sosyal yönlerden erginliğe ve olgunluğa ulaşmamış” bir varlık olarak görülür.⁹¹

Değişik toplumlarda ve değişik dönemlerde farklı anlamlandırmalar yapılmış da olsa, değişmeyen bir nokta vardır: Bu biyolojik devre boyunca çocuklar yetişkinlere bağımlıdır ve ihtiyaçları yetişkinler tarafından karşılanır. Kendi ihtiyaçlarını karşılayabilecek duruma geldiklerinde ise artık doğrudan yetişkin sınıfına geçmiş sayılırlar. Beslenme, bakım gibi fiziksel ihtiyaçlarının ekonomik bir boyutu da vardır. İşte bu sebeple, çocukların yetişkin dünyasına geçebilmeleri, bağımsız olabilmeleri ekonomik bağımsızlıklarını sağlayabilmelerine bağlıdır.⁹² Ortaçağ Avrupası’nda, böyle geçici ve önemsiz görülen bir dönem için özel kelimeler ve tanımlar da yoktur.

Tan,

Çocukluğa ilintili oğul, oğlan, küçük, vb. sözcükler gündelik dilde feodal hiyerarşinin alt katmanlarındakilerle, sürekli emir altında

⁸⁹ “Kubbealtı Lugatı”.

⁹⁰ “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”; “Kubbealtı Lugatı”.

⁹¹ Umut C.Karadoğan, “‘Çocuk ve Çocukluk’ Kavramının Tarihsel Süreçte Değerlendirilmesi,” *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*4, no:7 (2019): 196.

⁹² Mine Tan, “Çağlar Boyunca Çocukluk,” 77.

yaşayan uşakları, erleri, hizmetçileri, vb., kimseleri belirlemekte kullanılıyordu. Bir anlamda çocuklar, geçici uşaklar sınıfı olarak görülüyordu, çocukluk da onları yetişkinliğe hazırlayan bir çıraklık evresiydi

derken, Ortaçağ Avrupası'nda çocukluğun yetişkinler tarafından nasıl görüldüğünün ve ikincilleştirilişinin altını çizer.⁹³ Yine bu ifadelerden yola çıkarak denilebilir ki çocuk, yetişkinlerin hizmetini yerine getirir ve çeşitli işler yaparken eğitilen varlıktır.

Ortaçağı, okur-yazar bir dünya öncesi sözel bir dönem olarak tanımlayan Neil Postman da, çocukluğun yetişkinlik öncesi kısa ve bağımlı bir evre olduğuna değinir ve bu yüzden bu dönemi tanımlamak için özel kelimeler olmadığını ifade eder:

Sözel bir dünyada, ne yetişkinlikle ne de çocuklukla ilgili çok fazla kavram yoktu. İşte bu yüzden tüm kaynaklarda belirtildiği gibi, Ortaçağda çocukluk *yedi* yaşında biterdi. Neden yedi yaşında biterdi? Çünkü çocukların iyi bir biçimde konuşmaya başlamaları ancak yedi yaşında gerçekleşirdi. Yedi yaşından itibaren çocuklar, yetişkinlerin söyleyebildiği ve anlayabildiği şeyleri söyleyebilir ve anlayabilirlerdi. Bilmeyi gereksindikleri dilin tüm sırlarını bilebilirlerdi. İşte bu bize, Katolik Kilisesinin yedi yaşında neden doğru ile yanlış arasındaki farkı bildiğimizi varsayan ve bu yaş dönemini akıl yaşı olarak belirttiğini açıklamamızda yardımcı olmaktadır. Yine bu durum bize, 17. yüzyıla kadar genç erkekleri belirtmek için kullanılan sözcüklerin 30, 40 ya da 50 yaşındaki erkekleri belirtmek için kullanılmama nedenini de açıklayabilmemizi sağlamaktadır, çünkü 7 ile 16 yaşları arasındaki çocuklar için Fransızca, Almanca ve İngilizcede hiç sözcük yoktu. *Çocuk* sözcüğü, belli yaş ya da çağ dönemini değil, ama bir akrabalığı ifade ederdi (italik orijinalde).⁹⁴

Buraya kadar yazılanlardan çocukluğun genel olarak insanın hayatındaki bir gelişim evresi olduğu, her toplumun kurallarına göre şekillendirilebilmesi ve farklı anlamlar verilebilmesi sebebiyle toplumsal olarak inşa edilebilen bir kavram olduğu, çocuğun kendi ihtiyaçlarını kendisinin sağlayabilmesinin ekonomik bağımsızlık halini gerektirdiğinden ekonomik bir yöne de sahip olduğu çıkarılabilir. Tüm bunlar ve burada ele alınmayan yönleriyle çocukluğun kendi tarihi olduğu ve araştırılması gerektiği de ortadadır. Çocukluğun tarihi araştırmaları Batı'da 50-60 yıllık bir geçmişe sahiptir. Türkiye' de ise daha da yenidir. Bu konudaki çalışma ve

⁹³ Mine Tan, 77.

⁹⁴ Neil Postman, *Çocukluğun Yokoluşu*, (Ankara: İmge Kitabevi, 1995), 26-27.

araştırmaların geçmişi oldukça kısa olsa da, araştırmalar gelişerek devam etmektedir.

2.1.1. Dünyada ocuk

ağlar boyunca tüm toplumlarda görülen ocuk ve çocukluk algıları değişe de, aslında benzerlikler taşır ve bir bakıma kendini çeşitli nedenlerle, çeşitli dönemlerde yineleyen bir seyir izler. Örneğin, ocukların iş gücü ya da askeri güç olarak görülmeleri, eğitim gibi bir imkân olduğunda ilk önce toplumların orta-st sınıfına mensup olanlarının faydalanabilmeleri, tüm ağlar boyunca ve tüm toplumlarda karşımıza çıkar. Eski ağlardaki durum da farklı değildir. Eski ağda Anadolu'da ve Mezopotamya'da, o dönem dünyasındaki yaşamın doğal birer sonucu olduğunu söyleyebileceğimiz şekilde, çocuklar mensup oldukları aile-kabile-devlet için, bu toplulukların düşmanı olan kabile ya da devletlere karşı, herhangi bir saldırı tehdidinde daha kalabalık ve güçlü olmasını sağlayarak caydırıcı bir unsur olmuşlardır. Savaş durumunda askeri güç olarak görülmüşlerdir. Ailelerinin içinde bulunduğu ekonomik durum ve işe bağlı olarak, çocuklar da bu alanlara kanalize olmuş ve birer iş gücü olarak görülmüşlerdir.⁹⁵ ocuk sahibi olmanın çok önemli olduğu Mezopotamya toplumlarında, ocuk doğduğu zaman ona tanrılarla ilişkili güzel isimler verilmiştir.⁹⁶ Daha çok zengin ailelere has olan eğitime de büyük önem verilmiştir.⁹⁷

Antik Yunan'da çocuğa yaklaşıma dair fikir edinebilmek için Platon'un *Devlet*'ine bakılabilir. Buradaki söyleşilerde ne çıkan düşünce, çocuğu devletin istemesidir. ocuk yapmak isteyen erkekten, alacağı kadını iyiler arasından seçmesi beklenir. Ancak iyilerin evliliklerinin kutsanacağı ve devletçe tanınacağı söylenir. "En seçkin yurttaşların" ocuklarının, annelerinden ayrılıp bakımevlerinde bakıcı anneler ve erkekler tarafından büyütülmesi öngörülür. Bu bakımevlerindeki çocukları beslemek üzere süt verebilecek olan kadınların kendi çocuklarını tanımaması amaçlanır.⁹⁸ çocukların öz ana babalarını, ana babaların da çocuklarını tanımamaları

⁹⁵ Koray Toptaş, "Eski Mezopotamya'da ocuk," *Archivum Anatolicum*10, no:1 (2016): 57.

⁹⁶ Koray Toptaş, "Eski Mezopotamya'da ocuk," 58.

⁹⁷ Koray Toptaş, 59.

⁹⁸ Platon, *Devlet*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015), 162-164.

hedeflenir⁹⁹ve toplumda, sahiplenici ve toplumu küçük parçalara bölücü bir çekirdek aile düzeni istenmez. Böylece tüm toplumun çok daha sıkı bağlarla birbirine bağlanacağı öngörülür.¹⁰⁰ Çocukların birer yetişkin olduklarında hangi iş kolunu seçecekleri konusu ailelerine bağlıdır: çömlekçilerin çocukları nasıl çömlekçilik işinin çırağı oluyorsa, savaşçıların/bekçilerin çocuklarının da, büyüdüklerinde savaşçı olabilmeleri için, yetişmeleri amacıyla savaşa ana babalarıyla birlikte gidip, onlara savaş esnasında hizmet etmeleri gerekli görülür.¹⁰¹ Savaşçı olacak çocukların gelecekteki mesleklerini öğrenmeleri için, savaşa götürülmelerinin, ata binmeyi erkenden öğrenmelerinin, beklenmedik durumlara da daha küçükken alıştırmaları gerektiğinin önemine vurgu yapılır.¹⁰²*Devlet*'te bahsi geçen düşüncelerin, gerçek uygulamaları ne kadar yansıttığı ya da Antik Yunan düşünürlerinin toplandığı bir mecliste esen beyin fırtınasından ibaret olup olmadıkları konusu yoruma açıktır. Ama en azından, Antik Yunan'da çocuğa dair neler konuşulduğu hakkında bir fikir sundukları söylenebilir.

Antik Yunan'da çocuk ve çocukluk algısını görebilmek için, Xenophon, Herodot, Aristo ve Platon'un elde bulunan metinlerine bakan Postman, bu eserlerde bir takım anlatılar olsa da net bir çocuk ve çocukluk kavramı bulunmadığını kaydeder ve ekler: "bir tek şey yeterince açıktır: Eski Yunanlılar, çocuğun doğası konusunda bizim ölçülerimiz açısından çelişkili ve şaşırtıcı olmalarına rağmen, eğitim konusunda aşırı tutkuluydular".¹⁰³ Postman, Yunan kültürünün tüm dünyaya yayılmasına da yol açan Atinalıların liselerinden, kolejlerinden, hatip okullarından bahisle çocuk ve gençlerin, kavramlaştırılmış bir adları olmasa da, bu yaş dönemlerine dair Yunan toplumunun bilinç sahibi olduğunu ifade eder.¹⁰⁴

Çocukların katı bir disiplin ve ağır cezalara muhatap oldukları Orta Çağ, istisna sayılabilecek bazı dönemsel rahatlama ve uygulamalara rağmen çocuklar açısından zor bir dönemdir. Çocukluğun ayrı bir yaşam dönemi olarak görülmemesi;

⁹⁹ Platon, *Devlet*, 160.

¹⁰⁰ Platon, 166-170.

¹⁰¹ Platon, 173.

¹⁰² Platon, 173-174.

¹⁰³ Neil Postman, *Çocukluğun Yokoluşu*, 17.

¹⁰⁴ Neil Postman, 18.

çocukların küçük yetişkinler olarak görülmesi dönemin sanat eserlerine de yansır. Sanat eserlerine yansıyan çocukluğa dair inceleme, aşağıda Ariès izleğinde yapılacaktır. Orta Çağ hayat koşullarının herkes için zor olmasından ve çocuk ölümlerinin çok fazla olmasından dolayı, altı yaşına kadar çocuklar ailenin bir ferdi olarak kabul edilmez ve çocuklara duygusal anlamda bağlanılmaz.¹⁰⁵

Kutsal dinlerin yaygınlaşmasıyla insana yaklaşım değişir; insan yaşamının kutsallığı düşüncesi yaygınlaşır. Hıristiyanlık ve Müslümanlığa göre çocuğun durumu şöyle özetlenebilir: Hıristiyanlıktan önce ailenin devamının garantisi olan çocuk, sonrasında birey olarak değer kazanır ancak, İncil'e göre çocuğun kötü ve şeytani sayılan bir yönü de olduğu için eğitimde dayak önemlidir. Çocuğa dair geniş ve ayrıntılı bilgi bulunan İslam kaynaklarında, çocukluğun yetişkinlikten farklı ve özel bir biyolojik evre olduğu, yetişkinliğe bir süreç sonunda ulaşıldığı, dolayısıyla oldukça önem verilen çocuk eğitiminin sorumluluğunun yetişkine verildiği kaydedilir.¹⁰⁶

İslamiyet'in kabulünden önce Türklerde çocuklar önemsenir; çocuğu olmayan aileler hor görülür; erkek çocuklarının eğitimi ağırlıklı olmakla birlikte genel olarak çocuk eğitimine büyük önem verilir ve Dede Korkut hikâyelerinde çocuk eğitiminin önemine değinilir.¹⁰⁷ Orta Çağda Türk-İslam toplumu, çocuklara buluş çağına kadar ayrı bir önem verilmesi, eğitilmeleri gerektiği düşüncesi, yedi yaşına kadar masum oldukları ve kötülüklerden korunmaları ve çocuklara değer verilip iyi ilişkiler kurulması gerekliliği gibi kabullerle Orta Çağ Avrupası'ndan farklılaşır.¹⁰⁸ 10. Yüzyılda Farabi çocuklar arasındaki farklara dikkat çekmiş ve bu bireysel özelliklere göre bir eğitim verilmesi gerekliliğine vurgu yapmıştır.¹⁰⁹ İbn Sina çocukların ruh ve beden sağlığına dair çalışmalar yapmış ve çocukların ilgi ve sevgi ihtiyacı da dâhil ihtiyaçlarının karşılanmasının önemi belirtmiştir.¹¹⁰ Gazali çocukların davranış

¹⁰⁵ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 48.

¹⁰⁶ Zeynep Erkut, Serap Balcı ve Suzan Yıldız, "Tarihsel Süreç İçinde Çocuk," *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*2, no:3 (2017): 21-22.

¹⁰⁷ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 48.

¹⁰⁸ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 48.

¹⁰⁹ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 48.

¹¹⁰ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 48.

eğitiminde pekiştirmenin ve yetiştirmelerinde oyunun önemli olduğunu söylemiştir.¹¹¹ Türk İslam coğrafyasında çocuk eğitimi üzerine yapılan çalışmalar bunlarla sınırlı değildir:

Aynı dönemlerde Yusuf Has Hacib'in Kutadgu Bilik'inde çocuk ve eğitim konularının geniş yer tuttuğu, İbn-i Tufayl'in 'Hay İbn-i Yakzan(uyanık oğlu diri)' eserinde bir çocuğun büyüme sürecini felsefi olarak ele aldığı, Yunus Emre, Hacı Bektaşî Veli, Mevlana ve Nasreddin Hoca'nın Anadolu'da, Şeyh Saadi'nin de İran'da çocuk ve çocuğun eğitimi konularını farklı biçimlerde ele aldıkları da ifade edilmektedir. Osmanlı Döneminde ise çocuğun, babanın hukuki denetim ve velayeti altında olduğu, ancak eğitimi konusunda daha çok anne ve büyükannenin sorumluluk sahibi olduğu bilinmektedir.¹¹²

Tarih doğrusal ve birikimli olarak ilerlemez, aynı dönemde Batıda ve Doğuda birbirinden oldukça farklı yaklaşımlar ve yaşantılar sürülmüş olması şaşılacak bir durum değildir. Orta Çağda Batıda çocuk, yaşam şartlarının zorluğundan ve hastalıklardan dolayı eğer ölmez sağ kalırsa dikkate alınacak bir varlıkken, aynı dönemde Doğudaki toplumlarda, çocuğa, çocukluğa ve çocuk eğitimine verilen değer dönemin eserlerinden yansır. Bu eserler, Batıda çocukluğun bir toplumsal kategori olarak inşa edilmesinden yüzyıllar önce kaleme alınmış olmalarıyla dikkate değerdir.

Çocukluğun tarihi yazımı üzerine yoğunlaşan araştırmacıların ele aldıkları malzemeler, varsa yazılı materyaller, kitaplar, günlükler, mektuplar, hatta mezar taşları olabildiği gibi, giyim eşyaları, oyuncaklar, çocuk bakımında kullanılan çeşitli objeler, bunlardan başka resim, minyatür, heykel gibi sanat eserleri de olabilir. Bu malzemeleri inceleyen araştırmacı, kendi çağındaki örnekleriyle karşılaştırma yoluyla bir fikre ulaşılmaya çalışır. İster görece yakın zamanlardan kalmış, evlerde ya da müzelerde korunmuş olsun; isterse arkeolojik kazılar sonucunda sağlam ya da hasarlı ortaya çıkarılmış olsun, tüm bu malzemeler bazen şaşırtıcı benzerlikler gösterebilmektedir. Bugün bebekleri beslerken kullanılan bir biberon, üretildiği malzeme farklılaşsa da arkeolojik bir buluntu olarak bin yıllar öncesinden çıkıp gelebilir. Ya da müzede incelediğimiz bir resimde ya da aile büyüklerine ait

¹¹¹ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 49.

¹¹² Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 49.

fotoğraflarda hâlâ kendimizin de kullandığı objelerle karşılaşabiliriz. Bu birkaç basit örneğin de gösterdiği gibi, insan tecrübesi çağlar geçse de son derece benzer olabilir. Tarihi meydana getiren bu insan tecrübesi birikimli olarak doğrusal ilerlemez; kendine has bir nevi döngüsü olduğu söylenebilir. Örneğin, Philippe Ariès yaptığı araştırmada yukarıda bahsi geçen materyallerden faydalanır. Avrupa ölçeğinde sanat eserleri üzerinde yaptığı inceleme sonucu, çocukların ve yetişkinlerin giyimleri arasında bir fark göremeyince çocukların yetişkinlerden ayrı birer varlık olarak algılanmadığı sonucuna varır. Ancak Neil Postman'ın da kitabında vurguladığı gibi, çocukluğun bir toplumsal kategori olarak hayatımızda olduğu günümüzde de çocuklar yetişkinlerden farklı giyimlere sahip değildir.¹¹³ Tarihte görülen çeşitli kırılmalar kadar, süreklilikler ve döngüler de belirleyici olabilir.

Philippe Ariès'in *Çocukluk Yüzyılları* adlı eseri, Fransa'yı araştırma odağına yerleştirmiş olmasına rağmen, insan tecrübesinin çağlar boyunca benzerlikler göstermesi sebebiyle, hala farklı ülke araştırmacılarının kaynak olarak yararlandığı bir eserdir. Ortaçağ'da sanat eserlerinde çocukların, boyut olarak küçültülmüş birer yetişkin şeklinde tasvir edildiklerini söyleyen Ariès,

Sanatta çocuk beden biçiminin reddi birçok eski uygarlıkta da bulunabilir. M.Ö. 9. yüzyıla ait Sardinya bronz sanat eseri bir tür Pieta sunar: Kollarında oldukça yapılı oğlunun bedenini tutan bir anne. Katalog eser hakkında şöyle der: 'Küçük erkek figür, eski zamanlardaki diğer insanların da benimsediği formüldeki gibi, bir yetişkinmiş gibi resmedilen bir çocuk olabilir'. Aslında her şey, gerçekçi bir çocuk temsili veya çocukluk idealinin, zarafetinin ve sevimliliğinin Yunan sanatında sınırlandırıldığını gösteriyor. Küçük Eroslar Helenistik dönemde çoğalır ama bütün diğer Helenistik temalarla birlikte çocukluk da ikonografiden kaybolur ve Helenizm'den önceki eski çağları da zaten tanımlayan ve çocukluk özelliklerinin reddini içeren Romanesk sanat geri döner. Bu sadece bir tesadüf değildir¹¹⁴(çeviri bana ait)

der. Aynı gözlemi bir edebiyat tarihçisinin de yaptığını ekleyen yazar, masallardaki çocuk kahramanların, korkusuz savaşçıların cesareti ve fiziksel gücüyle davrandığını yazdığını söyler ve ekler: Bu durum sadece, çocukluğun çabucak biten kısa bir

¹¹³ Neil Postman, 163.

¹¹⁴ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood*, 34.

yetişkinliğe geçiş dönemi olarak kabul edildiğini ve çabuk unutulduğunu imler.¹¹⁵ Ariès 15. ve 16. yüzyıllardan önce çocukluk fikrinin olmadığı, çocukluğun bir toplumsal kategori olarak sonradan yaratıldığını savunmuştur:

12. Yüzyıla kadar Ortaçağ sanatı çocukluğu bilmiyordu veya resmetmeye çalışmamıştı. Bu ihmalin nedeninin yetersizlik veya yeteneksizlik olduğuna inanmak zor; ortaçağ dünyasında çocukluğun yerinin olmadığını düşünmek daha mümkün görünüyor.¹¹⁶ (çeviri bana ait)

Ariès'e göre, resimlerde bulunmayan çocuk bedeni gibi, bir çocukluk fikri de bulunmaz ve çocukların minyatür yetişkin olarak görüldükleri de verdiği örneklerde açıktır.¹¹⁷ 15. ve 16. yüzyıllarda günlük yaşamın resmedildiği çeşitli resimlerde çocuklar da görülmeye başlanır. Çocuklar birey olarak henüz öne çıkarılmazlar ya da tek başlarına betimlenmezler ancak bu çizimler 17. yüzyılda çocuk portreleri yapılmasının ve 19. yüzyılda çocuk portre fotoğraf çekimlerinin öncüleridir.¹¹⁸

Ortaçağ dünyasında okuryazarlık, eğitim düşüncesi, ayıp fikri olmadığı için çocukluk fikrinin de oluşmadığını söyleyen Postman, çocukluk fikrinin oluşmamasının diğer etmenlerinden birinin de yüksek çocuk ölümleri sebebiyle yetişkinlerin çocuklarla duygusal bağ kuramamaları olduğunu belirtir.¹¹⁹ Matbaa ile basılı kitap sayısında artış olması sadece kitap basımıyla ilgili değildir. Önceden yalnız Latince ve el yazması kitaplar varken, okuma işi belirli bir kesimin tekeli altındadır. Bunun başında da din adamları gelir. Kitap basmanın kolaylaşması yanında bilimsel düşüncenin ortaya çıkması ve yerel diller olan İngilizce ve Fransızca gibi dillerde de kitaplar yayımlanması, çok daha geniş bir kesimin bilgi ile buluşması sonucu doğurur. Önce okur-yazar yetişkinlerin kitapla buluşmasıyla, yetişkinlerin çocuklardan ayrı geçirdikleri bir vakit oluşur. Sonrasında okur-yazarlığın öğrenilmesi gerekliliğinden çocuklar için bir eğitim süreci başlayacaktır.

¹¹⁵ Philippe Ariès, 34.

¹¹⁶ Philippe Ariès, 33.

¹¹⁷ Philippe Ariès, 33.

¹¹⁸ Philippe Ariès, 37,42-43.

¹¹⁹ Neil Postman, 27-28, 30-31.

On beşinci yüzyılda matbaanın Avrupa’da kullanılmaya başlanması oldukça önemli gelişmelerin önünü açmıştır. Öncelikle İncil’in basılarak çoğaltılması ve en önemlisi yerel dillerde basılması, o güne kadar hayatın her alanına müdahil olan Kilisenin uygulamalarını sorgulanır kılmıştır. Kiliseye güvenin sarsılmasıyla, bilimin gelişmesi ve aydın kesimin düşünceleriyle Avrupa’da aydınlanma başlamıştır. Birçok ünlü bilim adamı 16. yüzyılda çalışmalar yapmıştır. Daha önceleri Arapça ve Latince olan klasiklerin Almanca, İngilizce gibi yerel dillere çevrilmesi, okuma yazma oranlarının da artmasıyla bunun temellerinin atıldığı açıktır. Matbaanın icadı dünyayı bir daha eskisi gibi olmayacak şekilde etkileyip değiştirmiştir. Bu durum elbette yetişkin ve çocuk dünyalarını da şekillendirmiştir. Postman, matbaayla birlikte artık sadece çocukluk kategorisinin ortaya çıkmadığını, yetişkinliğinde artık kazanılması gereken bir duruma dönüştüğünü, yetişkinlerin de artık okuma öğrenmek zorunda kaldıklarını, çocuklar içinse Avrupa’nın okulları yeniden düzenlemek zorunda kaldığını vurgular: “Böylece Avrupa uygarlığı okulları yeniden icat etti. Okulları icat ederek, çocukluğu zorunlu kıldı”.¹²⁰

Matbaanın hayatlara kitapları ve bilgiyi daha önce hiç olmadığı kadar sokmasıyla bu bilgiye ulaşmak da daha önce hiç olmadığı şekilde arzulanır olmuştu. Çocuklar okullara gitmeye başlamakla bir parçası oldukları yetişkin dünyasından uzaklaşmaya başlamışlar ve kendilerine has bir dünyanın içinde yer almaya başlamışlardır. Okullar ve çocukluk düşüncesinin arasındaki ilişkiyi Postman şöyle dile getirir: “Her nerede okur-yazarlık yüksek ve sürekli bir değer görmüşse, orada okullar oluşmuş ve her nerede okullar oluşmuşsa orada çocukluk anlayışı hızlıca gelişmiştir”.¹²¹

Mine Tan, 20. Yüzyıl çocuk paradigmasının 18. Yüzyıl Aydınlanması’ndan, Rousseau ve Locke’dan esinlendiğini söyler. John Locke ve Jean Jacques Rousseau’nun çocuk üzerine düşüncelerini şu sözleriyle özetler:

J.Locke’un ‘Protestan Çocuk Anlayışı’ diye bilinen görüşü ise çocuğu geleceğin yurttaşı -büyük olasılıkla işadami- olarak imgeler. *Some Thoughts Concerning Education*’da (1693) Locke, çocuğun düşünsel gelişimini ve özdenetimini bu modele göre gerçekleştirecek bir

¹²⁰ Neil Postman, 52.

¹²¹ Neil Postman, 55-56.

yetiştirme biçimi önerir. Zihni doğuştan bir tabula rasa olarak gördüğü için de, üstüne yazılacak olanlardan sırasıyla anne-babaları, öğretmenleri ve devleti sorumlu tutar. Dolayısıyla, çocuğun bilgisizliği, kabalığı, suçu kendisinin değil, büyüklerinin sorumluluğuna girecektir. Locke eğitimi bir ekleme süreci olarak algılar, buna göre uygar yetişkini biçimlendirecek, yetiştirecek olan süreçtir eğitim.¹²²(italik orijinalde)

Rousseau'ya göre, çocuk vahşi bir çiçektir. Çocuğun kendiliğindenliği, doğallığı, sevinci ve saflığı yüceltilmesi gereken özelliklerdir. Eğitim, çocuğun organik ve doğal gelişimini bozmayacak biçimde verilmelidir. Rousseau'ya göre aslında eğitim bir tür eksiltme sürecidir, yetişkindeki kusurların nedeni de hatalı eğitimden kaynaklanır.¹²³

On yedinci yüzyıl İngiliz düşüncesinin önde gelen isimlerinden John Locke, çocuğa toplumun geleceği olarak bakar. Locke yaşadığı dönem için devrim niteliği taşıyan düşünceleriyle, toplumdaki çocuğa bakışı ve çocukluk anlayışının gelişimini oldukça etkilemiştir. Locke, çocuğun hem fiziksel hem de zihinsel gelişimin önemini vurgulamış ve birinin diğerini gerektirdiğinin altını çizmiştir: “Çocuk, *zihninin* emirlerine itaat edebilsin diye güçlü bir bünyeye sahip olmalıdır” (italik Locke).¹²⁴ Locke ayrıca, çocukluk-yetişkinlik ayrımının “ayıp” bilincine sahip olmaktan olduğunu savunmuştur: “Tüm diğerlerinin arasında saygı ve ayıp, bir kez tatmin edildiğinde, zihin için en güçlü dürtüler olur. Çocukların kafasına güven duygusunu, ayıp ve utanma değerlerini sokabilirseniz, onlara doğru ilkeyi kazandırmış olursunuz”.¹²⁵ Çocukların minyatür yetişkinler sayılıp, yetişkinlerle aynı ortamı paylaştığı ve yetişkinlerin özel yaşamları da dâhil her şeyin farkında olduğu, ayıp düşüncesinin olmadığı bir dönemden sonra, çocukluk kategorisinin oluşumunda ayıp ve utanma duyguları da önem ve yer kazanmaktadır.

Locke'un belki de en yaygın olarak bilinen düşüncesi çocuk zihninin tabula rasa yani boş bir levha gibi olmasıdır. Hıristiyanlık kaynaklı, çocuğun doğduğunda ilk günahla malul olması inancının hâkim olduğu bir dönemde, Locke'un bu düşüncesi devrim niteliğinde sayılabilir. İlk günahın suçuyla malul ve şeytani etkiye açık görülen

¹²² Mine Tan, “Çocukluk: Dün ve Bugün,” *Toplumsal Tarihte Çocuk* içinde, ed. Bekir Onur (İstanbul: Tarih ve Yurt Vakfı Yayınları, 1994), 12.

¹²³ Mine Tan, “Çocukluk: Dün ve Bugün,” 11.

¹²⁴ Aktaran Neil Postman, 77.

¹²⁵ Aktaran Neil Postman, 77.

çocukların, sert bir disipline tabi tutulmaları aydınlanma öncesi Hıristiyan toplumların uygulamasıydı. Oysa şimdi, çocuk tertemiz bir sayfa olarak kabul ediliyor ve o boş sayfayı iyi şeylerle doldurma görevi de anne-babalara, öğretmenlere ve devlete bırakılıyordu. Eğer çocuk bundan sonra bir hata ya da suç işlerse, sorumlusu çocuk değil onu uygun şekilde yetiştirmeyen bu yetişkinler sayılmıydı.¹²⁶

Çocuğa bakış açısında temel bir değişime neden olan ikinci görüş sahibi olan Jean Jacques Rousseau'nun düşünceleri "kendi kendine kararlar alabilen ve bunları uygulayan, öz saygısı yüksek, kendini ifade etme konusunda sorun yaşamayan, karşılaştığı problemleri çözebilen, davranışlarını kontrol eden, barışçıl ve kendi doğaları ile uyumlu çocuklar yetiştirilmesi" gerekliliği şeklinde özetlenebilir.¹²⁷

Aydınlanma döneminin önemli düşünürlerinden biri olan Jean Jacques Rousseau, insanın doğasında iyilik olduğuna inanır. Çocuk eğitimi üzerine kaleme aldığı, yarı roman yarı düşünce kitabı formundaki eseri *Emile*'de de, çocuk yetiştirirken doğanın yollarını takip etmenin en doğrusu olacağını savunur. Kitabına yazdığı önsözde çocukluğun hiç tanınmadığını söyleyen Rousseau, "Çocuğun içinde hep yetişkini arıyorlar; onun yetişkin olmadan önce ne olduğunu akıllarına bile getirmiyorlar" der ve çocuk eğitimi ile ilgilenenlere ilk yapmaları gerekenin çocukları daha iyi incelemek olduğunu vurgular.¹²⁸

Aydınlanma Çağının taşlarını döşediği Sanayi Devriminin hayatları şekillendirmeye devam etmesiyle, sanayi alanında kendini geliştiren ülkelerdeki özellikle fakir ailelerin çocukları, fabrikalarda gereken iş gücü için erken yaşlarda çalışmaya başlamışlardır ve bu durum çocukların çocukluklarının ellerinden alınması demektir.¹²⁹ Benzer bir durumun geç Osmanlı erken Cumhuriyet döneminde de görüldüğü söylenebilir. Sanayi alanında kalkınmaya çalışan Türkiye, özellikle Almanya'ya eğitim için çocuklar göndermiş; bu çocuklar çırak olarak çeşitli fabrikalarda çalıştırılmışlardır. 16 Temmuz 1917 tarihli Sabah gazetesindeki habere

¹²⁶ Emrah Akbaş ve Reyhan Atasü Topçuoğlu, "Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu-Eleştirel Bir Değerlendirme," *Toplum ve Sosyal Hizmet Hacettepe Üniversitesi İİBF Sosyal Hizmet Bölümü Yayını* 20, no.1 (2009): 98.

¹²⁷ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, "Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları," 50.

¹²⁸ Jean Jacques Rousseau, *Emile Ya Da Eğitim Üzerine*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018), 2.

¹²⁹ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, "Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları," 49.

göre, Almanya'ya gönderilen 500 çocuğun 300'ünün terzi, kunduracı, marangoz, demirci ve boyacı yanına çırak, geri kalan 200'ünün ise maden işçisi olarak yerleştirildikleri bildirilir.¹³⁰

Aydınlanma Çağı ile birlikte çocukların artık birer yurttaş sayılması; babanın çocuk üzerindeki mutlak otoritesinin kırılması; masum bir varlık olan çocuğun korunması gerekliliğinin ifadesi; Sanayi Devrimini takiben meydana çıkan ağır çalışma koşullarıyla kapitalist üretim biçimlerinin çocukları olumsuz etkilemiş olması Sağlam ve Aral'ın tespitleri arasındadır.¹³¹ Çocukluk kategorisi keşfedilmediği zamanlarda da ya kendi ailesinin işinde ya da bir başka ailenin hizmet işlerinde çalıştırılan çocuk, çocukluk kategorisinin hayatlarda yer bulduğu sanayi devrimi sonrasında da çeşitli işlerde çalıştırılmıştır. Bu bakımdan, çocukluk keşfedilmiş olsa da, bazı çocuklar için minyatür yetişkinliğin sürdüğü bir ortamdan söz etmek gerekir. Çocuk için aydınlanma, çocukluk kategorisinin inşası, sanayi devrimi ya da kapitalizm öncesi ve sonrası her şeyin değiştiğini, hayatın toz pembe olduğunu söylemek zordur:

Kapitalizm öncesi dönemlerde çocuğun değerinin yalnızca çiftlik tipi üretime destek olacak emek gücü olarak görüldüğü savı akademik çevrelerde bir hayli yaygındır. Doğrusu, aksini iddia etmek için de kanıt yoktur. Bununla birlikte, modern kapitalist zamanlarda çocuğun kendi başına bir değer kazandığını savlamak için de çok iyimser olmak gerekir. Çünkü sanayi devrimiyle çocuk, özne haline gelmek bir yana, çok daha acımasız bir biçimde sömürülmüştür. Bu paradoksun nedeni... 'çocukluk' inşasının sınıfsal, etnik ve cinsiyet temelinde ayrımcılıklar içermesidir. Kavramsal olarak imtiyazlı bir 'çocukluk' yaratılırken, bu gruba ancak belirli toplumsal gruplar pratikte dahil olabilmektedir.¹³²(vurgular orijinalde)

Sanayileşen İngiltere'deki alt kesimin çocuklarının son derece ağır şartlarda çalıştırıldıklarını hatırlatan Postman, modern çocukluk kategorisinin artık hayatın bir parçası olmasına rağmen her kesimin çocuklarını kapsamadığını belirtir.¹³³ Postman, Charles Dickens'ın İngiltere'deki fakir çocukların hayatlarından sahneler sunduğu eserlerini örnek olarak gösterir ve çocukluk kategorisinin tüm uygulamalarının

¹³⁰<https://havadissergisi.org/1917/almanya-turk-ogrenciler/>

¹³¹ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 49.

¹³² Emrah Akbaş ve Reyhan Atasü Topçuoğlu, "Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu-Eleştirel Bir Değerlendirme," 100.

¹³³ Neil Postman, 74.

toplumun her kesimini kapsar hale gelmesinin ancak 19. Yüzyılda mümkün olduğunu söyler.¹³⁴İngiliz edebiyatına yansıyan örnekler Dickens romanları ile sınırlı değildir. Küçük bedenleri sayesinde dar yerlerde çalıştırılmaları mümkün olan fakir çocukların hikâyelerine birçok eserde rastlamak mümkündür. Bunlardan bir diğeri de William Blake'in mısralarından bize seslenen küçük (*The Chimney Sweeper*) Baca Süpürücü'dür (çeviri bana ait):

Annem öldüğünde çok küçüktüm
Dilim ancak " 'inga! 'inga! 'inga! 'inga!
derken sattı beni babam
işte böylece süpürür bacalarınızı ve uyurum kurum içinde (çeviri bana ait)

Küçük baca süpürücü, hikâyesini anlatmaya böyle başlar. Bilimin, düşüncenin ve maddi imkânların artarak ilerlemesi her insan teki için eşit oranda aydınlık ve eşit hayat şartları anlamına gelmez. İnsan tecrübesi, farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda benzer acılara da sahne olur.

2.1.2. Türk Toplumunda Çocuk

Türk Sinemasının yeşereceği coğrafyada çocukluk tahayyülünü anlayabilmek için, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyetine, geniş bir zamanın incelenmesi gereklidir. Ancak bu uzun dönemin hakkıyla incelenebilmesi bu tezin sınırlarını aşacağı için, oldukça genel hatlarıyla ele alınmaya çalışılacaktır. Osmanlı'da çocuk tahayyülü ile Türkiye Cumhuriyeti'ndeki çocuk tahayyülü arasında devamlılıklar olsa da, doğal olarak farklılıklar vardır. Her ideoloji, toplumunu her yönüyle şekillendirmek ister. Osmanlı'da çocuk, Türk - İslam kültürü, terminolojisi ve felsefesiyle tanımlanır. Mine Tan, İslam'da çocukluğun geniş ve detaylı yer bulunduğunu söyler.¹³⁵ Dini ibadetler ve sorumluluklar açısından akil ve baliğ/mükellef(sorumlu) sayılacağı yaşa kadar bir çocukluk söz konusudur. İbadet ve sorumluluklar konusunda yükümlü olan çocuk, artık yetişkin dünyasına merdiven dayamıştır. Ne çocuk ne yetişkin olunan bu ara dönemde, kişinin bir çocuk gibi sorumsuz davranmaması beklenirken, bir yetişkin derecesinde olgunluk da umulmamaktadır.

¹³⁴ Neil Postman, 73-74.

¹³⁵ Mine Tan, "Çocukluk: Dün ve Bugün," 13.

İki çalışmasında¹³⁶, 1850-1918 zaman aralığında Osmanlı'da çocukların yaşamını inceleyen Cüneyd Okay da, ele aldığı değişme ve gelişmelerin İstanbul ve Selanik gibi Batı ile yakın, sürekli bir sosyal, ekonomik ve kültürel ilişki içinde olan kozmopolit şehirlerde olduğunu, Anadolu'daki şehirler bir yana, Üsküdar'da bile rağbet görmediğini söyler.¹³⁷ Tanzimat'tan önce Osmanlı toplumunda çocukların hayatı için elimizde yeterli bilgi olmadığını belirten Okay, çocuk ayrı bir varlık olarak yer almazdı der ve ekler: "Kısaca özetlemek gerekirse, Tanzimat yıllarına kadar Osmanlılarda çocuk, çocuk olarak değil de 'küçük yetişkin' olarak görülüyordu".¹³⁸ Meşrutiyet döneminde çocukların yaşamı mercek altına aldığı çalışmasında Okay, "her yeni rejim gibi İkinci Meşrutiyet'in iktidar odağı konumunda olan İttihad ve Terakki de kendisine ve kendi koyacağı değerlere bağlı bir gençlik ve çocukluk arzulamıştır" diyerek, Meşrutiyetin çocuk idealini şu şekilde özetler:

İlköğretimin vazife, sorumluluk, sosyalleşme ve benzeri genel amaçlarının dışında bir de Tedrisat-ı İbtidaiyye-i Umumiye Talimatnamesi'nde belirtilen özel amaçları vardı. Buna göre 23 Eylül 1329 / 6 Ekim 1913 tarihli Tedrisat-ı İbtidaiyye Kanun-ı Muvakkatı'nın beşinci maddesi uyarınca mecburi eğitime tabi tutulacak olan çocuklar hayat için en gerekli olan bilgilerle donatılacak, mütebedeyin, vatanperver ve gayretli birer insan olarak yetiştirilecektir. Bu sayede çocuklar din ve millet konularında bilinçli, aynı zamanda çağın gerektirdiği şartlar ve ihtiyaçlara hazırlıklı birer insan olabileceklerdir.¹³⁹(İtalik orijinal)

Meşrutiyet hareketinin sloganları haline gelen 'Hürriyet müsavat uhuvvet ve adalet' o derece sık kullanılır olmuş ve bu kavramların çocukların bilinçlerine tamamen yerleşmesi için o kadar çaba sarfedilmiştir ki; kız çocuklara el işi derslerinde nakış numunesi olarak bu kelimelerin yazılı olduğu ödevler verilmesi bile tavsiye edilmiştir.¹⁴⁰

Her rejim kendi kurallarının yayılmasını ve yaşanmasını istediği için, Okay'ın ele aldığı üzere Meşrutiyet rejimi de, eski düzeni kötülemiş, kendi kurallarını her fırsatta yerleştirmeye çalışmıştır. Halk arasındaki "Her Türk asker doğar" sözündeki gibi, çocuklar birer küçük yetişkin olarak görülmüş, yarınlarda düzeni koruyabilmesi için, vatan, millet sevgisi ile dolu, birer küçük asker gibi yetiştirilmişlerdir. Öyle ki, eski bir

¹³⁶ Cüneyd Okay, *Meşrutiyet Çocukları* (2000) ve *Osmanlı Çocuk Hayatında Yenileşmeler* (1998).

¹³⁷ Cüneyd Okay, *Osmanlı Çocuk Hayatında Yenileşmeler* (İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1998), 23.

¹³⁸ Cüneyd Okay, 28.

¹³⁹ Cüneyd Okay, *Meşrutiyet Çocukları* (İstanbul: Bordo Kitaplar, 2000), 15-16.

¹⁴⁰ Cüneyd Okay, *Meşrutiyet Çocukları*, 30.

eğitim metninden alıntılanan bölüme göre, Meşrutî rejimin korunması için çocuklara ölüme bile hazır olmaları gerektiği öğretilmektedir.¹⁴¹ Kız çocuklara hürriyet, musavat, adalet ve uhuvvet kelimeleri el işi dersinde nakış örneği olarak verilmiştir.¹⁴² Aries'in yürüttüğü mantığın izinden gidilirse, Meşrutîyet döneminde, okul ve eğitimin çocuk hayatının belirleyicisi olarak yaygınlaştığı, ancak verilen eğitimin çocuklardan birer yetişkin gibi davranmaları gerektiğini istediği, aslında çocukların çocuk değil minyatür yetişkinler olarak muamele gördükleri söylenebilir.

19. yüzyılda yayımlanan çocuk dergileri ve çocuk eğitimi üzerine kitapların incelendiği bir araştırmada, 19. yüzyıla kadar geleneksel çocukluk anlayışının hâkim olduğu, 19. yüzyılda ise iki çeşit çocuk ve çocukluk anlayışının bulunduğu ifade edilir.¹⁴³ Toplumda geleneksel çocukluk anlayışı ve yenilikçi çocukluk anlayışının bir arada yaşandığını yapılan yayınlar ortaya koyar. Çocuğun biyolojik ve psikolojik gelişiminin dikkate alınmadığı geleneksel çocukluk anlayışına göre, minyatür yetişkin olarak görülen çocukların bir an önce bir yetişkin gibi davranmaları beklendiği için, çocukların yerine getirmesi gereken birçok görev ve sorumlulukları vardır.¹⁴⁴ 19. Yüzyıl Türk çocuğunun öncelikle anne babasının ve öğretmenin sözünü dinlemesi ve izinden gitmesi beklenir. Çocuklar daima itaatkâr, ağırbaşlı ve saygılı, söz dinleyen, iyi kalpli olmalı, okullarına zamanında gitmeli, oyuna dalıp derslerini ihmal etmemeli, okulda arkadaşlarını rahatsız edecek davranışlarda bulunmamalı, çalışkan olmalı, büyüklerinden izinsiz hiçbir şey yapmamalıdır.¹⁴⁵ *Mümeyyizve Etfal* dergilerinde, çocuklardan beklenen davranışların aileden başladığı, okulda ve sokakta devam ettiği, çocuğun her ortam ve şartta terbiyeli olması gerekliliği belirtilir:

Akraba ve ebeveyne saygılı olmak ve ikramda bulunmak, bunların yanında konuşma adabına uymak, terbiyesizlikten ve kötü söz söylemekten kaçınmak, sık sık soru sormamak, sorulan sorulara cevap vermek, başkalarını kötülememek, başarılı olanları tebrik etmek, kendini övmemek ve kibirlenmemek çocukların bilmesi ve uyması

¹⁴¹ Cüneyd Okay, 30.

¹⁴² Cüneyd Okay, 30.

¹⁴³ Hüseyin Şimşek, "Eğitim ve Oyun Bağlamında 19. Yüzyılda Türk Çocukluk Anlayışında Değişmeler," *Değerler Eğitimi Dergisi* 11, no:25 (2013): 221.

¹⁴⁴ Hüseyin Şimşek, "Eğitim ve Oyun Bağlamında 19. Yüzyılda Türk Çocukluk Anlayışında Değişmeler," 223.

¹⁴⁵ Hüseyin Şimşek, 223.

gereken davranışlardır (Mümeyyiz, 1870). Bununla birlikte geleneksel anlayışta edepli olma, kötü sözler söylememe, başkalarının sevgisini kazanma, iyi arkadaş seçme, ilim öğrenmeye çalışma gibi hasletlerin çocuklara kazandırılması istenmektedir (Etfal, 1886)(parantezler orijinalde).¹⁴⁶

Dönemin çocuk eğitim ve terbiye anlayışını yansıtan kaynaklara bakıldığında, çocukların ahlaki eğitimlerine çok fazla önem verildiği görülür. Bunun sebebi, çocukların beden olarak küçük birer yetişkin olarak görülmeleri ve bir an önce bir yetişkin gibi davranmaları olmalıdır. Hüseyin Şimşek de, geleneksel anlayışın bu yönü ile ilgili olarak şunları kaydeder: “İşlevselci bir anlayışın egemen olduğu geleneksel anlayışta, çocuk üzerinden toplumun inşası hedeflenir Bu anlayışa göre aile, insan türünün terbiye okulu, başka bir ifadeyle insan yetiştiren bir fabrikadır. Mükemmel insan iyi ailelerde yetişecek, iyi aileler iyi toplumları, iyi toplumlar da iyi devletleri meydana getirecektir”.¹⁴⁷

19. yüzyılda yayımlanan çocuk dergileri, çocukluğa bilimsel bir tavırla yaklaşan, çocukların biyolojik ve psikolojik gelişim özelliklerine önem veren yenilikçi bir çocukluk anlayışına da sahne olur.¹⁴⁸ Şimşek, dergilerde yenilikçi anlayışla ve çocuğun gelişim dönemlerine göre yapılan çocuk ve çocukluk tanımlamalarından bahseder.¹⁴⁹ Çocuk sevgisine, cinsiyet ayrımı yapılmaması gerekliliğine, çocukların eğitim ve oyun hakkına değinen yazılara yine dönemin dergilerinde sıkça rastlanmaktadır.¹⁵⁰ Çocukların eğitiminde üç ana alan göze çarpar: bedensel, zihinsel ve ahlaki eğitim.¹⁵¹ 19. yüzyıla kadar ahlaki eğitim ağırlıklı olduğu görülen çocuk eğitimindeki değişim açıktır. Bu değişimleri, toplumun iç dinamikleri olduğu kadar topluma dışarıdan gelen etkiler de şekillendirir. Yüzünü Batıya dönen bir modernleşme çabası, yavaş da olsa bilgi alışverişine ortam sağlar. Osmanlı'nın son zamanlarında yurt dışına eğitim ve araştırma için çok sayıda öğrenci gönderildiği,

¹⁴⁶ Aktaran Hüseyin Şimşek, 223-224.

¹⁴⁷ Hüseyin Şimşek, 226.

¹⁴⁸ Hüseyin Şimşek, 226.

¹⁴⁹ Hüseyin Şimşek, 227.

¹⁵⁰ Hüseyin Şimşek, 229-230.

¹⁵¹ Hüseyin Şimşek, 234-235.

aydın kesimden araştırmacı-yazarların da çeşitli yurtdışı ziyaretleri yaptığı bilinir. Dünyadaki her konuda olduğu gibi ocuk konusundaki gelişmeler de takip edilmiştir.

Dünyadaki değişimler takip edilir ve uygulanmaya çalışılır ancak toplumun özünden uzaklaşılması da istenmez. Çocukların gururlu ve güçlü birer Türk olarak yetişmesi için yapılan yazılı çalışmalar dönemin basınına yansır. Savaşların etkisiyle, yayımlanan ocuk dergilerinde kin, intikam,   alma, gibi duygular milli duygulara eşlik eder ve özellikle 1913 ve 1914 yıllarında yayımlanan ocuk dergilerinde tamamen savaş ortamının duygularının yansıtıldığı görülür.¹⁵²Savařların yarattığı duygular sadece intikam ve üç ile de sınırlı değildir. Yüzlerce yıl birlikte yaşayan halkların isyanı ve savaşlar sonucu, ticarete de bu halkların mallarının alınmaması, boykot edilmesi sonucunu doğurmuştur. ocuk dergilerinde yayımlanan yazı ve reklamlarda, yerli mallarına yönelinmesi, yerli üretimini teşvik edilmesi, yerli malların çok daha kaliteli ve ucuz olduğu gibi konular işlenmiştir.¹⁵³

2.1.3. Sonuç

Bu bölümde, Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan ve Batıyı model alan Türk modernleşmesinin  ng rd ğu çocukluk idealine ve örnek alınan Batının ocukluk tahayyülünün temellerine bakılmaya çalışıldı. Eski ağdan modern ağa Batıda ocuk ve çocukluk algısı ele alınmaya çalışılırken kullanılan örnekler bir kez daha göstermiştir ki, herhangi bir gelişme dünyanın her yerinde her toplumda aynı anda ve aynı şekilde gerçekleşmemektedir. Tüm gelişme ve ilerlemelerin tüm dünyada eş zamanlı olarak doğmasını ve toplumları aynı şekilde değiştirip dönüştürmesini beklemek insanın biricikliğiyle de örtüşmez. Çocukluk, toplumsal kategori olarak tanımlanmamışken de, tanımlandıktan sonra da, dünyanın hiçbir yerinde mükemmel bir çocukluk yaşamı görünmemektedir. Aslında ne okul ne de sanayi devrimi çocuklara eşit bir dünya sunamamıştır. Tekniğin gelişmesiyle icatlar birbiri ardından ortaya çıkar ve yeni kırılma noktaları tanımlanır. Modern dünyanın sunduğu birer modern araç olarak sinema ve televizyonun gündelik hayatın bir parçası olmasını

¹⁵² Cüneyd Okay, *Meşrutiyet ocukları*, 46.

¹⁵³ Cüneyd Okay, 52-56.

takiben, çocuk ve yetişkin dünyaları arasındaki makas bir kez daha kapanmaya başlar.

Çocuk ve çocukluk üzerine Batı'da yapılan araştırmalar sonucunda ortaya konan görüş, çocukluğun icat edilmiş bir kategori olduğudur. Bu alanda araştırma yapanların ilki kabul edilen Philippe Ariès, Avrupa sanatının minyatür, resim, heykel gibi örnekleri; sanatçı ve asillerin günceleri üzerinde yaptığı araştırmalara dayanarak, çocukluk kavramının 15. ve 16. yüzyıllardan önce olmadığı sonucuna varır.¹⁵⁴ Çocukluk kategorisinin ortaya çıkması konusunda Ariès'in düşünce zincirini, teknolojik bir gelişme olan matbaanın icadına yeni bir kırılma noktası daha ekleyerek Neil Postman sürdürür: Postman'a göre, telgraf ile başlayan süreçte televizyonun hayata girmesi, çocukluk tarihi açısından bir kez daha kırılmaya yol açarak, çocukluğun yok oluş sürecini başlatmıştır.¹⁵⁵

Matbaanın icadından önce, çocukların ve yetişkinlerin aynı ortamları paylaştıkları, aynı bilgilere ulaşabildikleri ve çocuktan gizlenen bir bilgi olmadığı konusunda araştırmacılar hemfikirdir. Matbaa, kitapları herkes için ulaşılır yapmış ve okuma yazmanın herkes için mümkün hale gelmesi ve okulların açılması, çocuk ve yetişkin dünyasını ayırmıştır.¹⁵⁶ Kitaplara ulaşan ve okuyan yetişkinlerin ortamları çocuklardan ayrılmıştır. Çocukların ise, kitap okuyabilmeleri için eğitim almaları gerekli olmuştur. Uzun bir sürece yayılan bu değişimin sonucunda, çocukluk toplumsal bir kavram olarak inşa edilmiştir. Evde, sokakta, tarlada, pazarda yetişkinlerle hep beraber olan çocuklar, kitapların, dolayısıyla okuryazarlığın, okuma yazma öğrenme gerekliliğinin ve okulların yaygınlaşması ile o güne kadar alışageldikleri hayattan kopmuşlardır. Sadece biyolojik olarak gelişmenin, konuşmaya ve yürümeye başlamanın yetişkin ortamlarına katılmaya yetmesi halinden, biyolojik gelişimi takip eden eğitim süreci gerekliliği haline geçilmiştir.

¹⁵⁴ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood A Social History of Family Life*, (New York: Alfred A. Knopf, 1962).

¹⁵⁵ Neil Postman, *Çocukluğun Yokoluşu*, 90-98.

¹⁵⁶ Neil Postman, *Çocukluğun Yokoluşu*, 33,52.

Teknolojinin geliştikçe hayatı şekillendirmeye devamıyla, televizyon da bir kırılmaya neden olur ve bilgiyi, aynen matbaanın icadından önceki dönem gibi, çocuk-yetişkin herkes için aynılaştırır. Çocuk ve yetişkin dünyaları arasına matbaa ve okulla giren farazi duvarın yıkılmasına neden olur. Televizyon açıldığı anda her ne bilgi sunuluyorsa izleyici olan çocuk ve yetişkin beraber almaya başlar. Bu durumu gözlemleyen Postman'a göre, Ariès'in tespitiyle çocukluğun keşfedildiği noktadan geriye gidiş söz konusudur. Önceden nasıl çocuk ve yetişkin aynı enformasyona maruz kalıyorduysa, televizyondan sonra da öyle olur.¹⁵⁷Çađlar boyunca tüm toplumlarda çocuk ve çocukluk algıları, bir toplumsal kategori olarak belirme zamanı değişse de, aslında benzerlikler taşır ve bir bakıma kendini çeşitli nedenlerle çeşitli dönemlerde yineleyen bir seyir izler. Burada enteresan olan, televizyondan çok daha önce hayatların bir parçası olan sinemanın etkisinin olup olmadığının düşünülmemesi ve adı geçen çalışmalarda ve diğerlerinde sinemanın göz önüne alınmamış olmasıdır.

Din kaynaklı bir çocukluk tahayyülünü takiben, Batı modernleşmesinin izleğinde Osmanlı'da geleneksel çocukluk anlayışıyla modern çocukluk anlayışı arasında, her iki çocukluk anlayışının bir arada var olduğu dönemler yaşanmıştır. Bu, minyatür yetişkinliğin ve/veya çocukluğun nerede başlayıp nerede bittiğinin tespit edilemeyeceği oldukça karışık bir çocukluk tahayyülüdür. Osmanlı'nın geleneksel ile modern arasında oluşunun ardından, Türkiye Cumhuriyeti tamamen modern bir toplum ideali beslemif, ideal bir çocukluk tahayyül etmiştir. şimdi Cumhuriyet'in çocukluk tahayyülü ele alınacaktır.

2.2. Cumhuriyet'in Çocukluk İdeali

Yeni kurulan bir devlet idealleriyle uyumlu bir toplum yaratmak isteyecektir. Çocuk da bir toplumun temel taşlarından biri ve devletin geleceğini ele alacak olan varlık olduğu için, çocuğa Cumhuriyet döneminde de özel önem atfedilmiştir. Cumhuriyet düşüncesini geleceğe taşıyabilecek bir nesil inşa etmek arzusuyla, ideal Türk çocuğunun sahip olması gereken fiziksel, zihinsel ve ahlaki nitelikler belirlenmiştir. Cumhuriyet Türkiye'si'nin çocuk ideali, Osmanlı'daki yaklaşımla devamlılık gösterdiği

¹⁵⁷ Neil Postman, 104, 124-125.

gibi, farklılaşan devlet felsefesi dolayısıyla farklılıklar da taşır. Örneğin, bir Türk çocuğunun sahip olması gerekli görülen güzel huy ve ahlak kuralları ya da vatan savunması için gözü pek ve güçlü bir asker olması beklentisi, Osmanlı'dan değişmeden gelen özelliklerdendir. Din temelli kuralların hâkim olduğu Osmanlı'nın son dönemlerinde emareleri görülen modernleşme hareketlerinin ve Cumhuriyet döneminde modern Batı dünyasının izleğinden gidilerek modern dünyaya ayak uydurma isteğinin sebebi, din değil insan temelli bir düzen kurulmak istenmesidir.

Modern dünyada yaşayacak olan çocukların ve gençlerin, temelden modern dünya ile uyumlu yetişmeleri arzusuyla, modern bir çocuk tasavvuru oluşturulmuştur. Aslında hiç yoktan ortaya çıkan bir modern çocuk anlayışından bahsetmiyoruz. Tanzimat'la başlayan süreçte çocuğa dair birçok çalışma ve anlayış değişikliği zaten söz konusudur. Bu duruma değinen Hüseyin Şimşek, 19. Yüzyıla kadar çocuk görev ve sorumluluklarını vurgulayan, çocuğu toplumun geleceğinin teminatı olarak gören geleneksel çocukluk anlayışının hâkim olduğunu söyler.¹⁵⁸ Bu sürecin devamında, Cumhuriyet'in modern çocuğunun taşınması gerekli olan niteliklerin zihinsel, bedensel ve ahlaki eğitimler ile çocuklara aşılmasına gayret edilmiştir. Dönemin yazarlarının dergilere ve gazetelere yazdıkları yazılardan, modern çocuk eğitimi üzerine yazdıkları kitaplardan bu eğitimlerin içeriğine dair bilgi edinebiliyoruz. Bu bölümde, Cumhuriyet'in modern ve ideal çocuk tahayyülünün nasıl olduğu üzerinde durulacaktır.

Cumhuriyet'in ilk yılları, yaralarının sarılmaya çalışıldığı Kurtuluş Savaşı, ardından tüm dünyayı etkileyen 1929 Ekonomik Buhran ve Türkiye müdahil olmasa da İkinci Dünya Savaşı'nın tüm olumsuz etkileriyle maluldür. Büyük kayıpların verildiği bir savaşın ardından küllerinden doğmaya çalışan bir milletin kadın-erkek-çocuk tüm fertleri çalışır:

Toplumun yaşadığı çöküntü sonucu bu dönemde çok sayıda çocuğun çalıştırıldığı, birçok çocuğun sokaklarda başıboş dolaştığı, yoksulluk ve işsizliğin yayıldığı görülmektedir... çocukların çalışma yaşı 11'e kadar düşmüştür... İstanbul'da kibrit ve bez fabrikalarında çalışan çocuk

¹⁵⁸ Hüseyin Şimşek, "Eğitim ve Oyun Bağlamında 19. Yüzyılda Türk Çocukluk Anlayışında Değişmeler," *Değerler Eğitimi Dergisi*11, no.25 (2013): 218.

sayısının tüm çalışanların yarısına ulaştığı, hatta kimi dönemler aştığı belirtilmektedir... Çocuklar bu dönemde oldukça küçük yaşlarda, düşük ücretlerle, sağlıklarını ve gelişimlerini olumsuz yönde etkileyen iş kollarında çalışmaktadırlar.¹⁵⁹

On iki yaşından küçük çocukların madenler dâhil ağır işlerde çalıştırılmasının yasaklanması ve 12-16 yaş aralığındakiler için de 8 saat çalışma kısıtlaması gibi bir takım iyileştirme çalışmaları yapılırsa da, ülkenin içinde bulunduğu şartlar gereği bu çocukları koruma hükümleri uygulanamaz.¹⁶⁰ Dönemin hâkim politikası savaşlar ve göçlerle kayba uğrayan nüfusu düzenlemek ve artırmak üzerine kurulur. Korunması gereken çocukların savaş yetimi olmak yanında çeşitli ihtiyaçları daha belirir:

Bu dönemde 'korunmaya muhtaç çocuklar' artık geçmiş dönemden farklı olarak sadece 'savaş yetimleri ve kimsesizler' değil, rejimin taşıyıcısı 'cumhuriyet çocukları' ama aynı zamanda 'yoksul ve aç çocuklardır.' Bu nedenle rejimin öznesi olan çocukların yaşatılması, beslenmesi ve eğitilmesi gerekmektedir.¹⁶¹

Türk modernleşme hareketleriyle çocukların yetişkinlerle aynı ortamları paylaştığı 19. yüzyıl ve öncesi anlayışlar değişmeye başlar. Çocukların kendi yaşlarına uygun şekilde, zihinsel, bedensel ve ahlaki gelişmelerinin uygun şartlarda desteklenmesi ve bu gelişimin sağlanması önemsenir. Savaşın ağır sonuçları toplumun tüm katmanlarında etkisini gösterir. Savaşlar cephelerde yaşansa da, uzun sürdükleri ve arka arkaya geldikleri için, cephe gerisini de etkiler. Cephelerden çok sayıda yaralı getirilmesi, salgın hastalıklar gibi sebeplerle yetmeyen hastane ve sağlık personeli sayıları kasaba ve şehirlerde de büyük sıkıntılara sebep olur. Elde bulunan belgelere yansıyan sayısal verilere göre, cephede ve bağlantılı olarak cephe gerisinde yaşanan kayıplara ek olarak açlık, salgın hastalıklar, tehcir ve mübadele gibi sebepler dolayısıyla nüfus 18-20 milyondan 13 milyona düşer.¹⁶² Yani "Cumhuriyet, savaşlarla dolu yakın geçmişinden nüfus sorununu devralmıştı. Bu aynı zamanda kadın sağlığı, ister istemez doğum meselesini gündeme getiriyordu".¹⁶³ Kadın sağlığında ve

¹⁵⁹ Yasemin Mamur Işıkcı ve Selma Karatepe, "Türkiye'de Çocuğa Yönelik Sosyal Politika Uygulamaları ve Tarihsel Analizi," *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*7, no.1 (2016): 84.

¹⁶⁰ Yasemin Mamur Işıkcı ve Selma Karatepe, "Türkiye'de Çocuğa Yönelik Sosyal Politika," 84-85.

¹⁶¹ Makbule Sarıkaya'dan aktaran Yasemin Mamur Işıkcı ve Selma Karatepe, 85.

¹⁶² Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri," *Toplumsal Tarih*, Mayıs 2017, 22-23.

¹⁶³ Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri," 23.

doğumda sorunlar yaşanması, çocuk sağlığının ve çocuk yaşamının da doğrudan tehdit altında olması demektir. Erken Cumhuriyet döneminde çocuklar sağlıklı yaşam koşullarından yoksundur. Savaşlarda ailesini kaybeden çocuklar da vardır. Sabiha Zekeriya'nın *Resimli Ay* adlı dergideki yazılarından aktaran Zafer Toprak, çocuk ölümlerinin İstanbul'da %80, Anadolu'da ise %90 oranlarında olduğunu kaydeder ve geride kalan çocukların durumuna dair şunları ekler:

Her şeyden önce yetimler vardı. Bunların sayısı 200 bin dolayındaydı. Küçük bir kısmı devlet tarafından himaye ediliyordu. Kalan 190 bin sokakta kalmıştı. Yine çocukların önemli bir kısmı doğru dürüst beslenemiyordu. Bu oran onda dokuzdu. Üçüncü mağduriyet gayri meşru çocuklarınkıydı. Bir kısmı Darülaceze bünyesinde, önemli bir kısmı ise sokaklarda telef oluyordu. Bir diğer çocuk felaketi kimi "ticaret kumpanyaları" tarafından sokaklarda dilendirilen çocuklardı. Yoksul çocukların önemli bir kısmı, evsiz barksız, cami avlularında, köprü altlarında, çeşme diplerinde yatıp günlerini serserilikle geçiriyorlardı. İçlerinden bir kısmı bedenen sakat ve maluldü. Aralarında kör, topal, dilsiz, sağır olanlar vardı. Ülkede bunlara sahip çıkacak, bu çocukları himaye ve tedavi edecek herhangi bir müessese yoktu. Kimi çocuklar irsi olarak ya da daha sonradan frengi kapmıştı ve talihlerine havale edilmişti. Fakr u zaruret içinde büyüyen veremli çocuklar toplum kurbanları olarak ölüme terk edilmişlerdi. Alkolik ana babadan doğan dimağı malul çocuklar, mecnunlar, suçlu çocuklar yukarıdakilere ilave edilmeliydi.¹⁶⁴

Tüm bu bilgiler, durumun ciddiyetini ortaya koymaktadır. Yeni devlet güllük gülistanlık bir ortamda kurulmadığı gibi, tüm ideallerini yaşama geçireceği sorunsuz bir toplum da ele almamıştır. Toplumun her kesimi, hayatın her yönü sorunlar yumağıdır. Böyle bir ortamda, çocuğun önemi daha da ortaya çıkmaktadır. Çocuk, nüfus demek, nüfus ülkenin geleceği demektir. Toplumun düze çıkması, hayalleri süsleyen modern ülkenin sürekliliğinin sağlanabilmesi için çocukların kurtarılması gerekmektedir.

Halk sağlığının iyi şartlara kavuşmasının aciliyeti ve gerekliliği ortadadır. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in ideal çocuğunun ilk özelliği de sağlıklı ve güçlü olmaktır. Çocukların vücut bakım, temizlik ve sağlığı için her alanda bilgilendirmeler yapılır ve

¹⁶⁴ Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri," 24.

sağlıklı bir nesli yaratmanın bir koşulu olarak da bedensel eğitim ve spor ön plana çıkartılır.

‘Yanağından kan damlayan, mutlu çocuklar’, ulus-devletin güç arzusu ve estetik algısı ile uyumludur. Çocuklar fiziksel olarak güçlendikçe güzelleşir; güzelleştikçe umut verir. Hal böyleyken ‘sağlıklı çocuklar’, rejimlerin yurttaşlarına ne denli ‘müreffeh bir gelecek’ sunacağına kanıtı oluverir (vurgu orijinalde)¹⁶⁵

diyen Öztan, hasta adam olarak nitelenen Osmanlı’nın döneminin kapatılıp, yeni sağlıklı bir ulus-devlet kurulmak istendiğini belirtir. Genç nesiller ne kadar sağlıklı ve güçlü birer bünyeye sahip olurlarsa, hasta bir imparatorluğun kalıntıları üzerine yeni kurulan devletin dünya devletleri gözünde imajının da güçlü bir devlet olarak değişeceğini belirtir.¹⁶⁶ Öztan’ın da sözlerinin devamında belirttiği gibi, bu bağlamda nüfus politikaları ve kadın-çocuk sağlığına yönelik çalışmalarla toplum bilinçlendirilmeye çalışılmıştır. Çocuk sahibi olmak önemsenmiş, sağlıklı çocuklar dünyaya getirecek anne-babaların da sağlıklı olmaları istenmiş, çocuk sahibi olmak istemeyenler ise vatan hainliğine dek varan suçlamalarla eleştirilmişlerdir.¹⁶⁷

Çocuk sahibi olmanın teşvik edildiği, çok çocuklu ailelerin ‘makbul’ görüldüğü, ‘sağlıklı’ ve ‘gülbüz vatan evlatları’nın sayısının arttırılmasının ‘milli bir mesele’ olarak addedildiği bu süreçte, söz konusu bakış açısının çocuklar için yayınlanan eserlere de yansıdığı gözlemlenebilir. Öyle ki dönemin çocuk mecmualarından *Gülbüz Türk Çocuğu* dergisi ve *Çocuk Duygusu*, para ödüllü ‘gülbüz çocuklar müsabakası’ bile başlatmıştır (italikler ve vurgular orijinal).¹⁶⁸

Jimnastik ve spor, sağlıklı beslenmek ve temizlik ideal çocuğun sahip olması gereken diğer özelliklerdendir. Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur atasözünün ışığında, dönemin çocukları güçlü birer bedene sahip olabilmeleri için her ortamda ve her yayında teşvik edilmişlerdir. Uzun süren savaşların ardından yıkılan bir imparatorluğun yerine kurulan devlet, her tür savaş tehdidi ve ihtimaline karşı da özellikle gençleri askeri anlamda geliştirecek spor dallarına önem vermiştir:

¹⁶⁵ Güven Gürkan Öztan, *Türkiye’de Çocukluğun Politik İnşası*, 128.

¹⁶⁶ Güven Gürkan Öztan, 129.

¹⁶⁷ Güven Gürkan Öztan, 129.

¹⁶⁸ Güven Gürkan Öztan, 133.

“...ekseriyetle ‘arazi sporları’, ‘askeri sporlar’ ve izcilik, yurt müdafaasına hazırlık olarak kutsanmıştır”.¹⁶⁹(vurgu orijinalde)

19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan sancılı süreçte Osmanlı-Türk seçkinleri hep 'devleti kurtarma' fikri ile meşgul olmak zorunda kalmışlardır. Bu çerçevede devlet nedir, işlevi ne şekilde tanımlanır, toplumun iradesine nasıl tâbi kılınır gibi teorik sorulardan çok, devlet bir an önce gücüne nasıl kavuşturulur, 'devletin bekası' nasıl sağlanır gibi pratik yanı ağır basan meselelerle uğraşmışlardır. Neticede 'güçlü olmak', ki kastedilen 'fiziki güç'e sahip olmaktır, tek kurtuluş reçetesi haline getirilmiştir. 'Entelektüel güç' ise 'fiziki olan'ın kapasitesini arttıracak bir manivela olarak görülmüştür... Bu genel tablo içinde, çocuklar özelinde, kahramanlık vurgusu üzerinden askerliğin ve genel olarak 'militar değerler'in bir yandan II. Meşrutiyet döneminde olduğu gibi ders kitapları çerçevesinde 'yurttaşlık vazifesi' olarak işlendiği, diğer yandan ise aynı kaynaklarda ve popüler düzlemde, bilhassa kolektivist nitelikli kültürel göndermeler bağlamında 'ordu millet miti'ne referansla, etnikleştirildiği tespit edilebilir.¹⁷⁰(vurgular orijinalde)

Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının toplumu içinde buldukları bu sağlık ve nüfus sorunlarına karşı geliştirdikleri beden eğitimi ve spor ağırlıklı terbiye modelini, Michel Foucault'nun biyo-politika¹⁷¹ kavramıyla açıklayan Yiğit Akın, “19. Yüzyıldan itibaren doğum oranları, doğumu teşvik edici politikalar, hastalık ve sakatlıkların yaygınlığı, kolektif hijyen gibi problemler”in biyo-politikanın konuları olduğunu belirtir.¹⁷² Biyo-politikayı, nüfusu olumsuz yönde etkileyen her tür sorundan kurtarmak ve nüfusu dengede tutmak için çeşitli mekanizmalar kullanmak şeklinde kısaca açıklayan Akın, Cumhuriyetin biyo-politikasına dair şunları belirtir:

Rejimin idarecileri, inkılâbın sağlıklı, becerikli, çalışkan ama aynı zamanda da uysal ‘yeni adam’ını yaratmadan, programatik olarak planladıkları herhangi bir sosyal ve ekonomik dönüşümü gerçekleştiremeyeceklerinin farkındadır. Kemalist elitin bu dönemde sporun boş zamanı değerlendirme ve eğlence fonksiyonlarından ziyade faydacı (utilitarian) yanını öne çıkarması bu yönde bir kaygıyı yansıtır. Beden terbiyesi ve spor politikalarının erken Cumhuriyet

¹⁶⁹ Güven Gürkan Öztan, 135.

¹⁷⁰ Güven Gürkan Öztan, 76.

¹⁷¹ Yiğit Akın, biyo-politikayı aynı eserinde şöyle tanımlar: “Biyo-politika bir insan kümesinin karşılaştığı sağlık, hijyen, doğum oranı, ırk, yaşam kalitesi gibi problemlerin, iktidar tarafından çözülmek üzere rasyonalize edilmesi anlamına gelir. Biyo-politika, nüfus düzeyinde hayatın yönetilmesi demektir.”(87-88)

¹⁷² Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*(İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 37.

yıllarında temel amacı, bütün nüfusun özellikle de çocuk ve gençlerin salgın hastalıklar, yoksulluk, kötü beslenme ve diğer problemler yüzünden bozulmuş olan sağlığının düzeltilmesidir. Bu yüzden beden terbiyesi ve spor, Kemalist biyo-politikanın önemli bir bileşenidir.¹⁷³ (vurgu ve parantez orijinalde)

Bu bağlamda, CHP'nin 1935 yılı programından aktaran Akın, "bütün Türk gençliğine şevk ve sıhhatlerini, nefse ve ulusa inanlarını besleyecek beden eğitimi verilecek ve gençlik, devrimi ve bütün erginlik şartları ile yurdu korumayı en üstün ödev tanıyan ve onları, bu ödev uğrunda bütün varlıklarını vermeye hazır tutan bir düşünüşte yetiştirilecektir" ve "okullarda, devlet kurumlarında ve fabrikalarda bulunanlar, yaşlarına göre beden eğitimi ile uğraşmak yükümü altına alınacak" şeklindeki kararları kaydeder.¹⁷⁴ Sağlıklı çocukların sağlıklı anne ve babalardan doğacağı düşüncesiyle ailenin önemine, doğuma, kürtaja dair de toplumu bilinçlendirecek söylemler yayılır:¹⁷⁵ "Bu yüzden annelik yüceltilirken, kadının ev dışında çalışması alttan alta eleştiriliyordu. Gürbüz bir Türk nesli yetiştirmeyi teşvik etmek amacıyla büyük aileler için barınma ve geçim yardımları, bekârlık ve çocuksuzluk vergisi gibi tedbirler sıklıkla dile getiriliyordu".¹⁷⁶

Türk toplumunun eskiden beri asker toplum olarak nitelenmesi, Cumhuriyet yıllarında da gerek yeni savaştan çıkmış olması ve gerekse günlerin getirdiği/getirebileceği yeni savaş tehditleri dolayısıyla terk edilmez. Cumhuriyet döneminde de yedisinden yetmişine herkesin her an oluşabilecek bir tehde karşı tetikte ve hazır olması gerekli görülür ve gereken toplum bilgilendirme çalışmaları yapılır. Cumhuriyet çocuklarının ve gençlerinin de sağlıklı ve güçlü olmaları istenir ve bunu gerçekleştirebilecek aktiviteler içinde olmaları teşvik edilir. Akın'ın da belirttiği üzere, beden terbiyesi ve spor bütün milleti her an zinde ve uyanık tutacağından, yani herhangi bir savaş tehdidine hazırlanmanın maddi ve manevi yönden en pratik ve ekonomik yolu olduğundan, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet yıllarında siyasi elitler tarafından önemli bulunur.¹⁷⁷ Bu ideallerin gerçekleştirilebilmesi yolunda

¹⁷³ Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*, 43.

¹⁷⁴ Yiğit Akın, 72.

¹⁷⁵ Yiğit Akın, 92.

¹⁷⁶ Yiğit Akın, 92.

¹⁷⁷ Yiğit Akın, 142.

yapılan çalışmalara örnek olarak, 1926 yılından itibaren liselere ve ğretmen okullarına askerlik dersi konulması ve yılsonunda on beş günlük kamp yapılması beklentisi sayılabilir.¹⁷⁸

Askeri anlamda düşünüldüğünde geri dönüşümü olacak ve bir savaş zamanında faydası görülecek spor dallarının yayılmasına ve çocuklarla gençlerin bu spor dallarıyla uğraşmalarına özel önem verilmiştir. Seyirlik ve insanı pasifleştirici oyunlar gerçek birer spor olarak kabul edilmemiştir. Örneğın futbol Cumhuriyet elitlerince küçümsenmiş ve değersiz bulunmuştur:

Siyasi elitin gözünde, hem halk sağlığı hem de askeri hazırlık ögelerine dayanan Kemalist fiziki kültürün nihai amaçlarıyla, başlı başına dejenere bir faaliyet olarak addedilen futbol arasında uzlaşmaz bir çelişki vardır. Bu çelişkinin başlıca sebebi beden terbiyesinden beklenen nihai faydalarla, seyir sporlarında, özellikle de futbolda zaman zaman elde edilen başarıların birbirine karıştırılmasıdır... futbol genellikle irrasyonel tepkilere açık oluşu ve egoist eğilimleri barındırması sebebiyle, sporun faydacı amaçlarla kullanılmasının önündeki en önemli tehdittir. Oysa milletin spordan beklediği iki fayda vardır: 'itaatkarlık ve kendini feda etme gibi zihni özellikleri kazanması ve her türlü zorluğa dayanma gibi fiziki özellikler edinmesi'.¹⁷⁹

Bu düşünceler çerçevesinde, spor dallarının faydalı ve faydasız olmak üzere ikiye ayrıldığını görürüz. Cumhuriyetin ideal çocuğunun ilgilenmesinin faydalı bulunduğu spor dallarına örnek olarak sprint ve maraton koşuları, glle atma, engelli koşular, binicilik, bisiklet sürme, yüzme, yelken, eskrim, havacılık, dağcılık verilebilir.¹⁸⁰ Bu sporlar, savaş zamanında cephede yaşanacak el bombası fırlatmak, süngü ve kılıçla dövüşmek, bir yerden bir yere haber götürmek gibi çeşitli aktivitelere benzemesi ve hazırlık sayılmasından dolayı değerli görülmüştür.

Akın, Türk toplumunun asker millet olması düşüncesine, savaş tehditlerine, tüm bu spor ve beden eğitimi ders düzenlemelerine, bu konularda çıkarılan kanun ve nizamnamelere rağmen, spor politikalarının tam anlamıyla uygulanmadığını da

¹⁷⁸ Yiğit Akın, 143.

¹⁷⁹ Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*, 155.

¹⁸⁰ Yiğit Akın, 155-156.

ekler.¹⁸¹ Çocuklara yönelik hazırlanan dergi yazılarında ve kitaplarda, ideal çocuğun özelliklerinin övüldüğü çeşitli yazılar yayımlanır. Bunlardan birisi de Akın'ın *Yeni Adam Çocuk Hikayeleri* Serisinden aktardığı *Sporcu* adlı hikayedir.¹⁸² 1936 yılına ait olan bu hikâyenin kahramanı olan Bayan Sevinç hakkında okuyucu şunları öğrenir: “Bayan Sevinç çocukluğundan beri iki şeyi pek güzel birleştiriyordu. Sevinç Aristo, Eflatun, Descartes, Kant, Bergson gibi büyük feylesofları ne kadar iyi biliyorsa, ata binmesini, kürek çekmesini, nişan almasını da o kadar iyi biliyordu”.¹⁸³ Sevinç karakteri üzerinden bedensel eğitimin zihinsel eğitimle birlikte sürdürüldüğü zaman kıymetli olduğu mesajı verilir. Cumhuriyetin ideal çocuğu fiziken güçlü olduğu kadar zihnen de üstün ve bilgili olmalıdır.

Cumhuriyet çocuğu modern bir çocuktur. Ve modern dünyada çocuk “kendine özgü kuralları ve belirleyenleri olan, bu nedenle yetişkinlerin dünyasından kesin şekilde ayrılan ve özel ilgi ve muameleyi hak eden ‘*sui generis* bir grup’ olarak görülmektedir (vurgu ve italik orijinalde).¹⁸⁴ Hızla Batılılaşan ve modernleşen Türkiye'nin geleceği olan çocuklar da bu dünyanın gerektirdiği bir düşünce ve yaşam biçimine kavuşmalıdır. Modern çocuğa ya da ideal Türk çocuğuna nasıl ulaşılabilecektir? Cumhuriyet döneminde ideal çocuklar ve ideal topluma ulaşılabilmesi için toplum geneline yaygınlaştırılmaya çalışılan eğitim hamleleri, okullaşma en temel uygulamadır. Mine Tan Cumhuriyet dönemi için “...toplumsal değişimin devlet eliyle başlatıldığı ve okullar aracılığıyla yaygınlaştırılmaya çalışıldığı bir dönem...” tespitinde bulunur.¹⁸⁵

Toplum sadece şehirlerden ibaret değildir. Ülkenin her köşesinde daha iyi şartlarda yaşamayı hak eden ve yardım bekleyen çocuklar vardır. Yani ülkenin tüm çocuklarına eşit şartlarda modern bir yaşamı götürmek kolay bir iş değildir. Bu sebeple, ideallere ulaşılma noktasında kısıtlı kalındığı örneklere bakılınca görülecektir. Doğal olarak, her açıdan okullarda bir standart, bir eşitlik de yoktur. Her köyde okul için bir bina

¹⁸¹ Yiğit Akın, *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*, 169.

¹⁸² Yiğit Akın, 195.

¹⁸³ Yiğit Akın, 196.

¹⁸⁴ Nazan Çiçek, “Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Çocukluk Nosyonunun Görünümleri Üzerine Bir Analiz,” *Mülkiye Dergisi* 36, no.4 (2012): 72-73.

¹⁸⁵ Mine Tan et al., *Cumhuriyet'te Çocuklar*(İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007), 12.

yoktur; duruma göre bazen camiler ya da herhangi boş bir yapı sınıfa dönüştürülebilir. Okul olarak kullanılan mekânların eşyası da ortama göre farklılaşır. Her sınıfla ilgilenecek ayrı öğretmen olmadığından ve tüm sınıfları tek öğretmenin okuttuğu da vakidir.¹⁸⁶ Şehir okullarının imkânları da kendi arasında farklılık gösterir. Farklı tipte binalar okul olarak kullanılmıştır. Bazı şehir okullarında piyano gibi müzik araçları, matematik ve tarih gibi dersler için kullanılacak harita ve pergel gibi araç gereç bulunur.¹⁸⁷ Bu bilgiler, ulaşılması hedeflenen aydınlık ülkenin temellerini atmanın zorluğunu ve farklı şartlarda yetişen çocukların bulunduğunu gösterir.

Çocuklara medeniliğin belirtilerini öğretmek için kullanılan araçlar içinde coğrafya ve gezi kitaplarının da önemli bir yer tuttuğunu söyleyen Öztan,¹⁸⁸ çocuklar için yazılan gezi ve seyahat kitaplarında Amerika'da, Kutuplarda, Almanya'da, Afrika'da, Londra'da ve hatta zeplinle veya uçakla gökyüzünde gördüğümüz Türk çocuklarının, korkusuzluğun, maceracılığın, kâşifliğin, cesaretin, gördükleri tüm gelişmişlikleri kendi ülkelerinde yapabileceklerine dair özgüvenin, hatta kurtarıcı kahramanlığın örneği olduklarını belirtir.¹⁸⁹

Cumhuriyet'in ideal çocuğunun bedenen sağlıklı ve güçlü olması, eğitilmiş ve bilgili olması beklentisi dışında, ahlaken de bir takım niteliklere sahip olması gerekiyordu. Modern çocukluk düşüncesinin Osmanlı'da ortaya çıkmasıyla birlikte ideal çocuğun başlıca özelliklerinin başında dürüstlük, düzenlilik ve çalışkanlığın geldiğini söyleyen Öztan, "doğruluk ve çalışkanlık, farklı dönemlerde farklı parametreler kullanılarak eğitim-öğretimde ve çocuk yayınlarında sürekli gündemde tutulmuştur. Kimi zaman padişaha sadakat, kimi zaman Tanrı korkusu, kimi zaman yurttaşlık ya da Türklük çerçevesinde, çocukların sözü edilen 'değişmez özellikleri'nin ayrıntılı tasviri'nin yapıldığını belirtir.¹⁹⁰ Bu değişmez özelliklerden bazıları da güzel ahlaka dairdir. Kemal İnal da, Mustafa Kemal ve İnönü dâhil diğer bazı liderlerin de buldukları

¹⁸⁶ Mine Tan et al., *Cumhuriyet'te Çocuktular*, 55-56.

¹⁸⁷ Mine Tan et al., *Cumhuriyet'te Çocuktular*, 56.

¹⁸⁸ Güven Gürkan Öztan, *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*, 69.

¹⁸⁹ Güven Gürkan Öztan, 70-73.

¹⁹⁰ Güven Gürkan Öztan, 104.

ortamlarda ideal çocuğun niteliklerini anlattıklarını belirtir.¹⁹¹ İdeal Türk çocuğunun ahlaki yapısına dair özelliklerin ise açık şekilde 1941 yılında Milli Eğitim Bakanı olarak görevde olan Hasan Ali Yücel'in ifadelerinde ortaya çıktığını görülür. Hasan Ali Yücel'e göre Türk çocuğu doğru sözlüdür ve yalandan nefret eder; devletin kanunlarına, toplumun ahlak kurallarına ve okulunun kurallarına da isteyerek uyar; öğretmenini anne babası gibi sever ve sayar; bütün arkadaşlarının da birer Türk çocuğu olduğunun bilinciyle onların tüm haklarını kendisinin haklarını koruduğu gibi korur ve onlarla iyi geçinir; kumar oynamadığı gibi içkili mekânlara gitmez; tembellik ve sefillik yuvası olan kahvehane gibi yerlerde vaktini öldürmez; okul dışında kalan zamanını ailesiyle, spor salonlarında, sinema-tiyatro seyrederek, halkevlerinde geçirir.¹⁹²

Cumhuriyet döneminin ilk ders kitaplarından birisi olan, Mithat Sadullah tarafından yazılan ve 1924 yılında basılıp ilkokullarda okutulması onaylanan *Resimli, Yeni Musâhabât-ı Ahlâkiye ve Medeniye* adlı ders kitabının içerik analizini yapan Ramazan Alabaş, kitapta yer verilen metinlere göre Cumhuriyet'in ideal çocuğunun sahip olması beklenen ahlaki özellikleri tespit eder. Okula yeni başlayan çocuklara derslerle verilmek istenen özellikleri bireysel gelişim, toplumsal uyum ve dini inanç başlıkları altında değerlendirir. Kitapta, %79 oranında metinle yer verilen çocuğun bireysel gelişimine dair özellikler: "aileye önem verme, doğruluk, dürüstlük, çalışkanlık, sorumluluk, sağlığa dikkat etme, utanma duygusu, temizlik, ruhsal iyilik hali, yardımseverlik, çevre bilinci, gururlu olmama, tutumluluk ve faydalı olma"ktır.¹⁹³ Alabaş, kitaptaki metinlerden %20,5'inin ise toplumsal uyuma dair özellikler olduğunu söyler. Bu özellikler de: "haklara saygılı duyma, yurttaşlık sorumluluğu, dayanışma, vatanseverlik, bayrak sevgisi ve milli adetlere bağlılık"tır.¹⁹⁴ Kitapta yer alan bir metinde ise, çocukların Allah'a iman etmeleri konusu işlenir.¹⁹⁵ Bütün bu özellikleri kazanabilmek için okula devam etmenin önemi ve mektepli

¹⁹¹ Kemal İnal, "Paternalist Politikanın İdeal Türk Çocuğu," 201.

¹⁹² Aktaran Kemal İnal, "Paternalist Politikanın İdeal Türk Çocuğu," 201.

¹⁹³ Ramazan Alabaş, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında İlk Mekteplerde İnsani ve Toplumsal Değerler Eğitimi: Resimli, Yeni Musâhabât-ı Ahlâkiye ve Medeniye Ders Kitabı Örneği," *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* XVIII, no.36 (2018): 69.

¹⁹⁴ Ramazan Alabaş, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında İlk Mekteplerde," 69.

¹⁹⁵ Ramazan Alabaş, 75.

çocuk tamlaması vurgulanır.¹⁹⁶ Mektepli çocuk imgesinin yanında, terbiyeli çocuk imgesi de göze çarpar. Bu terbiyeli çocuğun özelliklerini şöyledir:

Terbiyeli bir çocuk arkadaşları ile daima iyi geçinir. Hiç kimsenin kalbini kırmaz. Terbiyeli bir çocuk hiç kimse için fena söz söylemez. Terbiyeli bir çocuk çakı ile sıraları kesmez, duvarları ve döşeme tahtalarını kurşun kalemle kirletmez, yerlere kâğıt atmaz ve tükürmez. Terbiyeli bir çocuk sofrada 'ben bu yemeği istemem. Bu da yenir mi ya?' gibi sözler söylemez. Sofrada ne bulursa onu istekle yer.¹⁹⁷

İdeal Türk çocuğunun özellikleri her fırsat ve her ortam kullanılarak topluma yayılmaya çalışılır. Okul, dersler, ders kitapları, dergiler, derse yardımcı kitaplar içerikleriyle örnek Türk çocuğunun niteliklerini tekrarlar. Cumhuriyet döneminde çocuk edebiyatındaki ve derslere yardımcı her tür kitap, piyes ve hikâyelerin yaygınlaşmasından bahseden Öztan, bu eserlere ulaşma noktasında yurdun her yerindeki çocukların eşit şansa sahip olmadıklarını şöyle dile getirir: "Ancak unutulmamalıdır ki; çocuklar için kaleme alınan eserlerin tümü aynı ölçüde ülke genelinde yaygınlaşmamıştır. Dolaşımda olan bölgelerde de çocuk yayınlarına ulaşabilme oranları ekseriyetle ebeveynlerin ekonomik gücüne ve ilgisine göre değişmektedir".¹⁹⁸Bunun yanısıra, eserlerin içerik bakımından tek bir ideal Cumhuriyet çocuğu yansıtmadıklarını da ekler:

Yine zikredilen eserlerin kendi içinde birbiri ile örtüşen ve farklılaşan yanları mevcuttur; daha net bir ifade ile, resmi bakışın temel argümanlarını, ders kitabı diline yakın bir üslupla neredeyse birebir yansıtan metinler olduğu gibi, belirli noktalarda görece ondan ayrı düşen popüler eserlere rastlamak da olasıdır. Dolayısıyla çocuk edebiyatında tek bir 'ideal çocuk'tan çok çocuklardan bahsetmek daha analitiktir.¹⁹⁹

Buraya kadar sayılan Cumhuriyet'in ideal çocuğunun sahip olması beklenen özellikler son derece olgun bir kişi, neredeyse bir yetişkin resmetmektedir. Çocukların çocukça bir hayat sürmeleri umulan modern çocukluk anlayışının tersine, aslında ülke kuracak, kalkındırarak, düşmanlarla savaşacak bir yetişkin olmalarının

¹⁹⁶ Ramazan Alabaş, 69.

¹⁹⁷ Ramazan Alabaş, 70.

¹⁹⁸ Güven Gürkan Öztan, 67.

¹⁹⁹ Güven Gürkan Öztan, 67.

öğütlendiğini ve beklendiğini görüyoruz. Bu konudaki çelişkiye dikkat çeken Çiçek şöyle der:

Bir yandan çocuğu 'naif'lik ve 'kolayca incinebilir'lik üzerinden resmeden masumiyet söylemi etkinliğini ve gücünü arttırırken öte yandan yeni rejimin yapılandığı ideal Türk çocuğu imgesi yaşından beklenmeyecek düzeyde bir olgunluğa ve gerek insan ilişkilerine gerekse de hayatın gerçeklerine dair yüksek bir kavrayışa sahip bir çocuk portresi çizmektedir.²⁰⁰

Bu çelişkiye sebep olan durumu ise, Cumhuriyet rejiminin tüm değerlerini hayatına geçirecek ve gelecekte de uygulanmasının teminatı olacak ilk muhatabın ve sorumlunun çocuk olması şeklinde belirtir.²⁰¹ Öyle ki,

Cumhuriyet çocuğunun, sorumluluklardan ve üretkenlikten azade, zevk ve eğlence odaklı bir çocukluk sürdürmesi, şımarıklık, anlayışsızlık, avarelik etmesi, daha açık bir deyişle modern çocukluk nosyonunun gerektirdiği çocukluk lüksünü yaşaması arzu edilmemektedir. Böylece Türk çocukları adeta Sisifos'un görevini yerine getirmekle yükümlü kılınmakta, bir yandan Batı dünyasındaki yaşlıları gibi çocukluğa özgü sayılan bir evrenin sınırları içinde masumiyetlerini koruyan çocuklar olarak hareket edip Cumhuriyet rejiminin modernlik ve medenilik iddialarını teyid etmeleri ama aynı zamanda çocukluk çağını lüzumsuz, boş ve yararsız işlerle zıyan etmeyip bu safhayı rejime ve topluma karşı haklardan çok ödev ve sorumluluklar ile karakterize edilen yetişkinlik döneminin bir tür ön hazırlığı gibi değerlendirmeleri beklenmektedir.²⁰²

Çocuklar için çıkan kitap ve dergilerin, yetişkinler için çıkanlardan tek farkının daha kolay anlaşılır, basit bir dil kullanması olduğunu belirten Çiçek, içerik konu başlıklarının yetişkin eserleriyle aynı olduğunu söyler.²⁰³ Cumhuriyet rejiminin ideal çocuğunu anlatan tüm yayınları ve politikaları göz önüne aldığımızda, karşımızda çocukluk kategorisi içine alınmış, 19. Yüzyıl öncesi çocukluk anlayışından ilk bakışta uzaklaşmış, ama çocuğa çocukluk yapacağı alanı bırakmayan, onu hala bir yetişkin olarak gören ve çocuktan beklentilerini de buna göre düzenleyen oldukça çelişkili bir modern çocukluk anlayışı çıkar. Çiçek, Cumhuriyet'in, bu kendilerinden çok şey

²⁰⁰ Nazan Çiçek, "Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Çocukluk Nosyonunun Görünümleri Üzerine Bir Analiz," 88.

²⁰¹ Nazan Çiçek, 89.

²⁰² Nazan Çiçek, 89.

²⁰³ Nazan Çiçek, 90.

beklenen, sanki büyümüş de küçülmüş görülen ideal çocukları için şu acı tespiti yapar:

Cumhuriyetin çocukları, çocukluklarının sadece kendilerine ait ve kendi zevk ve eğlencelerine hasredilmiş bir evre olmayıp ‘muasır medeniyetler seviyesine erişmeyi’ hedefleyen Türkiye Cumhuriyeti’nin çocukluğu olduğunu idrak etmekle yükümlü kılınmışlardır. Çocukluk, ‘çocukluk yapmakla’ heba edilemeyecek kadar kıymetlidir ve rejimin kendisine yüklediği misyonu hakkıyla yerine getirmeyen çocuğun Cumhuriyetin makbul evlatları arasında yeri yoktur.²⁰⁴ (vurgu orijinalde)

“Cumhuriyet’in makbul evlatlarına” Cumhuriyet ideallerinin öğretilmesi için ders ve hikâye kitapları hazırlanmış ve bu eserlerde sayısız kahramanlar üretilmiştir. Bunlardan kimisi yukarıda bahsi geçen “Bayan Sevinç” gibi tam ideali yansıtırken, kimisi de bu idealin kısmen ya da tamamen zıddında yer alan karakterlerdir. Böylesi karakterler yaratılmasının mutlaka bir amacı olmalıdır. Bu metinlerindeki çocuk imgelerini araştırdığı çalışmasında Özge Ertem şu tespitler de bulunur:

“modern anne babalarıyla yaşayan, düzgün, temiz, ahlaklı orta sınıf Cumhuriyet çocuklarıyla, yani derginin esas okurlarıyla onların hikâyelerini okuduğu ‘sokak çocuğu’ kahramanlar arasında görünmeyen bir ayırım var gibidir: okuyanlar ve okunanlar, yemek masasındakiler ve sokaktakiler, okuldakiler ve serseriler.”²⁰⁵ (Ertem 2016: 58)

Cumhuriyet nesli, kötü örnekler de gösterilerek, nasıl olmamaları gerektiği konusunda da uyarılmışlardır. Örneğin, kötü sözler söyleyen bir sokak çocuğu üzerinden terbiyeli olmanın önemi, ya da çok çalışkan ve dürüst bir fakir çocuk tipi ile çalışmanın değeri ve kazancının büyük olacağı mesajları verilmek istenmiş olabilir. Bu yaklaşımla dergi içeriklerinde hayat bulan fakir çocuk, sokak çocuğu, hırsız çocuk benzeri karakterler anlaşılabilir. Ancak bu dergilere erişme imkânına sahip olan şanslı okuyucu çocuklarla, bu imkândan yoksun olan ve dergi içeriğinde resmedilen çocuklar arasında bir ayırım da Cumhuriyet neslinin tüm toplumu kapsamı idealiyle çelişik bir görünüm arz eder. Nitekim bu dergilerden birisine gönderilen bir mektup dikkat çekicidir. Bu mektubun sahibi, derginin okuyucu hedef kitesinden değildir.

²⁰⁴ Nazan Çiçek, 91.

²⁰⁵ Özge Ertem, “Çocuk Dergilerinde Sahil ve Sokak Çocukları ‘Dilerim ki Sen de Bir Gün Sokaklardan Kurtulasın!’,” *Toplumsal Tarih*, Ekim 2016, 58.

Çalışan bir çocuktur. Ertem'in dikkatini çeken mektubu çırak İbrahim yazmıştır.

Ertem çırak İbrahim'in durumunu irdeler:

“Çırak İbrahim, Cumhuriyet'in bir 'mesele'siydi, 'hakkında konuşulan', 'hikayesi anlatılan'dı; ama dergilerin okur profilini temsil etmiyordu. Okur çocuk mertebesine tıpkı Kemalettin Tuğcu'nun yoksul ama erdemli çocukları gibi çalışkanlığıyla ve fedakarlığıyla yükselebilirdi. Aksi halde hep 'okunan' ve 'bakılan', 'acınan' ya da 'kızılan' olarak kalacaktı.”²⁰⁶ (vurgular orijinalde)

Özge Ertem'in 1930'lu ve 1940'lı yıllarda yayımlanan çocuk dergilerinde tespit ettiği, Cumhuriyet Çocuğu'nun sahip olması gereken özellikler şunlardır: İdeal Türk çocuğu çalışkan, akıllı, vatansever, erdemli, itaatkâr olmalıdır. Yaz tatillerinde denize girmeli, yaz kamplarına katılmalıdır. Sadece ev dışında başkalarına karşı değil, kendi ailesi içinde de saygılı, terbiyeli, nezaket kuralları dâhilinde davranmalı, oturup kalkmasını bilmeli ve aile büyüklerinden önce hiçbir şeye davranmamalı sakince beklemeyi bilmelidir. Örneğin yemek masasında yemeklere saldırmamalı, peçetesini büyüklerinden sonra açmalıdır.²⁰⁷ Dergilere çocuk okurların yazdığı iddia edilen mektuplar bile, didaktik dili ve mükemmel çocuğu tarifiyle çocuk eğitiminin akrandan öğrenme pratiğinin yansıması gibi durmaktadır. Bu mektuplardan birinde bir “çocuk”, her sabah erken kalkıp spor yaptığını, kahvaltıdan sonra yabancı dil ya da başka dersler çalıştığını, ardından 2 saat *Çocuk Sesi* ve *Afacan* dergilerini, ya da roman okuduğunu, sonra ırmak kenarına gidip balık tuttuğunu, öğle yemeğinden sonra öğle uykusuna yattığını, uyanınca kuzusunu kırlara götürdüğünü, kırım güzel havasında kuzu melemeleri eşliğinde yine *Çocuk Sesi* dergisini okuduğunu yazmıştır.²⁰⁸ Mektubu kaleme alan gerçekten bir çocuk mudur bilinmez, ama açık olan bu mektupların da Cumhuriyet Çocuğu niteliklerini yaygınlaştırma aracı olduklarıdır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayımlanan çocuk dergilerinde, doğrudan çocuk karakteri ile ilgili niteliklerin işlenmesi yanında, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni nesil tarafından tanınıp, korunup, yaşatılması gereken nitelikleri de konu

²⁰⁶ Özge Ertem, “Çocuk Dergilerinde Sahil ve Sokak Çocukları,” 60.

²⁰⁷ Özge Ertem, 57.

²⁰⁸ Özge Ertem, 58.

edilmiştir. Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı imparatorluğu aksine Ulus-Devlet olması, yeni neslin anlaması ve yaşatması gereken bir özelliktir. Bu bağlamda, 1930'lu yıllarda yayımlanan *Çalışkan Çocuk*, *Şen Çocuk*, *Olgun Çocuk*, *Çocuk Âlemi*, *Çocuk Duygusu* gibi dergilerde, ulus bilincini yerleştirmek için, günlük yaşama dair her konunun ulus bilinci ve ulus sevgisiyle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Yayımlanan yazı ve hikâyelerin içeriklerinde Türk kahramanları, Türklüğe ait değer yargıları gibi konular dikkat çeker. Yazılar dışında kullanılan, "Türk halıları" ya da "Türk Çinileri" benzeri görsellerde de ulus bilincinin öncelendiği bellidir.²⁰⁹ Türk ulusunu ve çağdaş yaşamını anlatabilmek için, dünya uluslarıyla karşılaştırma imkânı sunacak hikâyeler yazılmıştır:

Bunlara örnek olarak, *Çocuk Duygusu*'nda 'Sudan Vahşileri Arasında', *Sağlam Çocuk*'da Yaşar Sihay'ın yazdığı, kahramanları Taner ile Tansu olan 'Kelle Avcıları' ve *Çocuk Dünyası*'nda 'Bir Türk'ün Hayatı – Robenson Afrika'da' verilebilir. Bu konuda en ilgi çekici örnek, *Çocuk Duygusu*'nun 31 Mart 1938 tarihli 27. sayısında yayınlanmaya başlayan 'Kutublarda Bir Türk Kızı' adlı dizi romandır.²¹⁰ (dergi adları orijinalde italik değil)

1945-1993 yılları arasında yayımlanan *Doğan Kardeş* Dergisi çocuklara eğlenerek öğrenebilmelerini sağlayacak zengin bir içerik sunmuştur.²¹¹ *Doğan Kardeş*, okuyucu hedef kitlesi olarak, kentli, sağlıklı, kültürlü, belirli bir entelektüel ve kültürel seviyeye sahip ailelerin çocuklarını seçmiştir.²¹² Bu okuyucu kitlesini sanat ve bilim konularında doyurmayı, çalışkan ve yenilikçi çocuklar yaratmayı amaçlayan *Doğan Kardeş*,²¹³ yayımlanan yazılarda bazen okuyucuların akranıymışçasına bir dil benimserken, bazen de okuyuculara bir büyükleri gibi hitap eder.²¹⁴ *Doğan Kardeş* dergisi, Cumhuriyet'in çocuk idealleri göz önüne alındığında, onlarla uyumlu bir yayın anlayışına sahiptir. Çocukları bilimle, sanatla, kültürle, edebiyatla ilgilenmeye

²⁰⁹ Doğan Duman ve Mustafa Doğdu, "1930-1950 Dönemi Çocuk Dergilerinde Yurttaşlık Bilinci Gelişimi Kapsamında Ulus – Devlet Algısının Sağlanması: 'Türk Çocuğu – Cumhuriyet Çocuğu'," *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* IX, no.20-21 (2010): 162.

²¹⁰ Doğan Duman ve Mustafa Doğdu, "1930-1950 Dönemi Çocuk Dergilerinde Yurttaşlık Bilinci," 162.

²¹¹ Ayça Gürdal, "Doğan Kardeş, Vedat Nedim Tör ve 'Kaka Bebekler'," *Kebikeç*, no.19 (2005): 157.

²¹² Ayça Gürdal, "Doğan Kardeş, Vedat Nedim Tör ve 'Kaka Bebekler'," 159.

²¹³ Tuğba Çelik, "Türkiye'de Çocuk Olmanın Tarihi: Doğan Kardeş Dergisi," *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanatı* içinde, ed. Hasan Ersel (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 11.

²¹⁴ Ayça Gürdal, 159.

sevk edecek yayınlar ve aktiviteler yapar. Ayrıca, akıllı ve vatanını seven çocukların güncel politikadan da gereği kadar haberdar olmasını ister:

Doğan Kardeş'in 1945'ten 1978'e dek süren yayın hayatı, derginin Türkiye'nin siyasi tarihine ışık tutması bakımından da değerlidir. Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili hayata geçiş süreci, Celal Bayar'ın cumhurbaşkanlığı, Kore Savaşı, 1960 ihtilali, Kıbrıs sorunu, İran-İrak savaşı ile ilgili yazılar dergi sayfalarına yansır. Çocuklar sanata ve bilime yönlendirilip sağlık, eğitim gibi konularda bilinçlendirilirken, onların dönemin değerlerine ve ülke politikasına yakın tutulması da amaçlanır, gündeme ilişkin bakış açıları çocuklara yansıtılır.²¹⁵

Batı kökenli Aydınlanma'nın ve kent yaşamının model alınarak, sadece eğitilmiş ailelerin kentli çocuklarına seslenen *Doğan Kardeş*, köyde yaşayan çocuğa hitap etmekten uzak kalır. Modern orta sınıf çocuğa örnek olması için hikâyesi anlatılan fakir çocuk gibi,²¹⁶ kentli çocuk da köylere ancak bir müze gezer gibi gider: "Dergi, sayfalarında kentli çocuğu ve modern yaşamı anlamaya çalışmaktadır. Köyde yaşayan çocuğa yönelik yayın yapmayı düşünmediği görülmektedir. Sadece kentte yaşayan çocuk köye gezmeye gider ve oradaki yaşamı tanır".²¹⁷(Çelik 2014: 11). Yani şehirli ve köylü, zengin ve fakir çocuk ikili karşıtlığı oluşmuş ve belki de bu yüzden Cumhuriyet'in ideal Türk çocuğunun inşasından ve Cumhuriyet'in "sınıfsız kaynaşmış kitle" düşüncesinden uzak düşülmüştür.²¹⁸

Bir tarafta Cumhuriyet'in ideal neslini yetiştirmek amacıyla yayın yapan dergiler, diğer tarafta çocukların güncel politika konusunda bilgilenmesi yönünde yayın yapanlar vardır. Ancak bir yanda da değişen ve dönüşen bir toplum bulunmaktadır. 1950'lerden sonradaha çok önem verilen Amerika'yla ilişkiler, çocuk dergisi yayıncılığını da etkilemiştir:

1928'den 1950'ye kadarki dönemde çıkan çocuk dergileri, çocuğa bir duyarlılık kazandırmak ve çocukların haklarını savunmak üzere yayın hayatına atılmışlardır. 1950'li yıllardan itibaren bu anlayışa sahip dergiler yerlerini Batı'dan, özellikle Amerika'dan gelen ve çeviri yoluyla çocuk dergilerinde yer almaya başlayan çeşitli çizgi roman dergilerine terk etmiştir. Amerikan kültürünün küçük yaşlardan

²¹⁵Tuğba Çelik, "Türkiye'de Çocuk Olmanın Tarihi: Doğan Kardeş Dergisi," 11.

²¹⁶ Özge Ertem, 57.

²¹⁷ Haydar Yıldırım'dan Aktaran Tuğba Çelik, 11.

²¹⁸ Doğan Duman ve Mustafa Doğdu, 164.

itibaren bu dergiler aracılığı ile çocuklara aktarılması bizim kültürümüz açısından olumsuz bir durum oluşturmuştur. Bu dönemde çocuk dergiciliği, ticari kaygılar güden yayıncılar eliyle Batı odaklı bir çizgi takip etmiştir. Kendi kültürümüze ait öğeler çocuk dergilerinde yer bulamamıştır.²¹⁹

1950'lerden sonra hükümetin ve devlet politikalarının değişmesi bir yana, bu yıllarda sosyal ve kültürel hayatta da değişimler söz konusudur. Politik hayatta yaşanan çalkantılar, topluma yansımaları, ekonomik hareketler, göçler, para kazanma hırsı ve ticari kaygılar, sinemanın yükselişi, televizyonun hayatlara girmesi, sağ-sol çatışmalarıyla karışan sokaklar, hepsi ve daha fazlası toplumu sürekli olarak etkilemektedir. Modernleşmenin etkisiyle ortaya çıkan popüler kültür, yaşamın her alanını olduğu gibi dergi yayıncılığı da etkilemiş olmalıdır. Görsel medyanın zenginleşmesi, renkli resimli gazete ve magazinlerin çoğalması, televizyon yayınları, fotoromanlar gibi okuma alışkanlığını olumsuz yönde etkilemesi mümkün olan faktörler de Batı kaynaklı çeviri çizgi romanların Türk çocuk dergileri alanında görülmesine sebep olmuş olmalıdır. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki çocuk dergilerinin izinden giden yayınlar da arada kendisini gösterme fırsatı bulur: 1976 yılında yayımlanmaya başlayan *İleri Yavrutürk* Dergisi "tamamen Türk emeğiyle gerçekleştirilen ilk Türk Çocuk dergisi" olma iddiasındadır.²²⁰

"İleri Yavrutürk Dergisi, sancılı bir dönemin ürünüdür. 1970'lerden sonra Türkiye'deki sosyal ve politik durum dolayısıyla farklı siyasi görüşlerin çocuğa da aktarılması için yoğun bir faaliyet başlamıştır. Bu dergi, 80 Darbesi ile nihayet bulacak olan karışıklıkların baş gösterdiği 1976-1977 yıllarında yayın hayatını sürdürmüştür."²²¹(Dergi ismi orijinalde italik değil)

İleri Yavrutürk, aynı dönemde yayımlandığı Amerikan çocuk dergilerinden farklıdır. Dergi, önceki dergi örneklerinde olduğu gibi, çocuklarda ulus, ulusal tarih bilinci ve vatan sevgisi uyandırmak amaçlı yayınlar yapmıştır. Bu bağlamda dergi, kahramanlık temalı tarihi hikâyelere bolca yer vermiştir.²²² 1980 darbesi, sadece hükümet değiştirmemiş, takip eden sıkıyönetim ve yasaklarda dergi-kitap yayıncılığını bir süre

²¹⁹ Mustafa Said Kaymaz, "Millî Hafıza Açısından Kahramanlık Hikâyeleri: 'İleri Yavrutürk' Dergisi Örneği," *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 3, no.4 (2010): 104-105.

²²⁰ Mustafa Said Kaymaz, "Millî Hafıza Açısından Kahramanlık Hikâyeleri," 105.

²²¹ Mustafa Said Kaymaz, 105.

²²² Mustafa Said Kaymaz, 115-116.

durma noktasına getirmiştir. Darbenin içeriği belirsiz kitap yasakları sebebiyle başlarına bir şey geleceği korkusu insanları okumaktan uzaklaştırmış ve popüler kültürün etkilerine açık hale getirmiştir. Bu yıllarda güçlenen tüketim kültürü de toplumun ilgi odağını değiştirmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin yarınlarını sağlayacak olan modern ve ideal Türk çocuklarını, aydınlık nesli yaratma ülküsü, daha yüz yıl bile geçmeden terk edilmiş görülmektedir. Modernleşme ve modernleşmenin ortaya çıkardığı tüketici toplum tipi tüm olumsuzluklarıyla toplumu eline geçirmiştir. Birbiriyle kenetlenmiş, sınıfsız, güçlü bir ülke ve güçlü nesil tahayyülü, modernleşmenin manevi değerler sistemlerini tabanından sarsması sonucu bireysel çıkarlarını önceleyen, toplum bir kenara komşusunu tanımayan ve umursamayan, her gün sokakları kan gölüne çeviren sağ-sol çatışmalarının yarattığı güvensiz ortam sebebiyle iyice içine kapanmış, huzursuz ve mutsuz kitlelerce unutulmuştur.

2.2.1. Sonuç

Eskiçağlardan günümüze kadar, bazı dönemler hariç, çocuk bir birey olarak görülmemiş, devlet için bir zenginlik ve güç ya da aileler için geçim destekçisi bir konumda tutulmuştur. 17-18.yy Aydınlanması ile beraber düşünce kalıplarının değişmesi, bilimsel çalışmaların artarak devam etmesi ve 19. 20. yüzyıllarda psikolojinin ortaya çıkması ve gelişmesi ile çocuk olgusuna bakış da değişmiştir. Denebilir ki, ilk önce toplumsal ve siyasal bağlamda askeri bir güç ögesi konumunda bir araç olarak görülen çocuk, gittikçe kendi hakları, kendi alanı, kendi yaşamının da olduğu fark edilen bir bireye dönüşmeye başlamıştır. Bunun, modernitenin etkisiyle yoğrulmuş ve bu değişimleri benimseyen her toplumda eşit bir şekilde gerçekleştiğini ve çocukların her yerde, her alanda, her zaman anne babasının bile dışında özgür bir canlı varlık olarak görüldüğü şeklinde ilerleyip değiştiği varsayılmaz. Modernleşmenin uzun bir süreç olduğu Batı deneyimine bakılarak görülebilir. Son dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet modernleşme çabaları ise oldukça çabuk sonuç vermesi beklenen, değişimin gerektirdiği sürecin ve olgunlaşmanın göz ardı edildiği bir vakadır. İdealler ve pratiklerin her zaman istenilen oranda örtüşmediği de tecrübeye bilinir.

Modern öncesi çağlarda çocukluğun bir tür yetişkinlik dönemi olarak yaşandığı düşünülmektedir. Elde bulunan kanıtlar şimdilik buna işaret etmektedir. Modernleşmenin hayatın her alanını etkileyip değişimi tetiklediği ancak eskiden tam olarak kopuk ve farklı bir yeni oluşmadığı açıktır. Modernitenin şekillendirdiği modern çocukluk düşüncesinin gelişimine rağmen, geleneksel çocukluk anlayışı birden rafa kaldırılmamıştır. Öncelikle modernitenin sonuçlarından olan orta sınıf, çocukluk düşüncesinin daha belirginleşmesini sağlayan toplum grubudur. Alt sınıf, fakir halkın modernleşmeyle uyum sağlaması ve kendini dönüştürmesi o kadar kolay olmamıştır. Dolayısıyla, kırsalda yaşayan halklar ve fakirler için geleneksel çocuk anlayışı devam etmiştir. Orta sınıf ve zenginler ise, modern çocukluk tahayyülünü gerçeğe yaklaştıran kesimler olmuştur. Benzeri tecrübeler Türkiye Cumhuriyeti'nde de yaşanmıştır. Her alanda belirlenen modern idealler geneli kapsayacak şekilde hayata geçirilememiştir.

Bu tezin benimsediği çocukluk yaklaşımı ne geleneksel ne de modern çocukluk yaklaşımıdır. Tarih ve insan tecrübesi göstermiştir ki, ideallere karşılık bir de pratik vardır ve pratikte işler planlara göre işlememektedir. Çocukluk tarihi araştırmacılarının bulgularının da ortaya koyduğu gibi, Yeşilçam ve Arabesk filmlerinin yansıttığı zamanmekân da gösterir ki, geleneksel ve modern çocukluk anlayışları bir arada yaşanmaktadır. Birlikte var olmaları durumu bunun ideal ve doğru olan olduğunu göstermez. İdeal Türk Çocuğu idealinin belirlediği yeni çocuk kimliğinin yaşaması için hep bir şeyler eksik kalır. Hayat devam ederken toplum kendi gerçekliğine uygun yaşamı yaratır. Bu bulgular, Türkiye Cumhuriyeti'nde, Cumhuriyetin ideal çocuk tahayyülünün durumunu araştırırken, Yeşilçam ve Arabesk filmlerden seçilen örneklerin incelenmesinde kullanılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM FİMLERİNDE ÇOCUK VE ÇOCUKLUK TAHAYYÜLÜ

İlk bölümde dünyada ve Türkiye’de çeşitli zamanlardaki çocuk ve çocukluk algısının nasıl olduğuna dair genel bir resim çizilmeye çalışıldı. Bu bölümde ise, Türk sinemasının farklı evrelerindeki filmlerde perdeden yansıyan çocuk ve çocukluğun, Cumhuriyet’in ideal Türk çocuğu tahayyülü ile olan ilişkisine bakılacaktır. Bu inceleme, Zeynep Değirmencioglu ve İlker İnanoğlu’nun filmleri üzerinde yapılacaktır. Peliküldeki çocuklara Cumhuriyet’in penceresinden bakmadan önce, çocukların Türk sinemasına dâhil oluş süreçleri izlenecektir.

3.1. Türk Sineması, Çocuk Oyuncular ve Çocuk Oyunculu Filmler

Sinema bu topraklara güneşli günlerde gelmemiş ve yoluna devam ederken de neredeyse hiç rahat yüzü görmemiştir. İlk kamera ilk filmler dar zamanlar geçiren bir imparatorluğa gelmiş ve bu imparatorluğun yıkılıp yerine bir cumhuriyet rejimi kuruluşuna tanık olmuşlardır. Bir düzenin bozulup yerine yenisinin ikamesi nasıl kolay bir iş değilse, yeni kurulan düzenin ayakları üzerine kalkıp kendine gelebilmesi süreci de oldukça sancılıdır. Dolayısıyla bu coğrafyada sinemanın gelişimini incelerken ya da kolay olmayan doğum sonrası hayat mücadelesi ortaya konulurken tüm bu zorluklarla ve toplumsal mücadelelerle dolu arka plan da mutlaka göz önünde tutulmalıdır.

Türkiye’de sinema uzun yıllar büyük çoğunlukla yabancı filmlerin gösterimleri şeklinde varlık bulmuştur. Film yapımı çok çeşitli nedenlerle ağır aksak ilerlemiştir. İlk sinema gösterimlerini Osmanlı tebaasından kişiler yapmışlardır. Savaş zamanlarında sinemanın haber ve propaganda gücü fark edildiğinden, ordu bünyesinde bir daire kurulmuş ve çeşitli film çekimleri ve gösterimleri yapılmıştır.²²³Ordu Film Dairesi, öncelikle askere, orduya, savaşa dair, birkaç dakikalık kısa belge filmler çekmiş, sonra konulu filmler de yapmıştır.²²⁴

²²³ Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması* 1.cilt (Ankara: Kitle Yayınları, 1994), 13.

²²⁴ Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması* 1.cilt, 14.

Türkiye’de sinema tarihini ele alan tüm kaynaklar sinemanın gelişim sürecini benzer zaman dilimlerine bölerler. İlk sinema çalışmalarını yapanlar çoğunlukla tiyatrocular olduğu için Türkiye’de sinemanın ilk dönemi tiyatrocular dönemi olarak adlandırılır. Sonra sinemayla ilgilenen gençlerin yükselişe geçtiği bir geçiş döneminden bahsedilir ve ardından da tüm vaktini sinemaya adayan sinemacıların dönemi gelir. Ufak tefek farklar bir kenara bırakılınca, sinema tarihi üzerine çalışan her kalem bu genel zaman dilimlerini kullanır.

Cumhuriyetin ilk yılları, sinema tarihi yazarlarca Tiyatrocular Dönemi olarak anılır. Bu dönem filmlerinin oyuncularını İstanbul Şehir Tiyatrosu oyuncularındır ve filmleri yöneten de bu tiyatronun direktörü olan Muhsin Ertuğrul’dur. Tiyatrocular Dönemi 1939’a kadar sürmüştür. Onaran, 1952 yılında başladığını söylediği Sinemacılar dönemine kadar olan bir geçiş döneminden bahseder.²²⁵ Geçiş döneminin, Atatürk’ün ölümü ve İkinci Dünya Savaşı’na girme ihtimalinin korkusuyla karanlık günler olduğunu söyleyen Onaran, bu dönemde Muhsin Ertuğrul’un artık yalnız olmadığını, yeni genç yönetmenlerin ortaya çıktığını yazar.²²⁶ Aynı yerde Onaran’ın da belirttiği üzere, bazıları yurt dışında sinema eğitimleri de alan bu genç yönetmenlerin de katkısıyla, film üretimine bir canlılık gelmiştir. 1940’ların ikinci yarısında yerli film üretimi artmış, 1948 yılında getirilen vergi indirimi sayesinde de film yapmak kazanç getiren bir işe dönüşmüştür. Tüm bu hareketlilik, “Türk Sineması’nın üretim açısından Altın Çağı olarak nitelendirilebilecek 1960-75 yıllarının temellerini hazırlamıştır.”²²⁷ Nezh Erdoğan da bu vergi indiriminin film sektöründe kazanç sağlamayı düşleyen herkesin yolunu açtığını ve işletmecilerin Amerikan filmleriyle yarışmak zorunda kalmadan daha özgürce para harcamaya başladıkları bir dönem olduğunu söyler.²²⁸

1950’lere gelindiğinde, ülkenin siyasi durumuyla paralel olarak, sinema da yüzünü Amerika’ya dönmüştür. Toplumun modernleşmeyi içine sindiremeyip yüzeysel bir

²²⁵ Âlim Şerif Onaran, 35.

²²⁶ Âlim Şerif Onaran, 35.

²²⁷ Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)* (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2012), 75.

²²⁸ Nezh Erdoğan, “Turkish Cinema,” *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* içinde, ed. Oliver Leaman (London ve New York: Routledge, 2001), 535.

Batılılaşma ve iyi yaşam şartlarına sahip olma hevesine takılı kalması, tüketim kültürünü yaygınlaştırmıştır. Tüketim kültürünün yaygınlaşması, Hollywood sinemasının ve yıldızlarının pırıltılı yaşamlarının magazin dergilerinden sunulması, yerli sinemayı da etkilemiştir. Bu tüketim kültürü ve pırıltılı zengin hayatlar yapılan Türk filmlerinde de sürekli kullanılmıştır.²²⁹ Filmlerdeki yıldızlarla özdeşleşen izleyicilerin de dönemin ruhuna uygun olarak hep daha iyi yaşamların özlemi içinde olması, perdede severek izlediği yıldızlar gibi yaşam sürmek istemesi de vakıadır. 1950'lerde yaygınlaşan magazin dergilerinin sinema artisti yarışmaları düzenlemesiyle yeni yıldızlar bu dönemde sinemaya katılmıştır.²³⁰ Ancak, her genç kız ve genç erkek, bu yıllarda düzenlenen yarışmaların birinden çıkan bir Ayhan Işık ve Belgin Doruk gibi şanslı olmayacaklardır. Özellikle genç kızların şehre gelip artist olma hevesi birçok filme konu olmuştur. Bunlardan birisi Atıf Yılmaz Batıbeki'nin 1966 yılında çektiği, taşra-şehir, eski-yeni, genç-olgun, Batı-Doğu gibi karşıtlıklar üzerinden sözünü söyleyen *Ah Güzel İstanbul* filmidir.²³¹

Türk sineması bir türlü endüstrileşememiş, tutkulu insanların bireysel çabalarının ürünü olarak yıllarca ürün vermiştir. Türk sineması devlet desteği görmemiş ancak, ülke siyasetini şekillendiren rüzgârların etkisiyle çoğu zaman köstekle karşılaşmıştır. 1939 yılında Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanununa bağlı olarak çıkarılan Filimlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname, 1986 yılında çıkarılacak olan ilk sinema kanununa²³² kadar yürürlükte kalmıştır.²³³ Bu zaman aralığı boyunca Türk sinemasının üzerinde boğucu bir gölge gibi dolaşan sansür heyulasından kaçmanın yolları da yine tutkulu sinemacılar tarafından bulunmuştur. Çeşitli yıllarda sansüre rağmen yapılan farklı türlerdeki birçok film bunun göstergesidir. Sansür maddeleri

²²⁹ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 60.

²³⁰ Şükran Kuyucak Esen, 63.

²³¹ *Ah Güzel İstanbul*, yönetmen Atıf Yılmaz Batıbeki (1966; İstanbul: Be-Ya Film).

²³² Bu ilk sinema yasasının çıkarılışını Esen, sinema adına en büyük başarı olarak sınıflandırır (*Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 186). Hülya Koçyiğit'in TRT2'deki *Film Gibi Hayatlar* adlı programına konuk olan Türker İnanoğlu bu ilk sinema kanununu çıkartmak için çok uğraştığını, o dönem meclisteki üç partinin her milletvekilinin odasına sinema ile ilgili "Filmcinin Sesi" adlı bir broşürü bastırıp dağıttıklarını, bu üç partinin tüm vekillerinin kabul oyuyla geçen ilk kanunun da bu ilk sinema kanunu olduğunu anlattı. <https://www.youtube.com/watch?v=Y1u6aITGrpY> video yayımlanma tarihi: 29 Şubat 2019; Timecode: 00:33:45 ~00:34:20.

²³³ Şükran Kuyucak Esen, 186.

muğlâk, sansür kurulu üyelerinin düşünce yapısı ve iktidarın tutumu da farklı zamanlarda farklı olduğu için, bu değişkenlerin etkisiyle bir filme çıkarılacak engellerin de verilecek özgürlüklerin de belirsiz, kuralsız ve sınırsız olduğu açıktır.²³⁴ Sinemacıların sansür engeline takılmak istememelerinin, suya sabuna dokunmayan ama izleyici ve kazanç garantili melodram filmlerine, güldürü filmlerine ağırlık vermeleriyle sonuçlandığı söylenebilir.²³⁵ Sansür tehdidi Türk Sinemasının kendini geliştirmesi önünde büyük bir engel teşkil etmiştir.

Önceki yılların teatralliğinden uzaklaşıldığı, yeni bir sinema dilinin ortaya konulduğu Sinemacılar Döneminin en önemli üç ismi Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan ve Atif Yılmaz Batıbeki'dir. Bu dönemde, tiyatro dışından gelen ve eğitimi sinema olan çok sayıda yönetmenin de katkısıyla sinema yapımı artmıştır. Yeşilçam'ın ilk adımlarını attığı ve hızla yürümeye başladığı dönem, sinemacılar dönemidir. Devletten hiç yardım almayan Türk sineması, izleyicisinin teveccühü ile ayakta kaldığı gibi, yine izleyicinin destekleriyle yükselmiştir. Düzenlenen çeşitli yarışmalarla günden güne artan ve izleyicinin beğenisini kazanan yıldız oyuncular, yine izleyicinin tercih ettiği konularda perdede yer bulmuştur.

1950'li 1960'lı yıllarda en parlak günlerini yaşayan Türk sineması, "Türkiye'de ellili yıllarda uygulanan karayolu politikasının da yardımıyla, bir eğlence aracı olarak tüm Anadolu kentlerini, kasabalarını, hatta köylerini bile"²³⁶kaplar. Sinema salonlarının Anadolu'ya yayılması ve sayılarının gün geçtikçe artması, Bölge İşletmeciliği şeklinde adlandırılan Türkiye'ye has bir sistemi ortaya çıkarmıştır. Bölge İşletmeciliği Sistemi'ne göre Türkiye altı bölgeye ayrılmıştı: İstanbul, Samsun, Adana, İzmir, Ankara ve Zonguldak.²³⁷ Bu bölgelerin tercih ettikleri yıldız oyuncular olduğu gibi, tercih ettikleri film türleri de vardır. İşletmecilerin oyuncu ve konu seçerek, film yapımına para yatırdıkları bilinir.²³⁸ Örneğin, Adana bölgesi vurdulu-kırdılı aksiyon

²³⁴ Şükran Kuyucak Esen, 136.

²³⁵ Âlim Şerif Onaran, 102.

²³⁶ Şükran Esen, "Türk Sinema 'Endüstrisi' Oluşmalı," Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde, ed. Süleymâ Murat Dinçer (Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996), 26.

²³⁷ Savaş Arslan, *Cinema in Turkey*, 106.

²³⁸ Nezih Erdoğan, "Turkish Cinema," 535.

filmlerini tercih ederken, İzmir bölgesi Efeleri anlatan filmleri tercih eder.²³⁹ Bölgelerin kendi içlerinde istisnai farklar içerdiği de görülmüştür.²⁴⁰ Yapımcılar, bölgelerin kalıplaşan istekleri doğrultusunda film yapmak zorunda kalmışlardır. Sansürden sonra Türk sinemasının içerik ve biçimsel gelişimini en çok etkileyen ikinci etken belki de bu Bölge İşletmecisi Sistemidir. Sinema kendisini yenileyememiş, gelişimi gecikmiştir. Aynı senaryolar hiç değiştirilmeden defalarca kullanılmıştır.

1950-1960 yıllarında artan film yapımının hem sebebi hem sonucu olarak sinema seyircisinin arttığı görülür. 1950-1959 arası toplam 541 film çekilmiş, bu sayı 1960'larda neredeyse üçe katlanarak toplamda 1703'e ulaşmıştır.²⁴¹ Bu yıllarda Türk sinemasının böyle hızlı bir gelişme göstermesinin nedenlerinden olarak televizyonun Türkiye'ye geç gelişile birlikte, yurt dışından yabancı film satın almanın zorlukları sebebiyle gittikçe düşmesi gösterilir.²⁴² Buna ek olarak, sinemanın halk için en ucuz eğlence aracı olması ve magazin basınının yıldız haberleriyle izleyicinin dikkatini yönlendirmesi de film yapımındaki artışın nedenlerindedir.²⁴³ Sinema, uzun yıllar Türk toplumunun eğlencesi olmuştur. Bu durum, siyasi çalkantılarla sokakların güvensiz hale gelişine kadar böyle sürecektir.

1960'lı yıllar, *Ayşecik* filmiyle başladığı kabul edilen çocuk yıldızlı filmler serilerinin de ortaya çıktığı yıllardır. Zeynep Değirmencioglu'nun başlattığı bu filmler, birçok çocuk oyuncunun sinemaya başlamasına aracı olur. Çocuk yıldız yarışmaları düzenlenir. Ancak zaten film yapan çocuk oyuncuların neredeyse hepsi sinemacı ailelerden gelir. Yönetmen, yapımcı ve oyuncuların çocukları olan bu çocuk oyuncularından *Ayşecik*, *Yumurcak*, *Sezercik* gibi isimlerle seri filmler üretenler de; *Parla Şenol* ve *Ömer Dönmez* gibi filmlerde birbirinden farklı tipler canlandıranlar da vardır. Kimisi çok başarılı olup, çok beğenilen, kimi istenen başarıyı yakalayamayan çocuk oyunculu filmler 1970'ler ve azalarak 1980'ler boyunca devam etmiştir.

²³⁹ Savaş Arslan, 107.

²⁴⁰ Savaş Arslan, 108.

²⁴¹ Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler* (İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990), 112-129.

²⁴² Ali Gevgilili'den aktaran Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, 89.

²⁴³ Şükran Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., 2000), 32.

“Türk sinemasının 70’li yıllarda seks filmlerinin istilasına uğramasıyla birlikte, ailelere ve kadın seyirciye yönelik olan filmlere *aile filmi* denilmeye başlandı” diyen Nilgün Abisel, 1950’li 1960’lı yıllarda çekilen filmlerin de aynı kategoriye konulmasında bir sakınca olmadığını ekler. Abisel’e göre bunun nedeni, bahsi geçen filmlerin olay örgüsü, anlatım klişeleri gibi konularda hep aynı kaynaktan beslenmiş olmalarıdır.²⁴⁴“Ancak 1960’ların ortalarından başlayarak, seyirci, film ve salon sayılarının hızla artmasıyla birlikte ailelere ve kadın seyirciye yönelik, daha özel filmlerin üretilmeye başlandığını görüyoruz” diyerek devam eden Abisel,²⁴⁵ daha çok şehrin gittikçe kalabalıklaşan gecekondu kesimlerinde yaşayan kadınları hedef alan bu yapımların, en çok da mutlu sonla bitmeleriyle önceki filmlerden ayrıldığını belirtir. Günlük hayatlarında zaten çok fazla mutsuzluk yaşayan bu kadınlar, hiç olmazsa sinemaya gittiklerinde duygulanmak ve mutlu sonlar görmek istemişler, böylece seyircisi aile olan filmler kaçınılmaz olarak çerçevesi aile olan konuları işlemeye başlamışlardır.²⁴⁶

Çocuk yıldızların rol aldıkları filmler de bu aile filmleri arasında sınıflandırılabilir. Melodramatik tını filmin izlenmesini sağlayacak bir heyecan oluşturacak şekilde mevcuttur. Yeşilçam filmlerinde, fakirlik, açlık, yokluk, yoksunluk, sefalet, aile sorunları gibi her tür sorun, ajitasyon ve sömürü kaynağı olarak kullanılıp acıyı yücelten bir konuma yerleştirilmezler. Bir durum tespiti olarak, her tür yoksulluk ve yoksunluk ortaya konur. Her tür acının varlığı, çocuk karakterin tüm güçlü fiziksel, zihinsel ve ahlaki özelliklerini vurgular. Bu filmlerde dürüst ve çalışkan olan her zaman kazanır.

Hiç bitmeyen siyasi gerilimlerin, 1970’lerde sokağa yansıyan şiddet olaylarına dönüşmesi, halkın sinemalardan uzaklaşması için de bir neden olur. Yaşanan ekonomik kriz ortamında ayakta kalmaya çalışan Yeşilçam, 1980 darbesinde yasaklanıncaya kadar seks filmleriyle idare eder.²⁴⁷ Yurtdışındaki Türkleri hedefleyen video dağıtımçıları, sinemacıların ellerindeki filmleri satın alıp videoya aktardıkları

²⁴⁴ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (Ankara: İmge Kitabevi, 1994), 69.

²⁴⁵ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, 70.

²⁴⁶ Nilgün Abisel, 71.

²⁴⁷ Nezh Erdoğan, “Turkish Cinema,” 537-538.

gibi, daha sonra, 16mm film ve video kullanarak çok kısa sürede ucuza filmler üretirler. 1970'lerin sonlarına doğru sinema salonlarının sayısının azalması, popüler filmleri üretilmemesi, tek kanal olan TRT'nin hala siyah beyaz yayın yapıyor olması gibi nedenlerle 1980'lerin başlarında video film satan ve kiralayan dükkânlar her köşede açılmaya başlar.²⁴⁸

1980 darbesinin ardından gündeme gelen liberal ekonomi politikaları, Türkiye'de reklamcılık sektörünün gelişmesi ve dolayısıyla uzun metraj film yapımının etkilenmesi sonucunu doğurur. Otuz saniye gibi kısa bir reklam süresinde mesaj verebilme çabası üzerine yabancı yönetmenler, sanat ve görüntü yönetmenleri ile çalışan Türk sinemacılar, reklamcılık sektöründe daha fazla para kazanma imkânı buldukları gibi, buradan edindikleri deneyimleri daha sonra çekecekleri uzun metraj filmlere de taşırlar.²⁴⁹ Tüm bu etkiler ve yönetmenlerin sinemaya daha bilinçli yaklaşımları ve kendilerine has bir sinema dili arayışı içerisinde olmaları 1980'lerde itibaren Yeni Türk Sineması'nın ortaya çıkmakta olduğunu işaretleridir.²⁵⁰

Türkiye'de, geçmişi 1950'lere kadar giden iç ve dış göç, toplumsal bir değişimi tetikler; kendine has bir popüler kültür oluşmasına da meydan verir. Göçmen halkın duygularını yansıtan Arabesk müzik, 1970'lerden itibaren sinemada da yerini alır. Orhan Gencebay'ın 1971'deki ilk filmi *Bir Teselli Ver* ile başladığı kabul edilen Arabesk filmler, birkaç yıl arayla sinema filmleri yapmaya başlayan Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Müslüm Gürses ile devam eder; 1980'lerden sonra ise çocuk şarkıcıların başrolde oynadığını Küçük Emrah'lı Küçük Ceylan'lı filmler furyasını başlatır. 1970'lerden 1980'lere doğru Arabesk filmler sayıca daha da artar. 1976'da toplamda çekilen 164 filmin sadece 7'si Arabesk filmi iken, 1980'de 68 filmin 27'si, 1984'te ise 95 filmin 36'sı Arabesk filmidir.²⁵¹

²⁴⁸ Nezh Erdoğan, 538.

²⁴⁹ Nezh Erdoğan, 538.

²⁵⁰ Nezh Erdoğan, 538.

²⁵¹ Tuğba Elmacı, "Sinemamızda Dram ve Melodram," *Türlerle Türk Sineması* içinde, ed. Yelda Özkoçak (İstanbul: Derin Yayınları, 2015), 122.

1980'lerde sinemanın ticari ayağını Arabesk filmler oluştururken, 1970'lerde Yılmaz Güney'in örneklerini verdiği toplumsal-siyasal içerikli filmler yasaklanır; bağımsız filmler yapan yönetmenler ise, modernizmin bireye verdiği değerle uygun şekilde bireyi öne çıkaran, bireysel problemleri ele alan, karakter psikolojilerini derinlemesine inceledikleri filmler yaparlar. Kadın filmleri olarak adlandırılan filmler yaygınlık kazanır. Sinema yasasının ardından, eleştiri dozu yüksek olmasa da 12 Eylül darbesini konu edinen filmler yapılır.²⁵² Türk Sineması, 1986'da çıkarılan ilk sinema yasasının sevincini yaşayamadan, Türk – Amerikan ilişkileri gereği alınan ekonomik kararlarla, 1987'de sinema şirketleri de dâhil yabancı sermayeli şirketlere verilen haklar dolayısıyla sinema yapımıcılığının çöküşüyle karşı karşıya kalır. Türk Sineması film çekemez, çekse gösterecek salon bulamaz duruma düşer.²⁵³

Türk sinema tarihini ele alan eserlere ve sinemacıların yazdıkları anılara bakıldığı zaman, Türk sinemasında yıllar içinde hayat bulan çeşitli uygulamalara, konulara, filmlere, oyunculara dair bazı şeyler öğrenilebilir. Bunlardan kimisi neredeyse aynı ifadelerle yapılan tekrarlardan ibarettir. Bazısı da aşırı duygu yüklü nostaljik yorumlardır. Ancak ilgisinin aklına takılan çeşitli başka konularda aydınlatıcı, yol gösterici, tatmin edici herhangi bir bilgi bulmak neredeyse imkânsızdır. Türk sinemasında çocuk, -eğer varsa-Türk çocuk filmleri, çocuk yıldızlar vb. konular, hakkında üç-beş klişe cümle dışında bilgi aktarılmamış konulardandır. Araştırmacıların önündeki bir diğer engelse bu alanlarda ilklere imza atanların suskunluğudur. Bu bağlamda, bu konu üzerine araştırma yapmak ve yazmak hem önemlidir hem de iğneyle kuyu kazmak kadar zordur. Oysaki onlarca çocuk oyuncunun rol aldığı onlarca film de Türk sinemasının göz ardı edilemeyecek birer parçasıdır.

Türk sinema tarihi üzerine kaleme alınmış eserler, çocuk oyunculara ve rol aldıkları filmlere dair hiç bilgi içermez denilse abartılmış olmaz. Bu konu, sadece ilk çocuk yıldızlı film hangisidir, ne zaman yapılmıştır gibi birkaç kalıp cümle ile geçirilmiştir. Örnek vermek gerekirse, Âgâh Özgüç 1960'larda Memduh Ün'ün ve Atıf Yılmaz'ın

²⁵² Şükran Kuyucak Esen, 181, 185-186.

²⁵³ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 182-184.

yönettiği *Ayşecik* serisiyle Türk sinemasının ilk çocuk yıldızının doğduğunu ve bu filmle çocuk filmleri döneminin başladığını ve başka çocuk yıldızların da ortaya çıkmasıyla ‘çocuk filmleri sömürüsü’ne dönüştüğünü kaydeder.²⁵⁴ Çocuk oyunculu filmlerin bir sömürüye dönüşmesine dair yorumuna bile daha ileri bir açıklama getirmez. Yine Âgâh Özgüç *Türk Sinemasında İlkler* adlı eserinin kronoloji bölümünde, 1960 yılında, Zeynep Değirmencioğlu’nun ‘*Ayşecik*’ dizisiyle çocuk kahramanlı filmler döneminin başladığını;²⁵⁵ 1970’te 7. Antalya Film Şenliği’nde İlker İnanoğlu’nun En İyi Çocuk Oyuncu seçildiğini;²⁵⁶ 1971’de 8. Antalya Film Şenliği’nde Menderes Utku’nun *Afacan Küçük Serseri* filmiyle En İyi Çocuk Oyuncu ödülünü aldığını²⁵⁷ ve bu filmin aynı yıl Milano Çocuk Filmleri Festivali’nde de birinciliğe layık görüldüğünü yazar. Özgüç’ün satırlarından, 1973 yılında 10.su düzenlenen Antalya Film Şenliği’nde Menderes Utku’nun *Afacan* serisinin bir diğer filmi *Harika Çocuk*’la bir kez daha En İyi Çocuk Oyuncu seçildiğini;²⁵⁸ 1973 5. Adana Festivali’nde çocuk oyuncu Kahraman Kırıl’ın başrolünde olduğu *Canım Kardeşim* filminin En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Müzik ve En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerini topladığı²⁵⁹ bilgilerine ulaşılır. Birer cümlelik bu bilgilerin yetersizliği ortadadır. 1970’li yıllarda film festivalleri ve şenliklerinde çocuk oyunculara dair bir ödül kategorisi olması bile kendisiyle ilişkili soruları akla getiren ve Türk Sinemasına dair başlı başına önemli bir konuyken, ne yazık ki bu konu hakkında daha ayrıntılı bilgi verilmez.

Çocuk oyuncuların ve rol aldıkları filmlerin, araştırmacıların gündeminden ne kadar uzak olduğunu ortaya daha net koyabilmek amacıyla birkaç esere daha bakmakta yarar var. Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması* adlı eserinde, çocuk oyuncuların ve filmlerinden sadece ismen bir iki yerde bahseder.²⁶⁰ Benzer şekilde Fikret Hakan da *Türk Sinema Tarihi* adlı çalışmasında, Türk sinemasına dair yıllara göre tasnif ettiği bilgileri ve bazı alıntılarını sunar.²⁶¹ Çocuk oyuncuların filmleri yine kısaca, film özeti ya

²⁵⁴ Âgâh Özgüç, *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), 32.

²⁵⁵ Âgâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler* (İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990), 121.

²⁵⁶ Âgâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, 132.

²⁵⁷ Âgâh Özgüç, 134.

²⁵⁸ Âgâh Özgüç, 135.

²⁵⁹ Âgâh Özgüç, 136.

²⁶⁰ Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması* (Ankara: Kitle Yayınları, 1994), Birinci ve İkinci Ciltler.

²⁶¹ Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2008).

da filme dair kısa bir eleştiri şeklinde yer bulur. Çocuk oyunculu filmler nasıl bir ortamda, hangi sebeplerle yapılmaya başlandı, Türk sineması içinde sahip oldukları yer nedir, izleyiciler tarafından nasıl karşılandılar gibi üretilebilecek sorulara tatmin edici ve ilk elden cevap bulunmamaktadır. Bu eserlerin kaleme alındığı yıllarda çocuk oyunculu filmlere emeği geçen senaristinden yönetmenine yapımcısına bütün sinemacıların henüz hayatta oldukları düşünülünce, hem onların bizzat, hem de araştırmacıların daha derinlikli incelemeler yapmamış oldukları gerçeği büyük kayba işaret eder.

“Çocuk oyunculu filmler şu yıllarda çekildi”; “ilk çocuk yıldız Zeynep Değirmencioğlu’dur” gibi bilgiler adı geçen eserlerde ve diğer Türk sinema tarihiyle ilgili kitaplarda, dönemin gazete-dergilerinde, günümüz magazin basınında, nostaljik içerikli sosyal medya hesaplarında sürekli tekrarlanır. Peki, çocuk yıldızlı filmler neden bir furya haline geldi, bunu tetikleyen sosyal durum neydi ya da hangi sebeplere dayanarak hangi düşüncelerle ve arzularla yapıldılar şeklinde çoğaltılabilecek sorulara dair ilk ağızdan alınmış cevaplar bulunmuyor. Çocuk yıldızların birbiri ardına ortaya çıkarılıp, birbirlerini ya da yabancı çocuk oyuncularını ve filmlerini tekrar ve taklit ettirildikleri o yıllarda toplumun ve sinemanın içinde bulunduğu durumu göz önüne almak, bu ve benzeri soruların cevaplarına dair belki bir ışık yakabilir.

Bilindiği gibi, Türkiye 1946’da çok partili sisteme geçmiş, aynı yıllarda tarımda makineleşme artmış, özel girişimciler desteklenmiş ve bu gibi hareketlerin sonucu olarak şehirlere göç artmıştı ve İkinci Dünya Savaşı’ndan çıkan Almanya’nın iş gücü talebini karşılamak üzere yurt dışına da işçi gönderilmişti.²⁶² Köyden şehre göç eden insanların hayatları elbette olduğu gibi kalmamıştı. Köyde tarlasında çalışan kadın, erkek ve çocuk herkesin durumu şehirde değişmişti. Erkekler fabrikalarda işçi olurken, kadınlar da çeşitli işlerde çalışmaya, çocuklar da okula gitmeye başlamışlardı. 1960 ihtilalinden sonra,

Sanayileşmenin ve köyden kente göç akımının hızlandığı bu dönemde, toplumda meydana gelen bütün değişimler sinemaya toplumsal

²⁶² Neşe Kaplan, *Aile Sineması Yılları 1960’lar* (İstanbul: Es Yayınları, 2004), 26.

gerçekçi filmler olarak yansımıştır. 1965'teki iktidar değişikliğinin, toplumda meydana getirdiği değişimlerin paralelinde, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçi filmlerin azaldığı ve halkın mutlaka izleyeceği, halka yönelik sinema eğiliminin oluştuğu görülmektedir.²⁶³

Bu değişim, toplumsal gerçekçi filmlerden yansıyan sıkıntılı hayatların gerçek sahiplerinin, her gün sonuna kadar tecrübe ettikleri sorunları bir kez daha izlemek için üste para vermek istememeleri şeklinde yorumlanabilir. Yıllar boyunca bir ticaret ve eğlence aracı olarak yer edinmiş olan ve sonrasında halk sineması niteliğini sağlamlaştıran Yeşilçam, seyircilerine problem ve üzüntülerinden uzaklaşacakları bir ortam yaratmıştır. Öncelikle kadın seyirciyi salonlara çekmek hedeflendiği için de aile filmleri olarak sınıflandırılan filmler bolca çekilmiştir. Çünkü kadın seyirci beğenip bir filme gitmek isterse yalnız gitmez; yanında eşini, çocuğunu, komşusunu da götürür. Bu da seyirci sayısının ve kazancın katlanması anlamı taşır. Çocuk oyuncuların rol aldığı filmler de aile filmi sınıfına dâhil edilirler.

Çocuk yıldızlı filmlerin çekilmeye başlanmasının bir diğer muhtemel sebebinin sansür olduğu düşünülebilir. Sansür, 1939 yılında yürürlüğe girdikten sonra, yıllar boyunca filmlerin senaryo, çekim, laboratuvar ve hatta gösterim aşamasında bile her an her türlü polis takip ve müdahalesine izin verir;²⁶⁴ hatta zaman zaman mizah konusu olacak kararlarla sinemaclarının yakasını bırakmaz. Sansür komisyonunun eğer isterse her filmi yasaklayacak bir sebep bulabileceği kadar içeriği belirsiz kurallarından bazılarını Dilek Kaya şöyle sıralar:²⁶⁵ Bir film, devletle ilgili politik propaganda yapmamalıdır; bir ırkı ya da etnik bir grubu küçük düşürmemelidir; komşu ve dost ülke ve milletleri incitmekten kaçınmalıdır; dini propaganda yapmamalıdır; ulusal hükümetle çelişecek politik, ekonomik, sosyal ideolojilerin propagandasını yapmamalıdır; ulusal duygularla, ahlak kurallarıyla ve toplum düzeniyle ters düşmemelidir; orduya muhalif propaganda yapmamalı ve ordunun onurunu zedelemekten kaçınmalıdır; ülkenin güvenliğine ve düzenine zarar vermemelidir; suça teşvik etmemeli ve Türkiye aleyhine kullanılabilecek sahneler göstermemelidir.

²⁶³ Neşe Kaplan, *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, 7.

²⁶⁴ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010), 42.

²⁶⁵ Dilek Kaya Mutlu, "Film Censorship during the Golden Era of Turkish Cinema," *Silencing Cinema: Film Censorship around the World* içinde, ed. Daniel Biltereyst ve Roel Vande Winkel (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 133. Çeviri bana ait.

Sinemacıların bu kurallarla ve bu kuralları keyfi uygulayabilecek kişilerle başa çıkması oldukça zor olmuştur. Hem sansürle başa çıkabilmek hem de işlerini yapabilmek, kazançlarını elde edebilmek için sinemacıların suya sabuna dokunmayan filmler yapmaya, yani, melodram, aile filmleri ve komedilere yöneldikleri düşünülebilir. Bu bağlamda, çocuk oyunculu filmlerin de sinemacılar için bir çıkış yolu oluşturmuş olması muhtemeldir. Çocuğu herkes sever ve çocuk masumiyetiyle sansür bile delinebilir. Çocuk oyunculu filmlerde çocuk masumiyetine ve olayların çocuksu şekilde ifadeleriyle, çocuktan al haberi deyimini doğrularcasına örtülü mesaj vermek tercih edilmiş olabilir.

1970'lere gelindiğinde ülke içindeki siyasi ve sosyal çalkantılarla ve şehirlerin ortasında yaşanan çatışmalarla gittikçe güvensiz hale gelen sokaklardan çekilen insanlar, 1968'de hayatlara giren ve gittikçe yaygınlaşan televizyonun da etkisiyle evlerine kapanmaya başlamıştır. Hâlâ yürürlükte olan sansür nizamnamesine rağmen çekilen siyasi eleştiri ve seks filmlerinin artması da aileleri sinema salonlarından uzaklaştırmıştır.²⁶⁶ Böylesi bir ortamda, seyircilerini geri kazanmak isteyen sinemacıların yine çocuk masumiyetine sığındıkları düşünülebilir. Çok sevilen ve neredeyse ailelerin bir ferdi sayılan Yeşilçam yıldızları perdeden uzaklaşmış, aileler sinemadan kopmuş, sinema furyalara sırtını dayamış can çekişirken, çocuk yıldızlı filmlerin çok olması aileyi yeniden sinemaya çekme çabası olabilir. 1970'lerde devam eden çocuk yıldızlı filmlerin, ölmesinden korkulan Yeşilçam için hayat öpücüğü olarak görüldükleri düşünülebilir.

Türk Sinemasının ilk yıllarında olduğu gibi, Yeşilçam'ın Altın Çağı olarak bilinen yıllarda da Türkiye'de sosyal, siyasi, ekonomik yaşamın bunalımlı olduğuna girişte değinilmişti. Sinema, diğer birçok ülkenin tecrübesine benzer şekilde, Türk insanı için de sıkıntılı zamanlarında kendini teskin edeceği, günlük yaşamın karmaşasından uzaklaşacağı bir rahatlama ortamı sunmuştur. Seyirciyi salonlara çekecek filmler, yine seyircilerinin talepleri doğrultusunda yapılmıştır. Seyirci yönlendirmesinin yanında Türk sineması elbette dünya sinemasındaki eğilimleri de takip etmektedir. Henüz yerli filmler yapılmaya başlamadan önce, yabancı filmler satın alınarak

²⁶⁶ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 133-134.

gösteriliyordu. Yani hem yapımcılar hem de izleyici yabancı sinemalara, özellikle Hollywood filmlerine aşınaydı. Sevilen yabancı aktörlerin filmlerinin ve beğenilen konuların, Türk aktörlerle film yapılması olağan şeylerdendi. Belki Türk sineması üretim aşamasına dünyaya kıyasla geç başlamıştı, ama bu, dünyadan takip ettiği ve kendi seyircisinin beğeneceği, seyircisine uygun konuları ve yenilikleri uygulamasına engel değildi. Bu bağlamda, Hollywood'un Amerika'daki Büyük Buhran yıllarında toplumun ihtiyacı olan neşeyi onlara verebilmek için çocuk yıldızlar üretmesine benzer şekilde,²⁶⁷ Türk Sinemasının da çocuk yıldızlar üretmiş ve seyircilerini hiç bitmeyen hayat koşturmacası arasında bir parça mutlulukla buluşturmayı hedeflemiş olduğu düşünülebilir.

Çocuklar, filmlerde başrolde yer alarak, filmin taşıyıcı direği olabildikleri gibi, sadece bir imge olarak da bulunabilirler.²⁶⁸ Türk sinemasının ilk örneklerinde ve dünya sinemasının erken dönemine ait örneklerde çocuğun bir imge olarak yerini almış olduğu görülür. Modern²⁶⁹ bir aygıt olarak sinema, doğduğu güne kadar olan görme ve görülme pratiklerini değiştirmiştir. Kendisiyle salonlarda buluşmaya gelen yığınlara kendi tarzında hayattan kesitler sunmaya başlamıştır. Sinema, ilk örneklerinden itibaren bu görme arzusunun doyurulmasına hizmet etmiştir. Atraksiyon ya da aktüalite gibi çeşitli türlerde yapılan çekimlerle, çocuk, perdede hep var olmuştur. Sinema deyince akla ilk gelen isimlerden olan Lumière Kardeşler'in ve görevlendirerek dünyanın farklı yerlerine gönderdikleri operatörlerinin kayıtlarında²⁷⁰ çeşitli çocuk imgeleri bulunur. İlk örnek olarak, en

²⁶⁷ Lauren Reddy, "The Price of America's Little Sweetheart: A Study of Shirley Temple and her Financial Impact during the Great Depression" (Master Tezi, Tufts University, 2014), 4.

²⁶⁸ Nilüfer Pembecioğlu, *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi* (Ankara: eabil Yayıncılık, 2006), 168.

²⁶⁹ Sinemanın modern bir aygıt oluşuyla, aygıtın ilişkide olduğu teknolojik cihazların yenisi olduğunu ve bu alana yenilik getirdiğini kastediyorum. Sinemadan önce, insanlar bir şeyler görmek için sokağa çıkar, çarpıcı sergilere vb. gider, çarşılar-pazarlara-parklara yürüyüşe çıkar, tiyatroya gidip oyun izlemek yanında diğer seyircileri de seyrederdiler. Bu, ancak bir yere giderlerse görür ve görülürler demektir. Böylece, hem görme ve merak ihtiyaçlarını tatmin ederler, hem de kendilerini gösterme ve bu sayede arzu ettikleri başka şeylere kavuşma şansı yakalarlardı. Sinema, gitmediği ve asla gidemeyeceği yerleri ve tanımadığı insanları görme imkânı doğurdu. Bu, aslında oldukça etkileyici ve olağanüstü bir durumdu.

²⁷⁰ Lumière Kardeşlerin ve Lumière Şirketinin kameramanlarının çektiği diğer filmler için <https://catalogue-lumiere.com> adresine bakılabilir. Burada alıntılanan filmlerin bilgileri için de bu katalogdan yararlanılmıştır. erişim tarihi: 1.07.2019.

meşhur Lumière filmi olan *Arroseur et arrosé*²⁷¹ verilebilir. Bu filme, Türk sineması daha sonra defalarca gönderme yapacaktır. *Yumurcak* filmlerinde de kendisine birkaç kez gönderme²⁷² yapılan bu kısa film, muzip bir çocuğun bahçıvanı ıslatmasını konu edinir. Lumière Kardeşler, sadece Fransızları kaydetmemişlerdir. Farklı milletlerden insanların hayatlarından kesitler de sunarlar. Operatörü belli olmayan *Toilette d'un Négrillon-2* adlı filmde siyahî bir kadın bebeğini yıkar.²⁷³ Lumière operatörlerinden Constant Girel'in Japonya Kyoto'da kaydettiği *Repas en Famille*'de ise iki çocuklu bir Japon ailesi yemek yerken görülürler.²⁷⁴

Günlük hayattan kesitler sunan Lumière Kardeşler'den farklı olarak, filmlerinde hikâyeler anlatan ve dört yüzün üzerinde filmi bulunan Alice Guy- Blaché de çocuk imgelerine yer vermiştir. *La fée aux choux* adlı fantastik kısa filminde bir peri, lahanalardan bebekler toplar.²⁷⁵ 1907 yılında filme aldığı *La Glu*'da ise, bir kova yapıştırıcı bulan haylaz bir çocuğun bir evin merdivenlerine, bahçedeki banka, bir bisikletin selesine yapıştırıcıyı bolca sürdükten sonra, yapışıp kalan insanların hallerine gülüp eğlenmesi, en sonunda ise dengesini kaybedip kovaya otururince dersini alması anlatılır.²⁷⁶

Benzer şekilde, Amerikan sineması da ilk günlerinden itibaren perdede çocuklara bolca yer vermiştir. 1920'lerde Jackie Coogan ile başlayacak olan çocuk yıldızlar akımına kadar, Amerika'da sinemanın öncüleri olan D.W.Griffith ve Edwin S. Porter gibi isimlerin filmlerinde çocuk imgeleri bulunur. Amerikan sinemasına dair birkaç örnek olarak, Edwin S. Porter'a ait filmlerden aktüalite çekimi olduğunu

²⁷¹*Arroseur et arrosé*, yönetmen Louis Lumière (1895; Lyon: Lumière Şirketi), <https://www.youtube.com/watch?v=looPPi1YzkM>, erişim tarihi: 30.06.2019.

²⁷²*Yumurcak*, yönetmen Türker İnanoğlu (1969; İstanbul: Erler Film), <https://www.youtube.com/watch?v=E0WcF3yysnU>, timecode: 00:07:53~00:08:55 erişim tarihi: 1.07.2019; *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*, yönetmen Türker İnanoğlu (1970; İstanbul: Erler Film), <https://www.youtube.com/watch?v=tf5wxvUrBoc>, timecode: 00:03:45~00:04:55 erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁷³*Toilette d'un Négrillon-2*, (1897; Lyon: Lumière Şirketi), <https://www.youtube.com/watch?v=igloGg838z0>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁷⁴*Repas en Famille*, yönetmen Constant Griel (1897; Kyoto: Lumière Şirketi), https://www.youtube.com/watch?v=xBCqRJ_kltQ, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁷⁵*La fée aux choux*, yönetmen Alice Guy-Blaché (1896; France: Société des Etablissements L. Gaumont), <https://www.youtube.com/watch?v=CYbQO6pwuNs>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁷⁶*La Glu*, yönetmen Alice Guy-Blaché (1907; France: Société des Etablissements L. Gaumont), <https://www.youtube.com/watch?v=ANy568VWt-0>, erişim tarihi: 1.07.2019.

düşündüren, dört küçük kız çocuğuna yuvarlatılan yumurtaları kapmaya çalışan bir sürü çocuğun görüldüğü *Babies Rolling Eggs*²⁷⁷ve konusunu bir masaldan alan fantastik filmi *Jack and the Beanstalk*verilebilir.²⁷⁸ D.W.Griffith'in filmlerinden örnek olarak ilk filmi *The Adventure's of Dollie*²⁷⁹ ve *The Sunbeam*²⁸⁰ çeşitli çocuk imgeleri içerirler. *The Adventure's of Dollie*, annesi ve babasıyla nehir kenarındaki bir parkta oynarken bir çingene tarafından kaçırılan küçük kız Dollie'nin kurtulup ailesine kavuşması macerasıdır. *The Sunbeam* ise, annesinin ölümüyle hayatının karardığının farkında olmayan küçük kız çocuğunun, onlarla aynı binada oturan yalnız bir adam ve yalnız bir kadının hayatlarına gün ışığı gibi doğmasını anlatır. Filmdeki bu masum ufaklık dışında, apartmanda haylazlıklar yaparak dolaşan başka çocuklar da vardır. Burada sadece birkaç örneğine yer verilmiş olsa da, çocuğun ilk günlerden itibaren tüm dünya sinemasında gerek bir imge ve gerekse başrol olarak yer aldığını göstermeye yeterlidir.

Yukarıda verilen örneklerle kıyaslanınca çok daha geç tarihlerde film üretimine başlamış olan Türk sinemasında da çocuk hep var olmuştur. Çocuk yıldız sineması 1960'lı yıllarda başlıyor olsa da, 1923'lerden beri çekilen filmlerde çocuk mevcuttur. Muhsin Ertuğrul'un 1923 yapımı filmi *Ateşten Gömlek*'te Kurtuluş Savaşı yıllarında vatan için fedakârca çabalayan insanlar arasında çocuklar da bulunmaktadır.²⁸¹Yine Muhsin Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor*²⁸² ve *Aysel Bataklı Damın Kızı*²⁸³ adlı filmlerinde de çeşitli sahnelerde çocuklar görülür. Ertuğrul'un 1940 yılında çektiği *Şehvet Kurbanı*²⁸⁴ adlı filmi sadece çocuk imgeleri sunmakla kalmaz, ideal Cumhuriyet çocuğu ve ailesine de göndermeler yapar. Veznedar Ahmet'in kızı, film

²⁷⁷*Babies Rolling Eggs*, yönetmen Edwin S. Porter (1902; Washington: Edison Manufacturing Company), <https://www.youtube.com/watch?v=QlJqoGRqsp4>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁷⁸*Jack and the Beanstalk*, yönetmen Edwin S. Porter (1902; New York: Edison Manufacturing Company), <https://www.youtube.com/watch?v=TAeBYLI6mic&t=106s>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁷⁹*The Adventure's of Dollie*, yönetmen D.W.Griffith (1908; Connecticut: American Mutoscope & Biograph), <https://www.youtube.com/watch?v=rVlH0MzPQ14>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁸⁰*The Sunbeam*, yönetmen D.W.Griffith (1912; New York: Biograph Company), <https://www.youtube.com/watch?v=bjCzyv5KqZ4>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁸¹ Nilüfer Pembecioğlu, *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*, 174.

²⁸²*Bir Millet Uyanıyor*, yönetmen Muhsin Ertuğrul (1932; İstanbul: İpek Film), <https://www.youtube.com/watch?v=NhiBXtvY19g&t=695s>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁸³*Aysel Bataklı Damın Kızı*, yönetmen Muhsin Ertuğrul (1934; Bursa: İpek Film), <https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ&t=836s>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁸⁴*Şehvet Kurbanı*, yönetmen Muhsin Ertuğrul (1940; İstanbul: İpek Film), https://www.youtube.com/watch?v=MtGYf_IA6Oo&t=165s, erişim tarihi: 1.07.2019.

başında *Cumhuriyet Çocuğu* dergileri okurken gösterilir. Abisiyle birlikte sofrayı kurarken annelerine yardım ederler; sofrada çorba servisini baba yapar; yemeğin ardından baba kızına matematik dersi çalıştırır. Bu ve benzeri özellikler modern Cumhuriyet ailesinin fertlerinin sahip olması istenen niteliklerdir. Lütfi Ö. Akad, Halide Edip'in *Vurun Kahpeye*²⁸⁵ eserini 1949'ta filme almıştır, burada da çocukları, okulda, bahçede oynarken ve yetişkinler arasında haber taşırken görmek mümkündür.

1950'li yıllarda da, Türk Sinemasında çocuk perdede çeşitli roller almaya devam etmiştir. Türk Sinemasının, tümüyle çocuk oyunculara dayalı ilk filmi olarak kabul edilen Suavi Tedü'nün 1952 yapımı *Göçmen Çocuğu*²⁸⁶ ve Atif Yılmaz'ın 1953 tarihli Kerime Nadir'den uyarlama *Hıçkırık*²⁸⁷ 1950'li yıllar için verilebilecek örneklerdendir. *Göçmen Çocuğu*²⁸⁸ filminin afişinde "100'den fazla çocuğun yarattıkları ictimai ve terbiyevi ilk yerli çocuk filmi" ibaresi yer almaktadır.²⁸⁹ Şehir Tiyatrosu oyuncularından Suavi Tedü'nün yönettiği filmin "konusunun da yardımıyla, çok iş yapan ticari değeri yüksek bir film"²⁹⁰ ve "Türk sinema tarihinde Cannes Film Festivaline yollanan ilk Türk filmi"²⁹¹ olduğu söylenir. Agâh Özgüç'e göre *Göçmen Çocuğu*'nun başrol oyuncusu Küçük Erkan, ilk çocuk yıldızdır.²⁹² Atif Kaptan, Cahit Irgat ve Mümtaz Ener gibi isimlerin de rol aldığı filme dair daha fazla bilgi bulunmamaktadır. *Hıçkırık* filminin jeneriğinde "üç küçük yıldız" nitelemesiyle Tunç Nuyan, Bilsen Etüs ve Karin Davutoğlu isimleri sıralanır. Annesinin ölümünün ardından baba bildiği adamın da öz babası olmadığını öğrenen Kenan oldukça sarsılır. Üvey babasının eşyaları arasında öz anne ve babasının bir de resmini görünce, üvey babası ve üvey annesi daha kötü davranmaya başlarlar. Bir gün üvey

²⁸⁵ *Vurun Kahpeye*, yönetmen Lütfi Ö. Akad, (1949; Adapazarı: Erman Film), <https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7t3SYqM&t=587s>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁸⁶ Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, 62-63.

²⁸⁷ *Hıçkırık*, yönetmen Atif Yılmaz Batıbeki (1953; Adapazarı: Erman Film), <https://www.youtube.com/watch?v=LpLbByKPewg>, erişim tarihi: 1.07.2019.

²⁸⁸ *Göçmen Çocuğu*, yönetmen Suavi Tedü (1952; Halk Film).

²⁸⁹ "Türk Sineması Araştırmaları," Bilim ve Sanat Vakfı, 2015, <http://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5529/gocmen-cocugu>

²⁹⁰ Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1960), 257.

²⁹¹ Hayri Çölaşan, "Kamera Arkası," Kamera Arkası Grubu) erişim tarihi: 23.07.2019, <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/ilkler.html>

²⁹² Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, 62-63.

babasından yediği dayak yüzünden okulda düşüp bayılan Kenan'ı, öğretmenin bir yakını olan Azmi Bey evlat edinir ve İstanbul'a götürür. Azmi Bey'in kızı Nalân'la iki kardeş gibi büyürler. Kenan ve Nalân çocukluklarında arkadaşlarıyla körebe, seksek gibi çeşitli oyunlar oynar, piyano ve keman çalarlar. İki birlikte mutlu bir çocukluk geçirirler. Film, Kenan ve Nalân'ın yetişkinlik yıllarında devam eder.

1929 yılında *Sinema Gazetesi*, 1931 yılında *Holivut* adlı sinema dergisi yıldız yarışmaları düzenlerler.²⁹³ Yıldız yarışmaları 1930'larda ve sonrasında gazete ve dergiler eliyle devam eder. Türk Sinemasının ilk yıldız oyuncuları, tiyatrodan gelen Cahide Sonku ve sinemacılar döneminde parlayan Sezer Sezin'dir. 1951 yılında *Yıldız* dergisinin düzenlediği bir yarışmada Ayhan Işık ve Belgin Doruk birinci olarak sinemaya adım atarlar. Türk Sineması yarışmalar yoluyla birçok yıldız kazanırken bir yandan da çocuklar için çeşitli yıldız yarışmaları düzenlenmiştir. Ancak yıldız olarak parlayan çocukların büyük çoğunluğu zaten sinemacıların çocuklarıdır. Ya anne babaları ya da aileden en az birisi sinemacı olan bu çocukların sette büyüdükleri söylenebilir. İlk çocuk yıldız olarak kabul edilen Zeynep Değirmencioğlu, senarist Hamdi Değirmencioğlu'nun kızıdır. Kızının oynayacağı neredeyse bütün filmlerin senaryosunu kendisi yazmıştır. 1965 yılında düzenlenen bir dergi yarışmasında birinci olan Ömer Dönmez, Zeynep Değirmencioğlu'nun kuzenidir. Yumurcak adıyla ünlü İlker İnanoğlu, Yapımcı-yönetmen Türker İnanoğlu'nun ve aktris Filiz Akın'ın oğludur. Sezercik serisinin kahramanı Sezer İnanoğlu ise, İlker İnanoğlu'nun kuzeni, yapımcı-yönetmen Berker İnanoğlu'nun oğludur. En az Ayşecik kadar sevilen bir diğer küçük yıldız olan Parla Şenol, büyük dayısı tiyatrocu Necdet Mahfi Ayrıl ve kuzeni tiyatrocu ve Yeşilçam'ın unutulmaz sesi Jeyan Tözüm (Mahfi Ayrıl) olan müzisyen Armağan Şenol'un kızıdır. Bu listeyi diğer çocuk oyuncular için uzatabiliriz. Türk sinemasının küçüklerinden bazıları yıldız yarışmalarına da katılmış ve birinci olmuşlardır. Ama onlar zaten sanat ortamına doğmuşlardır ve genlerinde sanat vardır.

²⁹³ Özge Özyılmaz, "Türkiye'de Sinema Yıldızı Olmanın İmkansızlığı Yıldız Yarışmaları," *Toplumsal Tarih*, Mart 2015, 81.

Çocuk oyuncular, çok çeşitli türlerdeki filmlerde rol almışlardır. Ama elbette en baskın olan tür melodramlar ve aile filmleridir. Ve çoğunlukla da başroldeki çocuğun görevi, filmin başında bir sebeple dağılmış olan ailesini bir araya getirmektir:

Yerli filmlerimizde çok tutulan, aileye dayalı bir başka melodram türü ise küçük çocuklu filmlerdir. Bu çocukların görevi, ailenin dağılmasını önlemek, eğer dağılmışsa yeniden bütünleşmesini sağlamaktır (*Metres*, Elmas, 1983). Seyircinin duygularını sömürmekte, gözyaşı yaratmakta çok sık başvurulan bu yöntem, yaramaz fakat şirin çocuğun felaketlerle sarsılan ailesini geçindirmek, babası hapisteyken annesine bakmak zorunda kalışıdır (*Gülşah, Küçük Anne*, Elmas, 1976). *Ayşecik*, *Yumurcak*, *Sezercik* vb. dizileri benzer öykülerin yinelenmeleridir. Onlar yardımıyla çocuğun, ailenin varlığı ve sürekliliğinde taşıdığı hayati önem sergilenmiş olur (*Aşkların En Güzeli*, Seden, 1972). Bu filmlerde çocuklar, felsefi konuşmalar yapar, başlarına gelen olaylardan (kaçırılma, ölüm tehlikesi vb.), ölü denilen babanın ortaya çıkmasından, teyze dediği kadının annesi, anne dediğinin ise teyzesi oluvermesinden hiç etkilenmezler. Bu çocuklar hep kendilerini büyütüp yetiştirenleri değil, kanını taşıdıklarını tercih ederler (*Evlât*, Dinler, 1972; *Oyun Bitti*, Elmas, 1971). Ailede kan bağının önemi böylece anlatılmış olur.²⁹⁴

Her ne kadar ağırlık melodram türlerinde olsa da, küçük yıldızlar karşımıza korku ve gerilim türlerindeki filmlerde de çıkabilir. Nevzat Pesen'in 1963 yılında yazıp yönettiği *Kötü Tohum*²⁹⁵ adlı film buna örnektir. Küçük yıldız Alev Oraloğlu filmde, soğukkanlı ve gözü dönmüş bir katili canlandırır. Hep afacan şirin bir çocuk olarak seyirciyi eğlendiren Zeynep Değirmencioğlu'nun *Ayşecik Yavru Melek*²⁹⁶ adlı filminin de gerilim niteliği taşıdığı söylenebilir. İlker İnanoğlu'nun rol aldığı *Küçük Kovboy*²⁹⁷ bir westerndir. Türk sinemasının çocuk yıldızları, sinemanın dar zamanlar geçirdiği yıllarda, üzerlerine düzeni yapmış, farklı yapımlarda yer alarak seyircinin seçeneklerini çoğaltmış, sinemayı ayakta tutmuşlardır, aynı can verdikleri karakterlerin yeri gelince ailelerini, yeri gelince vatani ayakta tutmaları gibi.

²⁹⁴ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (Ankara: İmge Kitabevi, 1994), 83.

²⁹⁵ Pesen, bu filmin senaryosunu, Maxwell Anderson'un 1954 yılında yazdığı *The Bad Seed* adlı oyundan uyarlamıştır.

²⁹⁶ *Ayşecik Yavru Melek*, yönetmen Osman F. Seden (1962; İstanbul: Kemal Film).

²⁹⁷ *Küçük Kovboy*, Yönetmen Guido Zurli (1973; İtalya: Erler Film). Bu film İtalya-Türkiye ortak yapımıdır.

3.2. Çocuk Yıldızlı Filmlerde Edebiyat Uyarlamaları

Sanat eserleri çağlarından izler taşırlar. Resim, heykel, şiir, trajedi nasıl bize ilk ve orta çağlara dair bilgi sunuyorsa, 18. yüzyıldan sonra roman, 19. yüzyıl ortalarında fotoğraf, 19. yüzyıl sonlarından itibaren ise sinema, insana, toplumlara ve çağlara dair oldukça değerli bilgileri ilgisinin önüne sermiştir. Dergiler ve gazetelerde yayımlanan hikâyelerin okuyucuya bilgi verme ve ideal insanı şekillendirme görevini önce romanlar sonra da sinema devralmıştır. Cumhuriyet'in ideal Türk çocuğunun yetiştirilmesi için okulda verilen dersler yanında, yardımcı ders kitapları, dergiler ve hikâye kitapları yayımlanarak çaba sarf edildiğini biliyoruz. Örneğin, hikâyeler, fabllar ve düz yazılarla, çocuklara ahlaklı olmak, çalışkanlık, yaşadıkları topluma uyumlu olmak aşılarmaya çalışılmıştır.²⁹⁸ Türk sineması da Cumhuriyet'in ideal çocuğu ve ideal toplumu için dolaylı da olsa üzerine düşeni yapmıştır.

Yeşilçam filmlerinin senaryoları için çoğunlukla yerli ve yabancı edebiyat uyarlamalarından yararlanılmıştır. Bu duruma örnek olarak çocuk yıldız filmlerinden, *Ayşecik*²⁹⁹ (Memduh Ün 1960), *Suçlu*³⁰⁰ (Atif Yılmaz 1960), *Ayşecik Fakir Prenses*³⁰¹ (Ertem Göreç 1963), *Kötü Tohum*³⁰² (Nevzat Pesen 1963), *Avare Yavru ve Filinta Kovboy*³⁰³ (Süreyya Duru 1964) verilebilir. Hollywood'da da durum farklı değildi. Erken sinema dönemi olsun, çocuk yıldızlar dönemi olsun, Hollywood filmleri de zaman zaman edebiyat eserlerinden uyarlanırdı. Eserleri en çok uyarlanan yazarlar arasında Charles Dickens, Eleanor H.Porter, Johanna Spyri sayılabilir. Adı geçen yazarların eserlerinden yansımalar bütün çocuk yıldızlı filmlerde görülür. *Ayşecik'le Ömercik*³⁰⁴filminde ailelerinden koparılıp zorla hırsızlık ve yankesicilik yaptırılan

²⁹⁸ Ramazan Alabaş, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında İlk Mekteplerde İnsani ve Toplumsal Değerler Eğitimi: Resimli, Yeni Musâhabât-ı Ahlâkiye ve Medeniye Ders Kitabı Örneği," *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* XVIII, no: 36 (2018): 66,71,71.

²⁹⁹ Kemalettin Tuğcu'nun aynı adlı eserinden filme uyarlanmıştır.

³⁰⁰ Orhan Kemal'in aynı adlı eserinden filme uyarlanmıştır.

³⁰¹ Âgâh Özgüç'ten aktaran TSA'daki bilgilere göre, Mark Twain'in *The Prince and the Pauper* isimli romanından uyarlanmıştır. <http://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6435/aysecik-fakir-prenses>. erişim tarihi: 2.07.19.

³⁰² Âgâh Özgüç'ten aktaran TSA'daki bilgilere göre, Maxwell Anderson'un *The Bad Seed* adlı oyunundan uyarlanmıştır. <http://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6379/kotu-tohum>. erişim tarihi: 2.07.19.

³⁰³ Hector Malot'un 1878'de kaleme aldığı ve hem çeşitli dillere çevrilen hem de farklı ülkelerde televizyon ve sinema uyarlamaları yapılan *Sans Famille* adlı romanından uyarlanmıştır.

³⁰⁴ *Ayşecik'le Ömercik*, yönetmen Orhan Aksoy (1969; İstanbul: Arzu Film).

çocuklar (*Oliver Twist*); *Ayşecik Hayat Sevince Güzel'de*³⁰⁵ ise zengin ve sert bir kadın olan teyzesinin yanında yaşamak zorunda olan ve mutluluk oyunuyla her şeye olumlu bakmaya çalışan kız çocuğu (*Pollyanna*) hep bu eserlerden gelen esintilerdir.

Edebiyat eserleri yazıldıkları dönemi, yazarların bu konuda özel bir isteği olsun olmasın, kaçınılmaz olarak yansıtır ve o döneme dair okuyucuya ışık tutarlar. Dickens, Porter ve Spyri'nin eserlerindeki çocuklar, eserlerin yazıldıkları dönemlerde Amerika ve Avrupa'nın siyasi-sosyal-ekonomik koşullarının etkisi altındadır. Bu hikâyelerin ve romanların kahramanları, *Oliver Twist* gibi annesi ve babası olmayan, imarethane ve ıslahhanelerde zor şartlar altında yaşayan; *Sans Famille*'in Remi'si gibi bebekken kaçırılıp, başkası tarafından fakirlik içinde büyütülen ve hayatta kalabilmek için sokaklarda insanları eğlendirecek işler yapan; Oliver ve Remi'nin arkadaşları gibi, zorba bir patron tarafından zorla her tür işte çalıştırılan, hatta hırsızlık yaptırılan; *Pollyanna* gibi, küçük yaşta kaybettiği anne babasının yokluğunda bir akraba yanında sevgisiz bir ortamda, babasının öğrettiği her şeyin iyi yönünü görme düşüncesiyle hayata tutunmaya çalışan, *Heidi* gibi yetim ve akraba yanında yoksulluk ve diğer çocukların sahip olduğu imkânlardan (örneğin iyi beslenme ve okula gitme) yoksunluk içinde büyüyen çocuklardır. Bu eserlerin kaleme alındığı 1800'lü yıllarda yazarların ülkelerinde durum çok kısaca şöyledir: 19. yüzyılda İngiltere, sömürgelerindeki onlarca savaş ve Fransa ile yaşanan savaşlar sonucunda ekonomik ve sosyal kriz içindedir. Sanayileşme ve nüfus artışı, insanların iş bulabilecekleri şehirlere göç etmesine neden olur. Kadın ve çocuk işçiler zor şartlar altındadır. Temel sağlıklı yaşam koşullarının çok zayıf olması sebebiyle salgın hastalıklar görülmektedir. Sömürgelerinin sağladığı zengin hammaddelerin işlenmesiyle 19. Yüzyılın ortalarından itibaren orta sınıfta zenginleşme ve ekonomik iyileşme görülse de alt sınıfın bunalımı uzun yıllar devam etmiştir. İsviçre, Fransız işgali, savaşlar, sayısız kalkışmalar ve özgürlük mücadeleleriyle sürekli bir bunalım içindedir³⁰⁶. Amerika, 19. Yüzyıl başında Amerika yerlileriyle savaşmış, ortalarında İç Savaşla çok kan kaybetmiş, bir yandan gelişen endüstri ve değişen ve gelecek

³⁰⁵ *Ayşecik Hayat Sevince Güzel*, yönetmen Temel Gürsu (1971; İstanbul: Arzu Film).

³⁰⁶ "History of Switzerland," Geschichte-schweiz.ch, erişim tarihi:4.07.19, <http://history-schweiz.ch/swiss-revolution-helvetic-republic-1798.html>.

vadeden yaşam şartları dolayısıyla hem iç göçe hem de Avrupa'dan göçe maruz kalmış,³⁰⁷ ancak Amerikan rüyası görenler her zaman gerçekten kazananlar olmamıştır. Zengin daha zengin olurken, fakirler daha çok fakirleşmiş ve tüm bunlar dönemlerinin edebiyat eserlerine bolca yansımıştır. Çocuk edebiyatı eserlerinde de durum farklı değildir.

Dünya üzerinde savaşların hiç eksik olmadığı, devletler yıkılıp devletler kurulduğu tek çağ 19. yüzyıl değildir kuşkusuz. Ancak gelişen teknolojinin savaş araç ve gereçlerini de dönüştürmesi çok daha büyük yıkımlara ve zararlara yol açmaya başlamıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda Osmanlı – Türkiye coğrafyasında da durum farklı değildi. Osmanlı İmparatorluğu sonuna yaklaşıyor ve küllerinden yeni bir devlet doğmaya çalışıyordu. Savaşların getirdiği yıkım ve yoksulluk, tedavisi hemen gerçekleşmesi imkânsız olan bir gerçeklikti. Yaşananlar herkesi bir şekilde etkiliyordu. Toplumsal sorunlar ve sıkıntılar edebiyatçıların eserlerine yansıyor. Yetişkinlere yönelik eserler yanında, çocuklara yönelik gerek ders kitabı gerekse hikâyeler ve romanlar, milli ve manevi değerleri yüksek, vatanını seven ve kanını dökmeye hazır bir nesil yetiştirebilmek için yazılıyordu. Osmanlı'nın son dönemleri de, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yılları da, yersiz yurtsuz kalan hasta, sakat, kimsesiz çocuklar da dâhil büyük nüfus sorunlarına sahipti.³⁰⁸ Bu sebeple, denilebilir ki, çocuklara yönelik yayımlanan kitaplar ve dergiler, ilk zamanlarından itibaren, ölümü gösterip kurtuluş için çalışmak gerekliliği mesajını vermişlerdir. Cüneyd Okay, *Mini Mini* adlı çocuk gazetesinin 20 Haziran 1914 Tarihli sayısının kapağında, içeride yer alan hikâyeye ilgili olarak, bir samurun öldürdüğü sincap yavrusunu götürmesi resmi bulunduğunu kaydeder³⁰⁹. Aynı sayıda bulunan Mehmed Halid'e ait "Vatanın Küçük Evladlarına Tavsiyem" başlıklı yazı, Balkan Savaşı'ndan kayıplarla çıkan vatanın çocuklarından çok büyük şeyler beklediğine dairdir.³¹⁰ Sorunlar devam ettikçe, edebiyata yansması da sürmüştür. Türk Sineması'nda çocuk yıldızlı filmlerin

³⁰⁷ David Reynolds, *America Empire of Liberty* (London: Penguin Books, 2010).

³⁰⁸ Zafer Toprak, "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri," *Toplumsal Tarih*, no: 281 (2017):22-23.

³⁰⁹ Cüneyd Okay, *Eski Harfli Çocuk Dergileri* (İstanbul: Kitabevi, 1999), 137.

³¹⁰ Aktaran Cüneyd Okay, *Eski Harfli Çocuk Dergileri* (İstanbul: Kitabevi, 1999), 138.

başlayacağı yıllarda Türk Edebiyatı'na yansıyan çocuk profiline dair, Nurdan Gürbilek şu tespitlerde bulunur:

Bugün büyük şehir caddelerini dolduran sokak çocukları görüş alanımıza altmış yıl önce Kemalettin Tuğcu romanlarıyla girmişti. Tuğcu'nun talihsiz çocuk hikâyelerinin ilki, 1955'te yayımlanan *Sokak Çocuğu*'ydu. Sonrası hızla geldi: Viranelerde barınan, köprü altlarında geceleleyen, hayatını kâğıt toplayarak, yük taşıyarak, çıraklık ve işportacılıkla kazanan çocukları anlattığı *Sokaktan Gelen Çocuk, Zavallı Çocuk, Izdırap Çocuğu, Küçük İşportacı, Küçük Çırak* gibi üç yüzü aşkın romanıyla orta sınıfın yoksulluk algısını onyıllar boyunca neredeyse tek başına şekillendirdi. Yuvadandan uzak düşmüş kaybeden adaylarının ana baba desteği olmadan ayakta kalmalarının; çalışkanlıkları, faziletleri ve ustalarının yardımıyla yırtmalarının hikâyeleri. 'Zavallı Çocuk'un tuttuğunu koparan bir erkeğe dönüştüğü şehir masalları.³¹¹(vurgu orijinalde)

Kemalettin Tuğcu, Osmanlı İmparatorluğu'nun son, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk günlerinde çocukluk ve gençliğini geçirmiş; o yıllarda yaşanan tüm savaş ve zorlukları tecrübe etmiş bir kişidir. Dolayısıyla acıyı da yokluğu da görmüş geçirmişliğiyle eserlerini kaleme almıştır. Eserlerindeki kahramanlar çeşitli yoksunluklar içinde olsalar da, güçlü olan karakterleri ve çalışkanlıklarıyla zorlukları aşarlar. Bu eserlerin, Cumhuriyet çocuklarına her zorluk aşılar, hayat düzelir, sorunlar giderilir, aile/ülke/vatan kurtulur ama yeter ki doğru, dürüst ve çalışkan olup asla vazgeçmeyin mesajı verdikleri söylenebilir. Kemalettin Tuğcu'nun aynı adlı eserinden perdeye aktarılan *Ayşecik* tiplemesi de seyircisine hep bu mesajları verir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında neredeyse sıfırdan ayağa kaldırılmaya çalışılan bir ülke ve toplum vardır. Savaşların yerle bir ettiği ülkenin yeniden ve daha güçlü ayağa kalkabilmesi için çalışacak olanlar bizzat o sıkıntılı günleri yaşayan insanlardır ve belki de en çok ihtiyaç duydukları şey, başaracaklarına, tüm sorunlara rağmen her gün daha iyiye gidileceğine dair inanç taşımaktır. Yazılı, sözlü ve görüntülü eserler, insanlara gereken gücü bir noktaya kadar sağlamışlardır. Gürbilek'in tespitinde 1955'li yıllarda yazın ile toplum gündemine giren ve Yeşilçam'ın izleyiciye örneklerini sunduğu "sonunda yırtan sokak çocukları" ne olmuştur da 1980'lerde pes etmiş,

³¹¹ Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı* (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 63.

Arabesk filmlerin aciz “acıların çocukları”na dönüşmüştür? Bu sorunun cevabı takip eden satırlarda ve sonraki bölümde aranacaktır.

3.3. Çocuk Yıldızlı Yeşilçam Filmlerinde Çocuk Tahayyülü

Tarihçiler ve araştırmacılar, çocukluğun toplumsal bir kategori olarak inşa edildiğini belirtir. Bu inşa süreci, her toplumda, toplumun kendi evrimi çerçevesine uygun vakitte ve o toplumun gerçeklerine uygun şekilde gerçekleşir. Osmanlı Devleti’nde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti’nde de çocuklara özel önem atfedilmiştir. Büyük kayıpların üzerine yeni kurulan devletin en büyük umudu kuşkusuz yarının yetişkinleri olacak olan çocuklardır. Cumhuriyetin ideologları toplumu neredeyse yoktan yeniden kurmaya çalışırken çocuklar ve çocuk eğitimi konusu öncelikli meselelerinden olmuştur. Osmanlı’dan itibaren başlayan modernleşme çabaları dâhilinde çocuğa ve eğitime dair modern düşünceler ve pratikler, Cumhuriyetin ilanıyla devam etmiştir. Çocukların okul, aile, toplum içinde her alanda eğitilmeleri ve birinin diğerinin verdiğini pekiştirmesi için ders kitapları yanında gazete, dergi gibi çeşitli yayınlar da yapılmıştır.

Bu bölümde, Cumhuriyetin ideal çocuğunun izi, Yeşilçam çocuk yıldızlı filmlerinde sürülmeye çalışılacaktır. Cumhuriyet’in ideal çocuğu, geleneksel çocuk anlayışının yerini alması umulan modern bir çocuk anlayışıdır. Daha önce de değinildiği gibi geleneksel çocuk anlayışında çocuk, minyatür bir yetişkindir; cinsellik ve evlilik kapasiteleri hariç her ortam ve konuyu yetişkinlerle paylaşır. Cumhuriyet rejimiyle birlikte yeni bir çocuk anlayışı inşa edilmiştir. Burada, her biri birer Cumhuriyet çocuğu olan Türk Sinemasının küçük yıldızlarının Yeşilçam filmlerinde can verdikleri çocuk tiplerinin nasıl bir profil çizdikleri, ideal çocuk tahayyülüyle olan ilişkileri araştırılacaktır.

Yeşilçam filmlerinin çocuk karakterleri, 17. ve 18. yüzyılların düşünürleri, sırasıyla John Locke ve Jean Jacques Rousseau’nun çocuğa ilişkin düşüncelerini yansıtır. Çünkü Türk modernleşmesi Batıyı model aldığı gibi, Cumhuriyet’in ideal çocuğu da bu kaynaklara yaslanır. Bu sebeple, Cumhuriyet’in ideal çocuğunun taşıması beklenen özellikler Locke ve Rousseau düşüncesiyle örtüşür. Çocukluk bölümünde

de ele alındığı gibi, Locke, çocukların eğitilmeleri ve ayıp bilincine sahip olmaları için ayıp, utanma, saygı gibi değerlerin öğretilmesi gerekliliğini savunur.³¹² Locke'un bu düşünceleri, çocukluğun toplumsal bir kategori olarak tanımlandığını ve çocuk ve yetişkin dünyalarının ayrılması düşüncesi taşındığını gösterir. Bu düşüncelerin kısmi yansımaları Yeşilçam filmlerinin çocuk karakterleri için geçerlidir. Yeşilçam filmlerindeki çocuklar çok yaramaz da olsalar, aslında oldukça terbiyelidirler. Okul ya da aile kaynaklı bir eğitimden geçtikleri, filmde bir eğitim süreci olarak görülmesi de, davranışlarından ve akıllı konuşmalarından bellidir. Yeşilçam çocuk karakterleri, her ne kadar bazı durumlarda arsız davranışlarıyla yetişkin dünyasının sırlarından haberdar oldukları izlenimi uyandırsalar da, bu genel hallerini yansıtmaz. Daha çok yetişkinlerin hayatlarını biliyormuş gibi yapıp, yetişkinleri taklit ettikleri durumlarda görülür. Örneğin *Babam Katil Değildi*³¹³ filminde Fatoş (Parla Şenol), babasının yokluğunda kendisiyle ilgilenen komşu ablasını babasına yakıştırırken, ya da mahkeme salonunda, velayetini almak isteyen annesi aleyhine, annesinin her gece dışıya gittiğini anlatırken, aslında yetişkin dünyasının sırlarını bilmez ama biliyormuş gibi yapar. Yeşilçam çocuk karakterlerinde aldıkları eğitimle ilintili olarak ayıp ve utanma değerleri bulunduğu söylenebilir.

John Locke'un düşünceleriyle kısmi örtüşmeye karşın, Yeşilçam çocuk yıldızlı filmlerinin çocuk karakterleri, Jean Jacques Rousseau'nun çocuk anlayışıyla birebir uyuşur. Aydınlanma çağında yaşayan Rousseau, bu çağın, metafizik olan duygulara ve insan doğasına karşı akla, bilim ve sanata çok fazla öncelik verip, insanın ilksel doğasını ve manevi değerleri erozyona uğrattığını düşünür. Çocuğu doğadaki vahşi bir çiçek gibi görmesiyle, çocuğun saf doğaya en yakın konumda olduğunu vurgulayan Rousseau, bu ilksel doğaya yakın olduğu için çok değerli olan özellikleri bozmayacak bir eğitim verilmesi gerekliliğini savunur.³¹⁴ Rousseau'nun çocuk eğitimi konusunda önemseydiği kendi kendine kararlar alma ve bunları uygulama, öz saygısı yüksek olma, kendini ifade etme konusunda sorun yaşamama, karşılaştığı

³¹² Aktaran Neil Postman, 76-77.

³¹³ *Babam Katil Değildi*, yönetmen Zafer Davutoğlu (1966; İstanbul: Kemal Film).

³¹⁴ Mine Tan, "Çocukluk: Dün ve Bugün," *Toplumsal Tarihte Çocuk* içinde, ed. Bekir Onur (İstanbul: Tarih ve Yurt Vakfı Yayınları, 1994), 11.

problemleri çözebilme, davranışlarını kontrol etme, barışçıl ve kendi doğası ile uyumlu olma nitelikleri,³¹⁵ Yeşilçam filmlerindeki çocuk karakterlerin tarifidir.

Çocukların günahsız birer melek gibi görülmeleri düşüncesi zaten Türk-İslam geleneği dolayısıyla halk arasında yaygındır. Okulun hayatın bir parçası olmasıyla da, devlet eliyle belirlenen eğitim modeli çocukları şekillendirir. Geleneksel ve modern çocukluk anlayışları tam olarak ayrışmamıştır; bir arada tecrübe edilirler. Türk Sineması'nın çocuk yıldızlı filmlerine de bu şekilde yansıyan çocukluk anlayışlarının filmler üzerinden detaylı analizi aşağıda, Yeşilçam'da Zeynep Değirmencioğlu'nun başrolünü oynadığı *Ayşecik* film serisinden ve İlker İnanoğlu'nun canlandırdığı *Yumurcak* film serisinden seçilen filmler ışığında mercek altına alınacaktır.

3.3.1. Yeşilçam Filmlerinde Çocuk Kimliği

Çocuk yıldızlı filmlerin çoğunun başında ya bir dış anlatıcı ya da bizzat çocuğun kendisi tarafından karakter seyirciye tanıtılır. Her iki durumda da, çocuk karakterin çocukluğu vurgulanır. Seyirciye verilen mesaj, izleyecekleri filmde görecekleri varlığın yaşından büyük davranışlarına aldanmamaları ve onun bir çocuk olduğunu unutmamalarıdır. Ayşe, isminin "Ayşecik"³¹⁶ olduğunu, Ahmet ise "Ahmetçik/Yumurcak"³¹⁷ olduğunu belirtir. İsimlerine eklenen -cik küçültme eki de, görünüşlerinin ve yaşayışlarının yeterince yansıtamadığı çocukluklarını daha da vurgular. Bunu dile getirmeye zorunludur bu çocuklar. *Ayşecik*³¹⁸ filminin başında bir dış ses seyirciye, son derece afacan, ele avuca sığmaz, meyve ağaçlarına ve mahallenin diğer çocuklarına hiç rahat vermeyen, çamaşır yıkayan kadınların ve temiz çamaşırların düşmanı olarak tanıttığı Ayşecik'e mahallelinin keçi kız lakabını taktığını ve Ayşecik'in yaramazlıklarından yaka siltiklerini anlatır. Aslında iyi bir ailenin kızı olduğunu da belirtir.

³¹⁵ Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, "Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları," *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*1, no:2 (2016): 50.

³¹⁶*Ayşecik Canımın İçi*, yönetmen Hulki Saner (1963; İstanbul: Bronz Film).

³¹⁷*Yumurcak*, yönetmen Türker İnanoğlu (1969; İstanbul: Erler Film).

³¹⁸*Ayşecik*, yönetmen Memduh Ün (1960; İstanbul: As Film).

Çoğu filmde görüldüğü üzere, yaramazlıkları bahane edilerek mahallelinin usandığı bu çocuklar aslında sevgi ve ilgi bekledikleri için yaramazlıklara başvururlar. Sevgi ve ilgi taleplerini bu şekilde dile getirirler. *Ayşecik Sokak Kızı*³¹⁹ filminde annesinin mezarını ziyareti sırasında Ayşe bu durumu açıklar:

...Toprak da olsa mezar da olsa senin bir yerin var; benim hiçbir yerim yok artık; bir mahallem vardı; severdim orasını, küçücük evlerini, çeşmesini, insanların çok severdim; ama onlar beni hiç anlamadılar; neden yaramazlık yaptığımı, onları niçin üzdüğümü anlayamadılar; sevmediler beni, kovdular, bir sokak kızı olduğum için kovdular anne...³²⁰

Ayşe'nin bu sözleri Arabesk filmlerinin tonunu anımsatsa da, onlardan farklıdır. Nurdan Gürbilek, bir zamanlar her yerde karşımıza çıkan ağlayan çocuk resmi üzerine düşüncelerini dile getirdiği yazısında, insanların kendilerini mazlum bir çocuk olarak gördüklerini ve o resimdeki çocukla özdeşlik kurduklarını ifade eder. Ancak o resimde bundan fazla bir anlam yüklü olduğunu da ekler:

Aslında bu yüz bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlatır. *Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın*, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk. Görüntüye bir de ikinci anlam eşlik eder. Onu seyredenler için aynı zamanda *bir direnci temsil eder acılı çocuk*. Erken yaşta yaşanmış onarılmaz bir dehşet duygusu, koyu bir çaresizlik ya da kendini er geç ifade edecek ürkütücü bir hınçtan çok, *her şeye rağmen korunmuş bir onura* işaret eder. Derinden yaralıdır, çocuk yaşta örselenmiştir, ama buna rağmen (sanki tam da bu yüzden) ona kötü davranan dünyaya inat yıkılmamış, ayakta kalmıştır. Her şey sanki bir anda tersine dönmüştür. Zalim bir dünyada erken yaşta yaşanan acı şimdi karşımıza onurun, erdemin, iyi yürekliliğin kaynağı olarak çıkıyordur.³²¹ (italikler bana ait; parantez orijinalde)

Gürbilek'in bu yorumları, Yeşilçam filmlerindeki çocuk tiplerini de çok iyi tanımlar. Bu filmlerdeki çocuklar, acı ile erken yaşta tanışmışlardır ancak bu acı onların kuvvetlilikleri başta olmak üzere onurlu, erdemli, iyi yürekli oluşlarının kaynağıdır. Arabesk filmlerdeki çocukları yıkan, perişan eden, aksiyon alamamaya iten acı, Yeşilçam çocuklarını güçlendirir. Satırlarının devamında ağlayan çocuğun sarışınlığı ve renkli gözlü oluşundan bahseder Gürbilek. Bu fiziksel özellikler Yeşilçam

³¹⁹ *Ayşecik Sokak Kızı*, yönetmen Ülkü Erakalın (1966; İstanbul: Duygu Film).

³²⁰ *Ayşecik Sokak Kızı*, 1966.

³²¹ Nurdan Gürbilek, "Acıların Çocuğu," *Kötü Çocuk Türk* içinde, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 39.

çocuk tipleri için de geçerlidir. Gürbilek, Türk toplumunun kendi acılarının toplamını, kendi “kederli çocuk kahramanını” bu “Batılı oğlan çocuğunun yüzünde” bulmuş olmasına anlam veremez.³²² Türk toplumunun kendi “Doğululuğunu”, “geri ve yoksul bırakılmışlığını” ve “çocuk kalmışlığının gerçek nedenlerini” bu “Batılı oğlan çocuğunun yüzünde” bulmuş olmasının nedeni belki de, Osmanlı’nın son devirlerinden itibaren başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti ile devam eden Türk modernleşmesi ile toplumun yüzünü Batıya dönmesi ile ilgilidir. Çünkü ağlayan çocuk resmi, Kemalettin Tuğcu kahramanlarından da önce Charles Dickens’ın kahramanlarına, mesela Oliver Twist’e çok benzemektedir: Asil, iyi bir aileden gelen, “masum olduğu halde mağdur olmuş”, “hak etmediği acıya maruz kalmış” “korunmuş bir onura” sahip bir çocuk. Ayşecik, Yumurcak ve diğerleri seyirciye işte bu güçlü ve onurlu çocuğun türevlerini sunarlar.³²³

Çocuk Yıldızlı filmlerin çoğunda, anne ve baba karakterleri ya hayatta ama acizdirler, ya da zaten ölmüşlerdir. Anne ve baba birlikteliğini de yıkarak, çocuğu yalnız bırakan ama daha da güçlendiren bu yokluk durumu çeşitli şekillerde resmedilir. Zengin ve fakir çatışmasının kullanıldığı durumda, anne-baba arasını bozan birileri olabilir. *Sezercik Yavrum Benim*,³²⁴ birbirlerini çok seven Aynur ve Tarık’ın aralarının, Aynur’u aileye layık görmeyen Tarık’ın ailesi tarafından bozulması ve Aynur’un oğlunu yalnız büyütmesini konu alır. Ayrılık söz konusu olduğunda, anne ya da baba çocuğa, diğerinin öldüğü bilgisini verir. Sarhoş, kumarbaz, bedbin, işsiz, kör, sakat, hasta veya zayıf karakterli çizilen anne ya da baba karakterleri, çocuğa analık/babalık görevlerini yerine getiremezler ve yok hükmündedirler. *Ayşecik Canımın İçi*,³²⁵ ölen annesinin ardından kendisini yatılı okula bırakan kumarbaz ve dolandırıcı babasını, tüm bunlardan habersiz şekilde ümitle bekleyen küçük kızın hayatını resmeder. Anne ve babadan birisi ya da ikisi birden gerçekten ölmüş de olabilir. Örneğin,

³²² Nurdan Gürbilek, “Acıların Çocuğu,” 39.

³²³ Gürbilek’in bahsettiği “Erken yaşta yaşanmış onarılmaz bir dehşet duygusu, koyu bir çaresizlik ya da kendini er geç ifade edecek ürkütücü bir hınç” kısmı ise tam anlamıyla Arabesk filmlerindeki çocukları tanımlar. O çocukların yaşadıkları acılar onları kesif bir çaresizliğe iter; acizliklerini kuvvetlendirir; içlerini en yakınlarına (anne-baba) karşı bile hınçla doldurabilmeleriyle sonuçlanır. Bunun örneklerine Arabesk bölümünde değinilecektir.

³²⁴ *Sezercik Yavrum Benim*, yönetmen Safa Önal (1971; İstanbul: Er Film).

³²⁵ *Ayşecik Canımın İçi*, 1963.

*Ayşecik Çıtır Pıtır Kız*³²⁶ filminde, Ayşe'nin öz babası ölmüştür; üvey babası içkiye düşkün ve sorumsuzdur. Ayşe İstanbul'daki halasının yanına gönderilir. Altın Sesli Çocuk yarışmasına katılarak ödülü kazanıp annesine vermeyi planlar. Çoğunlukla birer yıldız oyuncu tarafından canlandırılan anne ve babanın değil, çocuk yıldızın ön plana çıkacağı bir film yapmanın gereği olarak ebeveynler zayıftır. Film yapımının bir gerekliliği olarak görünse de, anne babanın zayıflığı ya da yokluğu, yıkılan bir imparatorluğun ardından kurulan devletin alegorisi olarak da okunabilir. "Devlet ana" ya da "devlet baba" yaşanan büyük bir bunalımın ardından zayıf düşmüş ya da hayatını kaybetmiştir. Yeni düzenin geleceğini temsil eden çocuk, güçlü, azimli ve çalışkan bir birey olarak bunu sağlayacaktır.

Cumhuriyet ideali, güçlü çocuk, güçlü toplum ve güçlü devlet idealidir. Bunun gerçekleşmesi için elden gelenin yapılması düşünülmüş ve çeşitli mecralarda yayılarak topluma işlenmesi amaçlanmıştır. Araç bazen doğrudan mesaj içeren bir metinken, bazen bir hikâye olmuş, mesaj hikâye karakterlerinin deneyimleri üzerinden örtülü verilmiştir. Modern dünya ile uyumlu, eğitimi, güçlü karakterli ve sağlıklı bireyler yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Büyük savaşlardan büyük kayıplarla çıkmış ve yeni savaşların patlak vermesi hep mümkün olsa da, yarınların, bu güçlü nesille aydınlık ve umut dolu olduğu aşılacaktır. Çocuk ve gençlerin eğitiminde, vatan sevgisi ve vatani koruma duygusu hep perçinlenmiştir. Önceki bölümde ele alındığı gibi, söz konusu spor olduğunda bile, askeri nitelikler kazanılmasına hizmet edecek sporlar değerli görülerek tavsiye edilmiştir. Cumhuriyet ilk yıllarını yaşadığı yıllarda sinemada yapılan bu filmler, alegorik olarak bu idealleri yansıtır. Aile ve mahalle topyekûn vatani temsil ederken, çocuk kurtarıcıyı ve geleceği sembolize eder. Çok ve çeşitli yıkımlar yaşansa da, umutla, kararlılıkla, doğruluk ve dürüstlükten taviz vermeden pes etmeden çalışılırsa, kurtuluş ve mutluluk muhakkaktır. *Ayşecik'in*, güçlü, mert ve azimli bir çocuk olarak resmedilmesi, dergilerde ve hikâyelerde olduğu gibi Cumhuriyet çocuğuna örnek olması içindir.

³²⁶*Ayşecik Çıtır Pıtır Kız*, yönetmen Hulki Saner (1964; İstanbul: Erman Film).

*Ayşecik Şeytan Çekici*³²⁷ filminin başından itibaren Ayşecik'in çocukluktan ve imkânlarından yoksun olduğu görülür. Çevresindeki çocuklarla değil, yetişkinlerle iletişim içindedir. Yetişkin dünyasının sıkıntı, sorun ve sırlarından haberdardır. Tüm sorunlar karşısında çözüm üretecek kadar akıllı ve beceriklidir. Ayşe, çeşitli bakımlardan eksik ve aciz olan yetişkinlerin sorunlarını çözerek, ellerinden tutar ve onlara hayatı kolaylaştırır. Ayşecik, yetişkinleri eğitir, onlara yol gösterir ve yoldan çıkanları da yola getirir. Bu profiliyle Ayşecik'in yine Cumhuriyet çocuklarına örnek davranışlar sergilediği; "aile ve mahalle" olarak resmedildiği varsayılacak olursa, vatani kurtardığı söylenebilir.

Ayşecik tiplemesi,³²⁸ doğruluk, dürüstlük ve gururlu olma konularında, Cumhuriyet'in çocuk idealine uygundur. Filmde birçok örneği bulunan bu nitelikler, Ayşecik'in çevresindeki herkes tarafından da özellikle vurgulanır. Annesinin geçirdiği kaza sebebiyle sütü kesildiği için, kardeşi Ahmet'i sütanneye vermek konusu, eş-dost için aileye parasal yardım yapmanın da bahanesi olur. Aralarında konuyu görüşen polislerin defalarca değindiği üzere Ayşecik çok gururludur ve asla para kabul etmez. Aileye para yardımı, bebek Ahmet'in süt emme işine girerek maaş alacağı hikâyesi üzerinden yapılır. Polisler evi ziyaret ederek öneriyi sunduklarında Ayşecik çaresiz kabul eder ancak polisler evden ayrıldığında kendi kendisine ağlayarak konuşur ve Ahmet'in süt emerek para kazanamayacağını bildiğini söyler. Ayşecik her şeyin farkındadır ve yetişkinlerin gizlediklerini bile bilir. Sokaklarda gazete sattığı bir gün, kendisinden gazete alan yaşlı bir adam cüzdanını düşürür. Ayşecik arkasından koşar ancak adama sesini duyuramaz. Adamın tramvaya binmesine rağmen pes etmez ve koşarak aracı takip eder. Adamın indiği durağa kadar koşar; cüzdanı teslim eder; adam aylık geçim parasını eksiksiz getiren bu çocuğu çok takdir eder ve para vermek ister. Parayı almayan Ayşecik'i olaya şahit olanlar helal süt emmiş diyerek takdir ederler. Başından geçenleri anlatan Ayşecik'ten gazete alarak fazla fazla para verirler. Cumhuriyet çocuklarının olması istendiği gibi, helal kazanç, dürüstlük, başkasının kazancına göz dikmeme gibi özellikler vurgulanır.

³²⁷*Ayşecik Şeytan Çekici*, yönetmen Atıf Yılmaz (1960; İstanbul: As Film).

³²⁸*Ayşecik*, 1960.

Ayşecik Şeytan Çekici (1960)³²⁹ filminin Ayşe tiplemesi, son derece fedakâr, muhtaç ve mazlumların yardımına koşan, yardım etmeden huzur bulamayan bir çocuktur. İhtiyaç sahibi komşusu, getirdikleri parayı çok bularak onların da dar durumda olduklarını, kabul edemeyeceğini söylediğinde, Ayşe onlar sıkıntıdayken boğazından ekmek geçmediğini söyler. Arkadaşı Topuz’la birlikte bu aileye yardım edebilmek için sokak sokak gezerek şarkı söyler dans eder. Kazandıkları parayı az bulunca, başka ne yapabileceklerini dert ederler. O sırada denk geldikleri bir gösterinin “Fok balığı Yaşar’ı öpene 50 lira” kampanyasına bile katılmayı göze alır Ayşe. Balık onu ısırırsa diye çok korkar ama ihtiyaç sahibi insanları düşününce balığın kendisini defalarca öpmesine izin vererek birkaç yüz lira kazanır. Esmâ Teyzesinin ayısının doğum yapamadığını ve ters bir adam olan kocasının ayının karnını yaracağını öğrendiğinde de, ayıyı kurtarmak için kendi canını ortaya koymaktan çekinmez. Herkesin çekindiği o ters adama kafa tutar, adamın kulağını kesme tehdidine göğüs gerer. Adam Ayşe’yi kulak kesmekle korkuturken, ayı doğum yapar ve Ayşe hem anne ayıyı hem bebek ayıcığı kurtarır. Yine bir gün Topuz’la şarkı çalar söylerken, onları seyretmek için duran güzel ve zengin kadının çantasından cüzdanının aşırıldığını görünce hemen hırsızın peşinden koşmaya başlar. Hırsız yakalayamaz ama bu davranışlarıyla, doğruluğun, mazlumun ve muhtacın yanında olan çok fedakâr bir kız olduğunu ortaya koyar.

Ayşecik’in, yine *Ayşecik*³³⁰ filminin başlarında, bazı kötü özelliklere sahip olduğu da gösterilir. Ayşecik, büyüklerine saygılı davranmaz. Annesine ters ters konuşur; babası eve gelmeden önce kendisine çeki düzen veren annesine “sana acıyorum, babama kendini beğendirmek için uğraşıyorsun” gibi sözler eder. Babasının ona uykudan önce masal okuduğu bir akşam, artık yatıp uyumasını söyleyen annesinin arkasından “kıskanç” diye söylenir. Bir akşam yemeği sırasında gençliğinde güzel oluşundan ve eşinin ona ilgisinden bahseden babaannesiyile “dedem o zaman da gözlük takar mıydı?” şeklinde dalga geçer. Yaramazlıklarını babasına şikâyet için gelen çocukların önüne cebinden çıkardığı bir avuç bozuk parayı atar ve dikkatlerini dağıtır. Yani bir nevi rüşvet verir. Babası sabah işe giderken yaramazlık yapmamasını

³²⁹*Ayşecik Şeytan Çekici*, yönetmen Atıf Yılmaz (1960; İstanbul: As Film).

³³⁰*Ayşecik*, yönetmen Memduh Ün (1960; İstanbul: As Film).

tembihlediğinde yapmayacağına dair söz vermesine rağmen, babası arkasını dönüp daha birkaç adım attıktan sonra kaşla göz arasında gülerek kaçar gider. Ayşecik'in büyüklerine saygılı olmaması, söz dinlememesi, çevresine ve komşularına sürekli zarar vermesi sebebiyle, Cumhuriyet'in çocuk idealinden zaman zaman uzaklaştığı görülür.

Her Ayşecik ve Yumurcak filmi, klişe şekilde ikisinin de mahallede yaptıkları yaramazlıklarla, esnafa kök söktürmelerle açılır. *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*³³¹ filmi de Yumurcak'ın benzer yaramazlıklarıyla açılrsa da, Yumurcak bir çocuk değil küçük adam profili çizer. Yetişkinlerle aynı ortamları ve aynı sohbetleri paylaşır, ayıp bilinci yoktur, kız arkadaşı vardır ve onun için kavga eder, hâkim ve polise bir davanın çözümünde yardım eder. Bir Yeşilçam filminde daha çocukluk arka planda kalır. Yumurcak, kadın erkek ilişkisinden haberdardır; utanma ve ayıp bilinci taşımaz. Yumurcak'ın bu davranış biçimi sürekli yetişkin ortamlarında olmasının sonucudur. Anne ve babası birbirlerine olan sevgilerini Yumurcak'ın yanında ifade ederler. Gece, anne-babasının oda kapısını açarak aralıktan onları gözleyip dinleyen Yumurcak, yaklaşmalarını görür, bundan hoşlanır ve sonra çıkar.³³² Annesinin onu sokaklarda çekiştirerek hamama götürmeye çalıştığı bir gün, erkek olduğunu söyleyip, kadınlar hamamına gitmek istemese de, kadınlar hamamında bütün kadınları çileden çıkarmayı da başarır.

*Yumurcak*³³³ filminin kahramanı Yumurcak/Ahmetçik her zaman, herkese, her şeye el sallayıp öpücük atan, çeşitli yaramazlıklar peşinde koşan, sorulursa konuşan, kendi düşüncesi olmayan, sadece sevgi, ilgi, oyun isteyen bir çocuktur. Babasını hapisnede ziyarete gittiğinde bile, onu ne kadar özlediğinden, Necdet amcasının ona kocaman kuyruklu bir uçurtma yaptığından bahseder. Yumurcak, tam annesiz ya da tam babasız kalmadığı için, kendi başının çaresine bakması hiç gerekmemiştir. Babası ilk hapsedildiğinde annesi onu yanına alana kadar komşular ilgilenir. Kendi

³³¹*Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*, yönetmen Türker İnanoğlu (1970; İstanbul: Erler Film).

³³² Bu sahnede Yumurcak'ın yüzü kızarır. Ancak bu yüz kızarmasının Yumurcak karakterinin rol icabı olmadığı, İlker İnanoğlu'nun annesini, yarı çıplak bir adama sarılırken görmesinden kaynaklı olması daha akla yatkındır. Bu düşünce, Yumurcak karakterinin filmin geri kalanındaki karakter özellikleriyle uyumludur.

³³³*Yumurcak*, yönetmen Türker İnanoğlu (1969; İstanbul: Erler Film).

başının çaresine bakması gerekmediği gibi, çevresindeki herhangi bir ihtiyaç sahibine yardım etme düşüncesi de henüz yoktur. Aksine, Yumurcak yardım edilendir: önce komşular yatak ve yemek verir; sonra arkadaşı Çitlembik gazete satmayı öğretir; sonra zaten annesi onu yanına alır. Dolayısıyla Yumurcak/Ahmetçik, yalnızlık ve ihtiyaçla kendini gösterecek olan olgunlaşma sürecini yaşamaz. Ayşecik'in sergilediği bir çok yetişkin özelliğini göstermez. Cumhuriyet'in ideal çocuğunun özelliklerini taşıdığı da söylenemez. Çünkü yukarıda da değinildiği gibi, büyük işler başarma peşinde olan büyümüş de küçülmüş bir çocuk değil, henüz sevgi ve ilgi peşindeki küçük bir afacandır.

Yeşilçam filmlerinde çocuklar her ne kadar yetişkinleri yaka silktirecek derecede yaramazlıklarla öne çıksalar, avare sokak çocuğu resmi çizseler de, her biri özünde iyidir ve bu iyi ve erdemli sokak çocukları seyirciye iyi-kötü dersi verir. Moderniteyle birlikte yeniden ortaya çıkan melodramatik anlatının, eski ve yeni düzen arasında bir güvenlik supabı işlevi gördüğü söylenebilir. Herhangi bir toplumun eş zamanlı olarak topluca bir değişimi gerçekleştirmeleri zordur. Eski-yeni arasında gelgitler ve bu sebeple sorunlar yaşanması olasıdır. Melodramatik anlatı yapısı itibariyle doğru-yanlış mesajı vermeye, moderniteyi yüzeysel algılayıp yozlaşanları eleştirmeye, idealler uğrunda doğrulukla ve azimle çaba sarf edilirse toplumun feraha kavuşacağını göstermeye uygundur. Yeşilçam filmlerinin erdemli çocukları, yolunu kaybetmiş yetişkinlerle mücadele ederek sorunları çözer ve topluma düzen getirirler.

Önceki bölümde detaylı şekilde ele alınan Cumhuriyet'in çocuk ideali, eğitime, okula ve çocuk aktivitelerine özel önem verdiği için çocukluğun net bir toplumsal kategori olarak görüldüğü söylenebilir. Ancak, çocukların uygulaması beklenen aktivitelerin her birinin, bir savaş ihtimalinde vatan savunması için askeri bir nitelik kazandıracak şekilde belirlenmesi, Cumhuriyet çocukluğunun örtülü bir minyatür yetişkinliği bünyesinde barındırdığını ortaya koyar. Yeşilçam filmleri dünyasının, aile ve mahalle gibi toplumları da bir tehdit karşısında işte bu çocuklar tarafından başarıyla savunulur. Yeşilçam filmlerinde çocuklar, Cumhuriyet'in çocuklardan beklediği sağlam kişilik özelliklerinin tümüyle donanımlıdırlar. Zeki, becerikli, gururlu ve azimli

olan bu çocuklar, herhangi bir sorun karşısında yılmadan mücadele edecek kuvvete ve kahramanlığa da sahiptirler. Fiziki koşulların onların aleyhine olması, bu çocukların azimle çalışmasına ve istediği sonucu gerçekleştirmesine engel olmaz. Bu halleriyle filmlerdeki çocuklar, Cumhuriyet idealleri ve toplum kalkınması öğretisi içeren hikâye gibi anlatılardaki karakterlere benzerler. Sadece izleyici çocuklara değil, yetişkinlere de bir mesaj taşıdıkları kesindir: Sorunlar ne kadar büyük ve aşılmaz görünürse görünsün, dürüstlük ve gayretle aşılması mümkündür. Eğer bir “çocuk bile yapıyor”sa toparlanmalı ve kendinize gelmelisiniz. İyi günler ve mutlu yaşam için umut her zaman vardır.

3.3.2. Yeşilçam Filmlerinde Çocukluk Mekânları ve Aktiviteleri

Yeşilçam’ın çocuk yıldızlı filmlerinde, geleneksel ve modern çocukluk kategorileri bir arada bulunur. Geleneksel çocuk, yetişkinler gibi davranır; onların yaptıklarını yapar. Modern çocuk ise, yetişkin dünyasından ayrı bir dünyaya sahiptir; okula gitmek en önemli özelliğidir; herhangi bir yetişkin işi yapmaması beklenir. Yeşilçam filmlerinde, başrolde olan ve genellikle yetişkin gibi davranan çocuktan başka, filmlerin arka planında çeşitli oyunlar oynayan çocuklar, okul önlükleri giyen ve ellerinde okul çantalarıyla görülebilen çocuklar da vardır. Aslında iki tür çocukluğun yan yana olması durumu anormal değildir; toplumların gelişmelerinin eş zamanlı olmadığı gerçeğiyle uyumlu olduğu gibi, içinde bulunulan toplumun bir geçiş sürecini yaşadığını da gösterir. Türkiye ve Yeşilçam özelinde her ikisi de doğrudur. Türk toplumu, savaşımlardan yeni çıkmış, yeni kurulan bir devletin düzenine ve modern hayata uyum sağlamaya çalışmaktadır. Bu sancılı bir geçiş sürecidir. Okula giden, oyunlar oynayan, yetişkin dünyasından uzaklaşmış çocuklar ve geçimi sağlamakta ailesine destek olan, ev işlerini yapan, yetişkinlerin enformasyonundan haberdar çocuklar bir aradadır. Filmin başkarakteri olan çocuk minyatür yetişkinlik ve çocukluk arasında gidip gelir. Adeta kimliğini bulmaya çalışır. Ya, filmin başında çocuktur ve çocukluktan koparılıp yetişkinlerin acımasız dünyasına savrulur; ya filmin arasında çocuk olduğunu fark eder ve çocukluk zevklerini tadar ve yine koparılır; ya da filmin sonunda mutlu çocukluğuna kavuşur. Sorunları çözüp anne ve babasını bir araya getirerek aile birliğini sağlamayı başaran çocuk da asıl yerini yeniden elde eder.

Yeşilçam'ın çocuk yıldızlı filmlerinde en önemli mekân mahalledir. Bu mahalle, Asuman Suner'in 2000'li yıllarda çekilen ve nostalji filmleri olarak adlandırdığı filmlerin taşra yaklaşımlarından birisi olarak tarif ettiği "samimiyet, coşku ve neşeyi ifade" eden bir mahalledir.³³⁴

Bu filmlerin "taşra"sı biraz hüzünlü bir yer olabilir, ama asla kasvetli ve karanlık değildir. Tersine, çoğunlukla fazlasıyla neşeli ve eğlencelidir. Neşenin kaynağı, herkesin birbirini çok iyi tanıdığı, iç içe yaşadığı küçük kent/kasaba/mahalle ortamıdır. Her film, komşuluk ilişkileri, sokaklarda koşturan çocukları, kıraathanesi, terzisi, berberi, seyyar satıcısı, fırını, kasabı, manaviyle ayrıntılı bir mahalle yaşantısı resmi çizer. Bu filmlerde taşra ortamı, küçük, dışa kapalı, samimi yapısıyla büyük bir aile ortamı gibidir... Düşmanlıklarda bile safça, çocuksu bir yan vardır.³³⁵

Suner bu taşra/mahalle yaşantısını, "Bachelard'ın 'çocukluğun mutluluk mekânı olarak ev imgesi' kavramında ifade ettiğine benzer biçimde, kişiyi dış dünyanın sarsıntılarından koruyan, aşinalığın ve samimiyetin hüküm sürdüğü 'korunaklı bir kabuk' gibi tasavvur" eder.³³⁶ Yeşilçam'ın çocuk yıldızlı filmlerinde karşımıza çıkan mahalle tam olarak "korunaklı bir kabuk" gibidir. Bu korunaklı kabuk içinde Ayşecik, Yumurcak ve diğerleri korkusuzca koşturup, diledikleri gibi gezinebilirler. Çocukların bu güvenli mahallelerde uğraştığı aktiviteler çoğunlukla çocuk oyunları değil, yetişkinlerin yapması beklenen işlerdir. Burada örneklere bakma vaktidir:

Ayşecik³³⁷ve ailesi mutlu mesut yaşarken, babasının iftiraya uğraması ve hapsedilmesini takiben annesinin trafik kazası geçirmesi ve görme yetisini kaybetmesi, Ayşecik'in çocukluktan çıkıp büyümesi sürecini başlatır. Ancak bu süreçte yalnız değildir: mahalledeki herkes onun destekçisidir. Bu büyük kriz ardından Ayşecik, kısa bir süre şaşkınlık yaşar. Ne yapacağını bilememenin, belki de aniden ve çok hızlı gelen olgunlaşma zorunluluğunun sonucudur bu şaşkınlık. Ayşecik, birden olgunlaşır, sorumluluklarını fark eder ve azimle yüklenir. Komşunun, annesini ziyarete geldiği bir gün, onlar konuşurlarken mutfağa geçer. Kulağı içerideki diyalogdadır; erzak dolabını açar, birkaç parça zeytin-peynirden, bir patatesten

³³⁴ Asuman Suner, *Hayalet Ev*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 55.

³³⁵ Asuman Suner, *Hayalet Ev*, 58,60.

³³⁶ Asuman Suner, 60.

³³⁷ *Ayşecik*, yönetmen Memduh Ün (1960; İstanbul: As Film).

başka bir şey kalmamıştır. Üzgün ve düşünceli sokağa çıkar. Sokakta oynayan çocuklara ve çocukluğuna teğet geçerek sütanneye verilen kardeşini görmeye gider. Sütanne kardeşinin maaşını verir. Bu parayla kasaba, bakkal, manava uğrar ve eve eli dolu döner. Annesine pırzola pişirir, kendisi zeytin ekmek yer. Paranın bittiği noktada, mahalle esnafı Ayşe'ye yine de erzak verirler. Ayşe parasız alamayacağını söylese de borç diye ikna ederler. Bu noktada Ayşecik büyüme sürecinde bir aşama daha kaydeder: esnafın dükkânlarının önünü süpürürse onlara borçlu kalmayacağını düşünür. Ayşecik kapı önlerini sevinçle süpürürken sokak çalgıcısı çocuklar yaklaşır. Ayşecik ve mahalleli neşe içinde şarkı söyler ve dans ederler. Ayşecik'in üzüntülü günlerinin bittiğinin ve daha da güçlendiğinin habercisidir bu anlar. Ayşecik artık alınının teriyle çalışıp, para kazanan ve eve ekmek getiren bir bireydir.

Artık çalışan birisi olan Ayşecik³³⁸, erkenden uyanıp yola koyulduğu bir sabah yoluna bir oğlan çocuk çıkar. Kendisine selam veren bu çocuğu önce tersleyen Ayşecik, çocuğun annesinin öldüğünü ve onun da çalışmak zorunda olduğunu öğrendiğinde birden saf değiştirir. Benzer özellikler taşıdıklarını fark etmeleri sayesinde hemen arkadaş olurlar. Adı Topuz olan bu oğlan çocuk gazete satmaktadır. Ayşecik'in başından geçenleri öğrenince, hem gazete satmak çok daha fazla kazanmasını sağlayacağı hem de babasının katilini sokaklarda gezerken bulabileceğini söyleyerek, Ayşecik'e birlikte gazete satmayı teklif eder. Ayşecik kızlar gazete satmaz deyince Topuz ona da bir çare bulur. Ayşecik Topuz'un eski kıyafetlerini giyecek ve böylece kimse onun kız olduğunu anlamayacaktır. Böylece güçlerini birleştiren çocuklar, şehrin sokaklarında dolaşmaya ve yetişkinlerin acizlikleriyle sebep oldukları problemleri çözmeye başlarlar.

Sokakta çeşitli oyunlar oynayan çocukların arasından onlarla hiç ilgilenmeden geçen Ayşe, sokak çalgıcılarının etrafında halkalanan çocuklara katılır ancak alkış tutan eğlenen bu çocuklarla pek ilgilenmez. Bu sokak çalgıcıları mahalle arkadaşlarıdır; sokaklarda çalgı çalarak para kazanmaktadırlar. Ayşe sağındaki solundaki onlarca çocukla değil sadece onlarla muhatap olur ve onlara el sallayarak selam verir. Babasının iş arkadaşı Murat Amcası iş kazası geçirdiğinde, sokak çalgıcılarından biri

³³⁸Ayşecik, 1960.

olan arkadaşı Topuz ile Murat Amcanın ailesini ziyaret ederler ve yine evdeki çocuklarla değil, sadece Murat'ın karısıyla konuşurlar. Ailenin durumuna çok üzülür ve onlara yardım edebilmek için bir şeyler yapmaya karar verirler. Birlikte çalışıp kazandıkları parayı onlara vereceklerdir. Topuz ve kardeşleri çalar, Ayşe şarkı söyler ve dans eder. Emekçi çocuk dayanışması ile muhtaç bir aileye yardım edilir.³³⁹

Cumhuriyet idealinde çocukların önce ailede sonra okulda eğitim almalarına çok önem verilmiştir. Bunların sağlanıp kolaylaştırılması için de dergiler ve gazeteler de yayınlar yapılmıştır. *Ayşecik* filminde okul, ders, eğitim ön planda görülmez. Sadece birkaç sahnede okul önlükleri üzerlerinde olan çocuklar görülür. Bu filmde Ayşecik henüz beş yaşındadır; yani zaten okula gitmek için küçüktür. Anne ve babası birbirlerini çok seven bir çifttir ve mutlu bir aile yuvaları vardır. Ancak anne baba, Ayşecik'e eğitim verme noktasında ufak bir iki çaba göze çarpsa da acizdirler. Ayşecik söz dinlemez ve kendi bildiğini okur. Ayşecik bu yapısıyla Rousseau'nun kendi kararlarını alan ve doğasının gereğini yapan çocuk düşüncesini de yansıtır. Okul, Yeşilçam filmlerinde çoğunlukla çocukluk mekânlarından birisi olarak yer almaz. Arka planda görülen önlüklü çocuklar üzerinden okulun varlığı hissettirilmekle yetinilir. Belki de *Ayşecik*, *Yumurcak* ve diğerlerinin eğitimlerini, mahallelerinin sokaklarında aldıkları söylenebilir.

*Ayşecik Şeytan Çekici*³⁴⁰ filmi, babası Orhan'la birlikte bebek Ayşe'nin yeni bir eve yerleşmeleriyle başlar. Biraz büyüdüğünde, olmayan ebeveynin kimlik özelliklerini yüklenme sırası Ayşe'ye gelir. Ayşe, yemek yapar; çamaşır yıkar; babasının kahvaltısını hazırlar; öğle yemeğini fabrikaya götürür; hatta babası geç kaldığında gidip meyhaneden eve getirir. Babasının ihtiyaçlarını görür ve ona göz kulak olur. Ayşecik adeta babasının annesidir. Evden çıkarken babasına akşam geç kalmamasını tembihler; akşam eve geç kaldığında meyhaneye gidip elinden tutup eve götürür; tam kavgaya karışacağı sırada müdahale eder ve babasını bir nevi kurtarır. Ayşecik, bebeklikten yetişkinliğe geçmiş ve çocukluğunu yaşamamıştır. Çocukluktan uzak oluşunu ev hayatında sorumlu olduğu görevler yanında, sokaktaki davranışları da

³³⁹*Ayşecik*, 1960.

³⁴⁰*Ayşecik Şeytan Çekici*, yönetmen Atıf Yılmaz (1960; İstanbul: As Film).

gösterir. Mahalle şerbetçisinin etrafına üşüşen çocukların arasına karışır ve bir şerbet de o ister. Parası olmadığı için şerbet verilmeyen Ayşe yüzü asık, çocukların arasından sıyrılır. Şerbetçi ve çocuklar arkasında kalır. Şerbetçiye iğne batırır ve kaçırmaya başlar. Peşinden koşanlar yoldan geçmekte olan baloncuyla çarpışırlar ve baloncunun tüm balonları uçar. Baloncu balonlarının arkasından ağlarken, Ayşe bir kenarda durur ve hepsine güler. Bir başka gün, mahallede oyunlar oynayan onlarca çocuğun arasından geçer ve sokak çalgıcılarının etrafında toplanan halkaya katılır. Sokakta bir sürü çocuk vardır; körebeden ip atlamaya, yakalamaca oynayandan taş ya da bilye oynayanlara kadar hepsinin yanından geçer gider. Katıldığı halkadaki çocuklara değil, çalgı çalan çocuklara selam verir. Ayşe, şerbetçinin, baloncunun, çocuk oyunlarının ve tüm çocukların yanından değil, aslında çocukluğunun yanından teğet geçer.

Yumurcak'ın³⁴¹ her sabahın bir öncekiyle aynı olduğunu söylediği günlük hayatta ilk işi, babasının ocağa koyduğu çayı sofraya getirmektir. Ahmet, uyandığı gibi, kalkıp kahvaltılık sofrasını kurar; çayı getirir; bundan babasının çok keyif aldığını açıklar. Babasıyla çay demleme işini bile paylaşmaları, olmayan ebeveyn olan “annenin görevlerini” paylaştıkları anlamına da gelir. Ahmet oğlan çocuğu olduğu için, Ayşecik gibi “anne/kadın görevlerini” tek başına yapamaz diye düşünülmüş olmalıdır. Filmde Ahmet'e pek de ev işi yaptırılmaması şeklinde yansıyan bu durum, Türk toplumunun patriarkal düzeninin yansıması sayılabilir. Babası sabah işe çıkacağında, arabası çok eski olduğu için çoğunlukla çalıştırmak sorun olur. Böyle durumlarda Ahmet'in görevi kolla çevirerek arabanın çalışmasına yardım etmektir. Ahmet, “erkek işini” de babasıyla paylaşır. Babasının tüm tembihlerine rağmen mahallenin altını üstüne getirmek, Ahmet'in her gün, babasını işe gönderip yaptığı işidir.

Yaramaz bir çocuk olan Ahmet'in³⁴² oyun arkadaşları yetişkinlerdir. Manavın sergisini dağıtmak, şerbetçiye ya da baloncuyu kızdırmak Ahmet'in oyunlarıdır. Boydaşı olan tek arkadaşı, ayakkabı boyacılığı yapan siyahî Çitlembik'tir. Çitlembik ona yaklaşmak, yardım etmek ister ama Ahmet başta onu tersler. Sokaklarda koşar,

³⁴¹Yumurcak, yönetmen Türker İnanoğlu (1969; İstanbul: Eroler Film).

³⁴²Yumurcak, 1969.

esnafı kızdırır; kadınların yıkadıkları çamaşırları kirletir; bahçivani ıslatır; baloncunun balonlarını patlatır. Sonra da hepsine dönüp bay bay diyerek el sallayıp kaçar. Boynunda asılı duran sapanı kullandığı görülmez. Sokakta çok vakit geçirip yetişkinleri kızdıran, oynayacak arkadaşı olmayan Yumurcak, evde kırık dökük de olsa çeşitli oyuncaklara sahiptir. Tüm mahalleliyi deli edip eve geldiğinde, oyuncak telefonundan babasını arar ve iyi olduğunu hiç yaramazlık yapmadığını söyler. Ardından evin içinde top oynamaya başlar, bu sefer de evi alt üst eder. Yumurcak, ev işleri yapmasıyla ve yetişkin esnafla iletişim kurmasıyla büyümüş de küçülmüş, dünyadan habersiz bir çocuktur.

Yumurcak'ın³⁴³ koşturup durduğu sokaklarda koşan oynayan çocuklar görülmez. Çocuklar sokaklardan çekilmeye başlamıştır. Film boyunca kadraja birkaç çocuktan başkası girmez. Ama bunun yanında, park etmiş çok sayıda araba ve eski ahşap evlerin yanında yükselen çok sayıda apartman göze çarpar. Bunlar, toplumun ve hayatın değiştiğinin işaretleridir. 1969 yılı itibariyle, alt-orta sınıf kazanç sahibi aileler arasında çok yaygınlaştığı söylenemese de, televizyon artık hayata girmiştir. Siyasi-sosyal gelişmeler ve sokaklara yansıyan şiddet de halkı, sokaklardan uzak durmayı tercihe zorluyordur. Sokakların eskisi gibi güvenli olmadığına dair bir diğer işaret de, Yumurcak'ın babasının evinden annesine gitmek için ayrıldığında bir takım adamlarca kaçırılmasıdır.³⁴⁴ Tüm bu etkenler, Yumurcak'ı yalnız bir çocuk yapar. İletişimde olduğu kişilerin bir elin parmaklarını geçmemesi ve çoğu vaktini yalnız geçirmesi sebebiyle sessiz, saf ve masum kalmış olan Yumurcak uyanık ve akıllı değildir. O yüzden hala çocuk davranışları sergiler.

Babası, polisler evden alıp götürürken Yumurcak'a "sen koskocaman erkeksin artık" der.³⁴⁵ Evdeki kadın fotoğrafının annesi olduğunu öğrendiğinde boynundan çıkan sapanı bir daha takmaz. Babası hapse girdikten sonra neşesini kaybeden Yumurcak, mahallede asık yüzüyle düşünceli dolaşır. Manavın verdiği elmayı, baloncunun verdiği balonu, şerbetçinin ikramı şerbeti hep reddeder. Sessizce uzaklaşır hepsinin

³⁴³Yumurcak, 1969.

³⁴⁴ Ayşecik de bir gece vakti babasının evinden annesine doğru yola çıkar; ama o korkmadan ve başına da bir şey gelmeden ulaşır.

³⁴⁵Yumurcak, 1969.

yanından. Yumurcak'ın bu sessizliği, bir şeyler yapması gerektiğini sezdiği ama çözüm bulamadığını anlatır. Çocukluğun minyatür yetişkinliğe olan sınırına gelmiştir. Yumurcak'ın dilinden Çitlembik anlar. Ona üzülmemesini telkin ederken kendi sokaklarda kalışından ve çalışmaya başlamasından bahseder. Yumurcak babasına yardım etmek, gömlek, yiyecek, sigara almak istediğini ama parası olmadığını söyleyince, Çitlembik çözüm odaklı bir davranışla, kendinden emin, hemen kendi sandığını teklif eder. İsterse ayakkabı boyacılığı yapabileceğini, kendisinin pazarda yük taşıyabileceğini söyler. Yumurcak bunu kabul etmeyince, gazete satmayı ona öğretebileceğini söyler. Yumurcak gazete satmaya başlar. Kazandığı paraları babasına götürür ve "ben artık evimizin erkeği oldum babacım" diyerek verir. Yumurcak için babasına para kazanıp götürmenin bile bir oyun türü olduğu, bir gün balon satarken Selma gelip onu eve götüreceğini söyleyince ortaya çıkar. Çünkü Yumurcak, Selma'ya olan sevgisinden para kazanmayı da babasına yardım etmeyi de unutmaz. Sürekli erkek adamlığı vurgulansa da Yumurcak küçük bir çocuktur.

Yumurcak, annesinin evinde her şeyin en güzeline kavuşur. Oyuncakları çeşit çeşittir; yiyecekler, giyecekler rengârenktir, boldur. Artık onunla ilgilenen ve onu seven kişi sayısı da artmıştır. Dedesi, annesi, kalfa, herkes onu çok sevmektedir. Dedesi onunla evin salonunda kovboyculuk oynar, kılıç savaşı yaparlar. Hatta evin salonunda bisiklete bile binerler. Yeşilçam filmlerinde çocuklar, terbiye aldıkları ve zengin yaşama kavuştuklarında sokaklardan eve girerler. Mekânın sokaktan eve dönmesi, yaşamın da çocukluğun da "geleneksel" olanından uzaklaşması, "modern" olana terfi etmesi anlamı taşır. Yumurcak, filmin başında boynunda asıllı duran ve sokakta hiç kullanmadığı sapanı bile ev içinde kullanır. Onu hiç sevmeyen üvey anneannesinin çay bardağını sapanla devirir. Modern ev yaşamında artık tam bir "çocuk" olmuştur. Annesinin yanında, bolluk içinde sevinçli günleri uzun sürmez. Çünkü Yumurcak, annesinin yaşadığını bir kere öğrendikten sonra anne ve babasının birlikte yanında olmasını ister. Daha önce annesinin öldüğü fikrini kabullendiği için, fakirlik içinde de olsa, oyuncakları kırık dökük de olsa mutlu olan ve tüm mahalleye yaramazlıkla da olsa bunu yansıtan Yumurcak'ın, anne ve babasının hayatta ama ayrı oldukları düşüncesiyle minik kalbi ve ruhu incinir. Eski kırık dökük oyuncakların yerini yeni oyuncaklar; yırtık pırtık tek kat elbisenin yerini yeni ve çeşit çeşit elbiseler; zeytin-

peynir-ekmeğin yerini ise zengin mutfağı almıştır. Ama sevgi hep kırık döküktür ve elinden bir şey gelmeyen Yumurcak bunu dedesine şöyle ifade eder: “bu evdeyken babasızım, o evdeyken de anasız, gizli gizli ağlamaktan bıktım artık. Hiçbiriniz acımıyorsunuz bana. Hem annemi hem babamı istiyorum ben”. Yumurcak anne-babasının birlikte yanında olmalarını talep eder, ancak bunun gerçekleşmesi için kendisi bir şey yapmaktan acizdir. Gözyaşlarına sığınır. Bu haliyle Yumurcak, Ayşecik’in güçlü karakteriyle zıtlık taşır.

Geleneksel ve modern çocukluğun sınırlarında gezen Yumurcak anne ve babasını, kendi akli ve kendi yapacağı planlarla bir araya getirmez. Yumurcak sevgi ihtiyacındaki bir çocuktur; sevgiyi çeşitli şekillerde talep eder. Bu yeri gelir yaramazlık olur, yeri gelir babasına içki sofrası kurmak. Anne ve babasına tek tek gidip ikisini yanında istediğini söylese de sonuç elde edemez. Ancak, melodram evreninin sunduğu beklenmedik olaylar ve yardımlar sonucu talih değişir. Nihat ve Selma geçmişlerini şekillendiren gerçeği öğrenirler ve bir araya gelmelerinin kapısı açılır. Yumurcak’ın yaşadığı acılar süreciyle olgunlaştığı ve Ayşecik gibi boyundan büyük işler başardığı söylenemez. Sadece bir süre üzülür; mahallesinde de zengin evinde de farklı çocukluk heyecanları yaşar; fakir ve annesiz çocuk oluştan; zengin ve anne babası olan çocukluğa geçiş yapar.

*Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*³⁴⁶ filminde, artık apartmanlar, geniş asfalt yollar ve araba sayısındaki artış iyice belirgindir.³⁴⁷ Filmin başında Yumurcak’ın toplarını çaldığı çocuklar, geniş bir asfalt yolda, arka plandan belediye otobüsü geçerken futbol oynarlar. Oyunlarını bozduğu bu çocukların bir de bir kadından dayak yemelerine neden olur. Kadının camını topu atarak kıran Yumurcak’tır ama kadın diğer çocuklar zannederek onları süpürgeyle kovalar. Yumurcak arkalarından katıla katıla güler. Bu filmde de boynunda asılı olan sapanıyla, bir kadının kalçasına taş atıp, sapanı da bir adama verir ve kadının adama kızıp bağırmasına sebep olurken,

³⁴⁶*Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*, yönetmen Türker İnanoğlu (1970; İstanbul: Emler Film).

³⁴⁷Zaten, çocuk yıldızlı filmlerin ilk örnekleri olan Ayşecik filmlerinde babalar genelde fabrika işçisi ya da fabrika şoförü, artık taksi ve dolmuş şoförü olarak görünürler.

kadın ve erkek ilişkilerine dair bilgi sahibi olduğunun sinyalini de verirken geleneksel çocukluk anlayışının hala varlığını sürdürdüğünü imler.

Yıllar geçmekte ve şehir değişmektedir. 1970 yılında çekilen bu filmde³⁴⁸ gittikçe modernleşen bir şehir arka planda uzanır. Ancak toplum yaşamı aynı hızla modernleşmiyor gibidir. Bu filmde Yumurcak'ın çizdiği çocuk tipi, yetişkin enformasyonu ile yoğrulmuş ve yetişkinler gibi davranan bir çocuktur. Yumurcak, Cumhuriyet'in ideal çocuğuna benzemez. Bir gün köpeği Çomarla birlikte sokakta eğlenirken, köpeğini gezdirmeye çıkmış bir kız görür. Kız çok beğenir ve kız yakından geçerken ıslık çalar. Kız "terbiyesiz!" diyerek uzaklaşır ancak Yumurcak peşine takılıp ıslık çalmaya devam eder. Kız sinir olur "beni takip etmeye utanmıyor musun" der. Yumurcak keyiflenir, yaklaşır ve "yavrumseninle biraz dalga geçelim mi?" diye sorar. Kız suratını asar, hayır der ve gider ama Yumurcak peşini bırakmaz. Biraz sonra bir parkta gülerek salıncaklarda sallanırlar; arkadaş olmuşlardır. Yumurcak kızı öper. Akşam babasına, annesinin duymamasını istediği bir şey konuşmak istediğini söyler: "Yakışıklı bir delikanlı genç güzel bir kızla tanışsa ne olur?" diye sorunca babası şaşırır ne demek istediğini anlamaz. Yumurcak'ın "ben bugün genç ve güzel bir kızla tanıştım da" deyişi babasını keyiflendirir. Yumurcak arkadaş olduk der ve ısrarla "söylesene ne yaparlar" diye babasına sorar. Babası "birbirlerine tatlı tatlı masallar anlatırlar" deyince, Yumurcak ciddileşerek "masalları boş ver baba, öpüşmek yok mu öpüşmek" diye cevap verir. Yumurcak, çocukların bilemeyeceği kadın erkek ilişkisine ilişkin meseleleri bildiğini bu şekilde ortaya koymuş olur.

Yumurcak,³⁴⁹ erkek ve kadın cinsiyet farklılıklarının da ayırındadır. Sokaktaki bir kadına taş atarak başka bir adamı suçlu gösterip, tartışmalarıyla eğlenir. Erkek olduğunu söyleyerek annesiyle kadınlar hamamına girmek istemez. Kız arkadaşı Ayşe'yle dondurma yer eğlenirlerken, Yumurcak'ın Ayşe'yi öptüğü bir anda iki oğlan çocuğu yaklaşır ve biri Ayşe'ye sataşır; onunla kavga eder ve çocuğu yere serer. Kendisi yüzünden kavga ettiği için üzülen Ayşe'ye, gülerek ve gururla "erkeklik öldü mü, yanımızdaki kız müdafaa ettik" der. Aynı sıralarda babası da şarkıcı kadın için

³⁴⁸Yumurcak Köprüaltı Çocuğu, 1970.

³⁴⁹Yumurcak Köprüaltı Çocuğu, 1970.

kavga etmektedir. Eve dönüşte yolları kesişir ve birbirlerini üst baş dağılmış, gömlek yırtılmış görürler. İki “erkek” eve birlikte giderler ve onların bu halini görüp şaşkına dönen Selma’ya, ikisi de kızlara değinmeden hallerini başka sebeplere bağlayıp yalan söylerler. Yumurcak, babasının izinde, yetişkin bir erkeğin böyle bir durumda karısına/annesine yalan söyleyebileceğini de talim eder. Bir başka akşam, Selma güzel bir sofraya kurar, Yumurcak’a evlilik yıldönümleri olduğunu söyler. Nihat o gece gelmez ve Selma çok üzülür. Annesinin çok üzüldüğünü gören Yumurcak, kendinden emin bir ses tonuyla “bu gece işi de nereden çıktı? Gelsin konuşacağım onunla, sen üzülme anne” diyerek annesini teselli ederken, babasına yol yordam öğretecek kadar da yetişkin olduğunu gösterir. Yumurcak, başka çocuklarla oyunlar oynamak, okula gitmek, ders çalışmak gibi bir çocuktan beklenecek davranışları sergilemez. Yumurcak’ın tek aktivitesi erkeklik kimliğine her olayda yapılan göndermelerden ibarettir.

Yumurcak’ın çocuk değil yetişkin bir erkek olarak konumlandırıldığı şu örnekte de açıktır: Yumurcak vaktini yetişkinler arasında geçirir. Yetişkinlerin her konudaki sohbetlerini dinler ve katılır. Yetişkinler de onun düşüncelerine önem verirler. Nihat’ın cinayetle suçlandığını, gazeteye haber olduğunda öğrenen Selma, konuyu Nihat’ın arkadaşlarıyla konuşurken Yumurcak yanlarındadır. Ve babasının katil olamayacağına dair fikir belirtir. Nihat, cinayet gibi korkunç bir konu, hassas bir durumda mahkemeye çıkarıldığında, Yumurcak başından sonuna konuşulan her şeyi tüm detaylarıyla dinler. Hâkimin ve savcının acımasızca yönelttiği sorular, yalancı şahitlerin Nihat’ı zina ile suçlaması, annesinin gözyaşları, babasının ben yapmadım feryatlarının hepsine şahit olur Yumurcak. Annesi kaza geçirip gözlerini kaybettiğinde, hastaneye ziyarete birlikte gittiği babasının arkadaşları olayları konuşurlarken onlardır ve babası yoksa kendisinin olduğunu vurgulayarak, annesinin ameliyat masrafını karşılayabilmek için çalışmak istediğini söyler. Yetişkinler Onu takdirle dinler, bu kararına karşı çıkmazlar. Sıradan bir çocuğun anlam veremeyeceği bunca olayın içeriğinden haberdar olduğu yetmez gibi, bu derece şiddetten etkilenmez.

Son örneğin de gösterdiği gibi, Yeşilçam filmlerindeki çocuk tipleri, çocukların bulunması gereken mekânlarda, çocuk aktiviteleri içinde görülmekten çok, yetişkin mekânlarında ve yetişkinlerden beklenebilecek davranışlar sergilemektedirler. Buraya alıntılanan örneklerde ve diğerlerinde açık olan, Ayşecik, Yumurcak ve diğerlerinin çocukluğa, çocukça yaşamlara hep teğet geçtikleridir. Çocukluklarını, arka planda varlıklarından haberdar edildiğimiz diğer birçok çocuk gibi yaşamamalarına rağmen bu çocuklar da kendi şartları içinde mutludurlar. Ailelerine ve çevrelerine de tüm problemleri çözerek mutluluk getirirler.

3.3.3. Yeşilçam Filmlerinde Otorite Karşısında Çocuk

Otorite figürleri olarak sayılabilecek anne, baba, mahalleli, polis, hâkim gibi tipler Yeşilçam filmlerinde çocuklar karşısında güçsüzdür. Yeşilçam filmlerinin göz pek kahraman çocukları sadece kendi ailelerinin sorunları çözerek, aciz anne-babalarını kurtarmakla kalmazlar. Yaşanan suç olaylarında polis ve hâkime bile yol gösterecek kadar zeki ve yeteneklidirler. *Ayşecik*³⁵⁰filminde, Ayşecik ve Topuz, Topuz'un arkadaşları olan birçok gazeteci çocukla olağanüstü toplanır ve Ayşecik'in durumunu konuşurlar. Ayşecik, onlara gerçek katili gördüğünü söyler ve adamı tarif eder. Bu dünyanın çocukları sadece eve ekmek parası kazanmakla yetinmezler. Kötü yetişkinlerin iftirasıyla hapse giren aciz bir yetişkini kurtarmak için polisleri beklemezler. Polislerin yapması gereken işi de üstlenirler. Bu gözü kara ve azimli çocuklar, hemen katilin yerini tespit ederler. İşlerin yoluna girmesini kolaylaştırırlar.

Ayşecik'in minyatür yetişkinlik durumu sadece kendisinden kaynaklanmaz.³⁵¹ Çevresindeki yetişkinler de bunu pekiştirirler. Öncelikle acizlikleri ile annesi ve babası Ayşecik'in güçlü bir karakter olarak öne çıkmasını sağlar. Babası yaklaşan kötü olaylardan kendisini koruyamamıştır. Ailesinden ve ev işlerinden başka bir şey bilmeyen saf bir kadın olarak resmedilen anne, bir problem sebebiyle sokağa çıkmak zorunda kaldığında kendini koruyamaz ve kaza geçirerek gözlerini kaybeder. Oysa Ayşecik, çocukluğundan koparılmadan önce de, yetişkinler dünyasına savrulduğunda da korkusuzca şehrin sokaklarında dolaşır. Çevredeki diğer yetişkinler de Ayşecik'e

³⁵⁰*Ayşecik*, yönetmen Memduh Ün (1960; İstanbul: As Film).

³⁵¹*Ayşecik*, 1960.

çocuk muamelesi yapmaz. Her tür ciddi konu Ayşecik'le rahatlıkla konuşulur ve ondan hiçbir şey gizlenmez. Ayşecik'in kendi başına aldığı önemli kararlarını sorgulamazlar ve uygulama noktasında yardımcıları olurlar. Örneğin, Ayşecik iş bulduğunu ve artık dükkânların önünü süpüreceğini söylediğinde annesi en ufak bir direniş göstermez. Saflık ve acizlikle durumu kabullenir. Annesi kaza geçirdiğinde eve bilgi vermeye gelen Polis, Ayşecik'e akıllı bir kız olduğunu vurgulayarak olanları anlatır. Hastaneye annesini ziyarete gittiklerinde, Ayşecik'in yanında açıklama yapmak istemeyen Doktor'a Polis'in cevabı, Ayşecik akıllı bir kız olduğundan onunla her şeyi açık açık konuşabileceği olur. Beş yaşında bir çocuk olduğu sürekli göz ardı edilen Ayşecik, muhatabı olan tüm yetişkinlerce el birliğiyle olgunlaştırılır.

Ayşecik, *Ayşecik Şeytan Çekici*³⁵² filmi boyunca hep yetişkinlerle muhatap olur; hep yetişkinlerle konuşur; hep yetişkinlerin işlerinin ucundan tutar. Çocuklarını seven ve onlara yemek hazırlayan komşu Ema Teyzesini uzaktan seyrederek ve yanına gidince koca insan gibi anne eksikliği üzerine Ema Teyzesiyle konuşur. O sırada orada yemek yiyen çocuklara bakmaz bile. Ev sahibi Surpik Duda, Mahalle Kasabı, Manavı, Bakkalı, babasının arkadaşları hepsiyle yan yana gelip konuşacak şeyleri vardır. Sabah babasıyla birlikte işe gidecek Murat Amcası uğradığında, pencereden ona seslenen Ayşe, babasından "bizim tembel daha yeni kalktı" diye bahseder ve babası çıkana kadar biraz "çene çalalım" diyerek Murat Amcasının yanına gider. Tüm yetişkinler Ayşe ile çekinmeden her şeyi konuşurlar. Hatta annesi Şükran onları bulduğunda, "Ayşecik her şeyi bildiğine göre onun önünde açıkça konuşabiliriz" der ve Orhan'la aralarında geçenleri Ayşe'nin önünde tartışır. Ayşecik, yetişkin dünyasının sırlarından haberdardır. Herhangi bir yetişkinden duyacağı herhangi bir şey onun için bilinmez değildir; her şeyi anlayabilecek kadar olgundur.

Ayşe'nin annesi Şükran onları bulduğunda, Ayşe annesiyle gitmek, Orhan da kızını bırakmak istemez. Ancak Ayşe, olayların gelişimiyle annesinin yanına gönderilir. Ayşe, bir gece vakti elinde bohçasıyla gittiği dedesinin evinde huy değiştirir. O düşünceli, nazik, akıllı, fedakâr kız gider yerine kaba saba davranışlar sergileyen, ağzı bozuk, büyüklerine saygısız bir kız gelir. Daha eve girer girmez bir sürü ters laf

³⁵²*Ayşecik Şeytan Çekici*, yönetmen Atıf Yılmaz (1960; İstanbul: As Film).

ettiğinde dedesi, “ormanda yakalanıp getirilmiş bir maymun gibi” onu terbiye edeceğini söylese de, bu evde otorite figürü olan dedesine karşı koyacak kadar güçlüdür. Ayşe’nin bu huy değişikliği, bir yandan yıllardır annesizliğe mahkûm edilmesine ve edenlere olan öfkesinin yansımasıdır. Ama bir yandan da melodramatik aile filmlerinin olmazsa olmazı olan zengin-fakir karşıtlığı üzerinden, yanlış anlaşılmuş modernleşme eleştirisidir. Sanki Ayşe o güne kadar banyo etmiyormuş gibi hemen pis bulunup banyo ettirilir. Yeni elbiseler giydirilir. Akşam yemeğine oturduğunda, Ayşe’nin gayet güzel çatal ve bıçak kullanabildiği görülür ama Ayşe protestosuna devam ederek, çatalı bıçağı bırakarak elleriyle yemek yer. Yağlı elleriyle dedesinin yanaklarını okşar. Pastanın kremasını parmaklar ve yalar. Bu davranışları, yemek yemeyi ve basit temizlik kurallarını bilmediğinden değil, ailesini parçalayıp onu bir annesiz bir babasız bırakanlara olan tepkisinin dışı vurumudur.

*Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*³⁵³ filmindeyse Yumurcak, babasının davasına bakan Hâkim amcasının ofisine gider; kendisini tanıtır; babasının haksız yere hapsedildiği söyler ve salınmasını ister. Başka bir gün Hâkim, Yumurcak’ı taksi durağında çalışırken görür ve onunla konuşmak istediğini söyleyerek onu evine götürür. Yemekte babasının davasını konuşurlar. Hâkim Yumurcak’ı cinayet davası tartışacak kadar yetişkin bulmaktadır. “Ortada bir cinayet varsa bir de katil olması lazım” diyerek fikir alışverişini başlatır. Yumurcak babasının tavuk bile kesemediğini, cinayet işleyemeyeceğini anlatır. Katilin de, Akbaba lakabını taktığı adam olduğunu söyler. Evlerinin bahçesine Akbaba’nın sakladığı tabancayı teslim ettiği Polis ve Hâkim, Yumurcak’ın yanında olayın tüm detaylarını ya da ihtimalleri tartışırlar. Yumurcak’la birlikte olayı çözüme kavuşturacak planı yaparlar. Bir gece Akbaba’nın barına, özel izinle salınan Nihat, Hâkim, Polisler, Nihat’ın arkadaşları ve tabii ki Yumurcak, Ayşe ve çocuk çalgıcılar giderek, planı işletirler. Yumurcak, Ayşe ve diğer çocukların gece vakti bir barda bulunmalarının anormal bulunmaması da bir kez daha gösterir ki, Yumurcak çocuk olarak görülmemektedir.

³⁵³*Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*, yönetmen Türker İnanoğlu (1970; İstanbul: Erler Film).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARABESK FİMLERİNDE ÇOCUKLUK TAHAYYÜLÜ

İlk örneğinin 1970’te çekildiği kabul edilen arabesk filmler, Türk sinemasının yirmi yıllık bir döneminde hâkimdirler. Elbette, arabesk filmlerin sadece 1970-1990 yılları arasında yapıldığını söylemek hatalı olur. Zira birçok araştırmacının da ifade ettiği gibi, daha önceki yapımlarda da arabesk yönelimler bulunduğu söylenebilir. Örneğin, Giovanni Scognamillo, Türk sinemasına hiçbir yenilik getirmediğini, Yeşilçam melodram yapısına daha fazla şarkı eklenmesinden ibaret bir tarz olduğunu söylediği arabesk filmlerin, Mısır filmlerinin sinemalarımızda gösterilmeye başlanmasından daha önce bile var olduğunu söyler.³⁵⁴Cem Pekman da, 1930 yapımı *İstanbul Sokaklarında* adlı filmi, 1940’larda yapılan Münir Nurettin Selçuk filmlerini ve hatta 1950’lerde yapılan Zeki Müren filmlerini bile arabesk sınıfına dâhil edebileceğimizi belirtir.³⁵⁵Arabesk filmlerin en önemli özelliği, başrol oyuncularının arabesk şarkılar söyleyen şarkıcılar olması ve önceki melodram filmlere göre daha fazla sayıda şarkı içermeleridir. Yani arabesk filmler, arabesk müzik olduğu için vardır denilebilir. Arabesk müzik arabesk filmlerin varlık sebebidir. Arabesk türün sevilen şarkıcıları, dinleyicileriyle buluşmanın bir yolu olarak sinema ve video filmleri de yaparak, sahnelerini dinleyicilerinin ayağına taşımışlardır. Hem bu ilişkiye hem de arabesk filmlerinde çocuk tahayyülüne geçmeden önce biraz arabesk müziğin doğuşu, gelişimi ve etki alanına göz atmak faydalı olacaktır.

4.1. Arabesk Kavramı

Arabesk, kısaca Araplara özgü olan diye çevrilen sözcüktür. Türkçeye Fransızcadan geçmiştir ancak kökü Arapçadır. Mimari bir terim olarak kullanıldığını gördüğümüz arabesk, sözlükte “Kıvrıla kıvrıla birbirinin içinden geçerek uzayıp giden yapraklı dalları andıran birtakım şekillerden oluşan yüzey bezeme türü, girişik bezeme, girift

³⁵⁴ Giovanni Scognamillo, “Asıl Filmi Götüren Müziktir,” söyleşi Barış Saydam, *Hayal Perdesi Sinema Dergisi 2013 Yıllığı* içinde, ed. Celil Civan ve Aybala H.Yüksel (İstanbul: Küre Yayınları, 2014), 160.

³⁵⁵ Cem Pekman, “Türk Sinemasında Arabesk,” *Hayal Perdesi Sinema Dergisi 2013 Yıllığı* içinde, ed. Celil Civan ve Aybala H.Yüksel (İstanbul: Küre Yayınları, 2014), 148-149.

tezyinat, arapyolu, arapkâri” şeklinde tanımlanır.³⁵⁶ Arabesk sıfatının müzik için kullanılmasının nedeni Kubbealtı Lugatına göre “Arap mîmârî üslûbuna benzetilmeye çalışılarak iç içe giren nağmelerle son derece süslü” oluşuna bağlanmaktadır.³⁵⁷ Arabeskin, Endülüs yoluyla Avrupa’ya geçen ve mimarlık, süsleme, bale ve müzikte kullanılan bir terim olduğunu belirten Yılmaz Öztuna, 1900’lerin başında da Türk müziğini etkilediğini yazar.³⁵⁸ Öztuna arabeski “şehre yerleşmiş, gecekonuda yaşayan, köy kökenli halkın” dinlediği müzik türü olarak tespit eder. Öztuna’ya göre arabesk müzik, hem içerik hem de formuyla “dejenere”dir ve Türk kültürü ve müziğiyle alakası olmadığı gibi, bunlar üzerinde son derece olumsuz etkilere sahiptir. Öztuna, bu sözlerle sınıflandırıp değersiz bulduğu arabesk için fazla yazmayı da gereksiz bulduğunu vurgular.³⁵⁹

Martin Stokes, müzikologların “arabeski, Türk sanat ve Türk halk müziğini etkileyen bir yozlaşma sürecinin sonucu olarak” gördüklerini ve “arabeskin köklerini, özellikle müzikal filmlerle özdeşleşmiş Arap popüler müziğinin gelişiminden aldığı”nı düşündüklerini söyler.³⁶⁰ Arabesk müziğin, birçok yerel müzik türünün karışmasıyla oluştuğunu ortaya koyan bu düşüncelere, arabesk müzik icrasında kullanılan keman ve piyano gibi Batı müziği enstrümanlarını da eklersek, oldukça eklektik bir yapı gösterdiğini söyleyebiliriz. Çalışmasında farklı araştırmacı ve müzikologların düşüncelerine de yer veren Stokes, çoğu için arabeskin “sadece Osmanlı Türk sanat müziğinin bozulmuş bir hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonu”, müzik alanında birçok çalışması olan Yılmaz Öztuna’ya göre ise “sanat müziğinin ikinci benliği” olduğunu ve diğer bazı kişiler içinse “Türk ruhunun olumsuz, özünde ‘Doğulu’ bir yönünü ifade ettiğini” ekler.³⁶¹ Stokes, bir grup araştırmacının arabeski “ağır bir merkezi reforma karşı periferinin tepkisi olarak” gördüğünü ve “halkın ‘gerçek müzik ihtiyaçlarına’ duyarsız kalan bürokrasinin bıraktığı boşluğu arabeskin doldurduğunu” düşündüklerini de kaydeder.³⁶² Türk modernleşmesi

³⁵⁶ Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (İstanbul: YEM Yayın, 2017), 42.

³⁵⁷ “Kubbealtı Lugatı”, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, <http://lugatim.com/>.

³⁵⁸ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi 1* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), 63.

³⁵⁹ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi 1*, 63.

³⁶⁰ Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 137.

³⁶¹ Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, 143-145.

³⁶² Martin Stokes, 146.

bağlamında düşündüğümüzde, arabesk müziğin doğuşu ve geniş kitlelere yayılmasının, merkezi reformun halka inememesinin toplum hayatındaki yansımalarından biri olduğu düşüncesi dikkate değerdir. Nitekim Uğur Küçükkaplan da, arabeskin anlaşılabilmesi için öncelikle modernleşmenin etkisindeki hayatları anlamak gerektiğini vurgular:

Türkiye'nin modernleşme sürecindeki gerilimleri net bir biçimde yansıtan arabesk, sadece bir müzik türü ya da sanatsal bir üslûp değildir. Bu nedenle onu besleyen anlam dünyasından ve zaman içerisinde kendine has bir müzikal üslûp olarak ortaya çıkmasını sağlayan yaşam biçiminden yola çıkarak incelenmesi, söz konusu olgunun anlaşılabilmesinin tek yoludur.³⁶³

Mimari bir stile benzerliğinden dolayı arabesk olarak adlandırılan bir müziğe, “asıl” kabul edilen bir diğerinin bozulmuş ve yozlaşmış bir türevi gözüyle bakmak, dünya üzerinde insan tecrübesinin evrilerek, eklenerek, birikerek, değişerek bir diğerinden meydana geldiği gerçeğine de terstir. İçinde bulunduğu, yeşerdiği zaman ve topluma göre anlamı ve değeri olduğu göz ardı edilmektedir. Arabesk kelimesinin giderek negatif yan anlamlar kazanmasına, yoz, zevksiz, bozulmuş gibi anlamlarda kullanılmaya başladığını söyleyen³⁶⁴ ve bu müziğin yaygın şekilde küçümsenmesine karşı eleştirel bir tutuma sahip olan Meral Özbek, sevilse de sevilme de arabesk bir müzik türüdür der. Ayrıca arabeski yabancılaşmanın müziği olarak etiketlenmenin de sorunlu olduğunu vurgular.³⁶⁵ Nazife Güngör de, arabeskin Türkiye’de Batıdaki anlamının zıddı olacak şekilde kullanılmasına dikkat çeker. Arabesk kelimesinin girişik olma ve iç içe geçen anlamlarını koruması yanında olumsuz yan anlamlar kazanmasına dikkat çekerek, Batıda sanat terminolojisinde hala özgün bir sanat biçimi olarak algılandığını belirtir. Türkiye’de arabesk kelimesinin “uyumsuzluk ve kokuşmuşluğu anlatan kitsch sözcüğü karşılığı” kullanılır olduğunu vurgular.³⁶⁶

³⁶³ Uğur Küçükkaplan, *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 11.

³⁶⁴ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 21-22.

³⁶⁵ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 16.

³⁶⁶ Nazife Güngör, *Arabesk Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), 19.

4.2. Arabesk Müziğin Gelişimini Hazırlayan Faktörler

Arabesk müziği ele alındığı çoğu zaman, Türk müziği üzerinde istenmeyen bir Arap etkisinden doğduğu düşünülüp dillendirilir. Bu kestirip atma olarak nitelenebilecek ifade biçimi belki de bu müziği isimlendirmek için seçilen kelimededen yani “arabesk”ten kaynaklanır. Ancak, göz ardı edilmemesi gereken, eğer müzikler arası bir etkileşim varsa, bunun asla tek yönlü değil, karşılıklı bir etkileşim olduğudur. Murat Özyıldırım’ın da Arap ve Türk müziği üzerine yaptığı geniş çalışmasında vurguladığı üzere, öncelikle bu iki kadim ve büyük millet, uzun yıllar aynı coğrafyada birlikte yaşamıştır ve ilişkiler Türklerin İslamiyet’i kabul edip Bağdat’ta halifenin askerleri oldukları 654 yılına kadar gitmektedir.³⁶⁷Yazar sözlerinin devamında, iki milletin müzikleri arasındaki etkileşimin hareketlerine de örnekler verir. Türk müziğinin Arap müziğine 11. yüzyılda görülen etkisinin, 13. yüzyılda arttığından bahseder. Tam tersi yöndeki etkiye örnek de, seferden dönerken İstanbul’a Bağdatlı sanatçıları yanında götüren Sultan 4. Murat’tır.³⁶⁸Hayatın her alanında doğal olarak gözlemlenebilecek etkileşimden müziğin uzak kalabilmiş olması düşünülemez. Yüzyıllarca bir arada yaşayan farklı milletler birbirlerinin kültürlerini şekillendirirler. Toprakları geniş bir coğrafyaya yayılan Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan onlarca millettten insan da kendi alanlarında, sanatlarında icraatta bulunmuşlardır: “Osmanlı musikisi içinde yüzyıllar boyunca Türk, Rum, Ermeni, Yahudi, Arap vs. sazende, bestekâr, nazariyatçı, icracı isimler yer almaktadır.”³⁶⁹ Nitekim, Uğur Küçükkaplan da, arabeskin 1930’lu yıllarda Mısır müziğinin etkisiyle şekillendiği düşüncesi yaygın olsa da, “arabeski besleyen kültürel öğelerin yalnızca Arap toplumlarına ait olduğu”nun söylenemeyeceğini vurgular.³⁷⁰

Arabesk müzikte de kullanılan Batı müziği enstrümanlarından olan keman ve piyano, Osmanlı’nın son dönemlerinde özellikle zengin ve üst sınıf ailelerin evlerinde yer almıştır. Dönemi anlatan çok sayıda roman ve filmlerde de bu durumun birçok örneği bulunur. Zengin ailelerin özellikle kızlarına piyano ve keman dersi aldıkları

³⁶⁷ Murat Özyıldırım, *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013), 13.

³⁶⁸ Murat Özyıldırım, *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*, 14-15.

³⁶⁹ Murat Özyıldırım, 16.

³⁷⁰ Uğur Küçükkaplan, *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, 10.

görülür. Osmanlı'nın son dönemlerine dair bir zenginlik göstergesi ve Batılılaşma unsuru olarak karşımıza çıkan keman ve piyano, çok değil bir yüzyıl içinde fakir kesimin elinde görülmeye başlanır. Sokak kemancıları, kör kemancılar, piyanistler Yeşilçam ve Arabesk filmlerinin ayrılmaz parçasıdır. Keman ve piyano, geldikleri coğrafyanın ses dünyasından tınılar taşırlar; ancak yeni coğrafyanın havasına göre tınıları da çeşitlenir. Özyıldırım buna şöyle değinir: "Batıdan gelen piyanonun, kemanın Osmanlı coğrafyasına girmesi, önce seçkinlerin evinde kendine yer bulup, ardından halk tarafından da beğenilmesi, Batı musiki beğenisinin kabulü anlamına gelmemektedir, çünkü bunlarla Batı kökenli eserlerden daha çok Şark beğenisine uygun eserler icra edilmiştir."³⁷¹

Cumhuriyet idealleri doğrultusunda yürütülen devrimler müzik konusunu da içeriyordu. "Klasik Türk Musikisi, Batılılaşma savunucularının birçoğu tarafından Şark düşüncesinin, Şark beğenisinin bir göstergesi" olarak görülmekteydi ve bu müzik "halkı uyutan, ağlatan, melankolik musiki" şeklinde sınıflandırılıp eleştiriliyordu.³⁷² Cumhuriyet'e yakışan yeni bir müzik oluşturulması gerekliliği konusunda, Türk modernleşmesinin önde gelen ideologlarından Ziya Gökalp'in düşünceleri esas alınmıştır. Gökalp, doğu ve batı müzikleri yanında bir de halk müziği olduğunu ve Modern Türk müziğine, doğuya dair ne varsa terk edilip, halk müziğiyle batı müziği sentez edilerek ulaşılabileceğini savunmuştur.³⁷³ Bu arayışlar, yurtdışına müzik öğrencisi gönderilmesi, yurtdışından müzik uzmanı getirilip müziğimizin ve kurumların incelenmesi, 1917'de açılan Darulelhan'ın 1926'da İstanbul Belediye Konservatuarına dönüştürülüp Doğu musikisi bölümünün kapatılması gibi çabalarla sürmüştür.³⁷⁴

Erken Cumhuriyet döneminde radyo yayıncılığı iki döneme ayrılır: Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi'nin (TTTAŞ) hükümetten yayın yapma izni aldığı 1926-1936 dönemi ve radyo yayınlarının kontrolünün devletin eline geçtiği 1936-1946 dönemi.³⁷⁵

³⁷¹ Murat Özyıldırım, 28.

³⁷² Murat Özyıldırım, 28-29.

³⁷³ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968), 30,44,46.

³⁷⁴ Cem Aktaş, "Yetmiş Yıl Sonra 'Müzik Devrimi'," *Cogito*, Yaz 1998, 121,124.

³⁷⁵ Uğur Küçükkaplan, 51.

Radyoculuğun bu ilk döneminde, Cumhuriyet ideallerine uygun olarak halkın eğitilmesi ve bilinçlendirilmesi hedefine uygun yayınlar yapılmamış, daha çok eğlence türü hâkim olmuş, dolayısıyla müzik yayınları geniş yer kaplamıştır.³⁷⁶ Erken Cumhuriyet döneminde halk kültürü ve müziğine özel önem verilmesine rağmen radyonun bu ilk döneminde halk müziğinin pek yer bulamadığı görülür.³⁷⁷ Aka Gündüz'ün bir yazısından alınan şu cümleler, 1930-1934 yılları arasında sözü geçen radyo yayınlarına yönelik yoğun eleştirileri de özetler niteliktedir: "...Hele ince saz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydi. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar... Sesin en cıyıklısından, gazelin en öksürüklüsüne, tıksırıklısına kadar... neler, ne bangirtılar dinlemedik..."³⁷⁸ Bu ve benzeri şikâyetler üzerine Atatürk, konuya, meclis açılışı vesilesiyle yaptığı konuşmada değinmiş ve ardından 2 Kasım 1934'te radyolarda Türk müziğinin yayınına yasak getirilmiştir.³⁷⁹ Türk müziği yayınlanmasına getirilen yasak, halkın kendi çözüm yolunu üretmesi şeklinde bir cevap bulmuştur:

...birkaç yıldır sevdikleri müziği radyodan da dinleme imkânı bulan klâsik Türk müziği dinleyicileri, yasakla birlikte beğendikleri, tanıdıkları ve kendi kültürel değerlerini yansıtan Türk müziğini dinleyebilme olanağından yoksun bırakılmış, bunun neticesinde Türk müziğine Batı müziğinden çok daha yakın olan Arap müziğini dinlemek üzere antenlerini Mısır Radyosu'na çevirmişlerdir.³⁸⁰

Elbette halkın Arap radyolarını dinleyemeye başlamasından aydın kesim rahatsızlık duymuş, gazetelerde konu üzerine çeşitli yazılar yayımlanmıştır. Bunlardan birisi de Peyami Safa'dır. Peyami Safa, "Türk Halkı Mısır Radyosu'ndan gelen Arap sesini kendi sesi zannetmeğe devam ediyor" dediği yazısında, bu durumdan kurtuluş reçetesinin radyoda Türk halk müziği yayınlarına ağırlık verilmesi olduğunu savunmuştur.³⁸¹ Arap radyolarına ilginin artması yanında, gazinolar ve konserler halkın kendisine yakın bulduğu müzik ile buluşmasının yeni mekânları olmuştur. Buralarda Hamiyet Yüceses ve Münir Nureddin Selçuk gibi klasik Türk musikisiyle bütünleşen isimleri halk ilgiyle dinlemeye devam etmiştir:

³⁷⁶ Uğur Küçükkaplan, 52-53.

³⁷⁷ Uğur Küçükkaplan, 54.

³⁷⁸ Aktaran Uğur Küçükkaplan. 54-55.

³⁷⁹ Uğur Küçükkaplan, 56.

³⁸⁰ Uğur Küçükkaplan, 57.

³⁸¹ Aktaran Uğur Küçükkaplan, 57.

Yani ‘halkın ruhuna hitap etmiyor’ denilen bu musiki, halkın kentli orta sınıfı tarafından zevkle dinleniyor ve yeni eserler takip ediliyordu. İşte bu nedenlerdir ki radyolardan Türk musikisi kaldırıldıktan sonra halkın büyük teveccühü, gazinolarda ve Mısır radyosunda süren fasıllara doğru olmuştur.³⁸²

Bu yıllarda Mısır şarkıları radyo üzerinden dinlendiği gibi, şarkıcıların Türkiye’ye gelip konserler vermeleriyle de takip ediliyordu. Örneğin Özyıldırım, 9 Ağustos 1928’de Sarayburnu’nda Müniret’ul Mehdiye adlı ünlü Mısırlı şarkıcının bir konser verdiğini ve Atatürk’ün de dinleyiciler arasında olduğunu kaydeder.³⁸³ Yazar, Atatürk’ün konseri sessizce dinlediğini ve konserden sonra Mehdiye’ye Batı müziğini öğrenmesini tavsiye ettiğini de ekler.³⁸⁴ Mısır, bir zamanlar Osmanlı toprağı olmasıyla, aslında her anlamda paylaşılan bir kültürün mekânıdır. İmparatorluğun dağılmasından sonra her ne kadar yeni kurulan devlet yüzünü Batıya dönse de, yılların ortak kültür birikiminin yok olmayacağı ya da değişmeyeceği aşikârdır. Bu anlamda, Mısır – Türkiye arasında gidiş gelişlerin ve alış verişlerin devam ettiği söylenebilir.³⁸⁵ Yukarıdaki örnekte de olduğu gibi, sanatçıların karşılıklı ziyaretleri bir yana, Mısır’da doğan Türkler de vardır. Edebiyatçılarımızdan Yakup Kadri Karaosmanoğlu Kahire’de doğmuştur.³⁸⁶ Bunu yanısıra Mısır’daki ilk uzun metraj filmi bir Türk, Vedat Örfi Bengü çekmiştir. Onaran’dan, Bengü’nün Mısır’da on dört film çektiğini aktaran Gürata, bu filmlere dair çok detaylı bilgi olmadığını da ekler.³⁸⁷

Halklar, çeşitli duygularını ve sıkıntılarını, diğer sanat dallarında vücuda getirecekleri eserlerde yansıtımları kadar, müzikleriyle dile getirirler. Dünyanın farklı yerlerindeki farklı halkların isyanlarının yankısı olan müziklerine örnek veren Stokes, Türkiye’de arabesk müziğin durumuna benzer örnekler verir. Dünya ekonomik sisteminin periferisindeki bazı devletlerde de buna benzer müzik deneyimleri olduğundan bahseder: “Popüler müzik, zararlı içsel öteki algılamaları ve şehirlerin eteklerindeki göçmen kültürleri birbirleri ile çok yakından ilişkilidir” der. İrlanda’daki country,

³⁸² Murat Özyıldırım, 62.

³⁸³ Murat Özyıldırım, 36.

³⁸⁴ Murat Özyıldırım, 41.

³⁸⁵ Murat Özyıldırım, 77,110-111,134.

³⁸⁶ Murat Özyıldırım, 50.

³⁸⁷ Ahmet Gürata, “‘Mısır Sinemasını Kuran Türk!’ Vedat Örfi Bengü,” Geceyarısı Sineması 8, Yaz 2000, 32.

İsrail’de Rock mizrahi ve Peru’daki Chicka müziğini Türkiye’de arabesk müzik doğuşuna benzetir. Hatta Cezayir’deki Rai müziğinin de, arabeskin TRT’de yasaklı olması gibi resmi medya kanallarında engellendiğini kaydeder.³⁸⁸ Arabesk müzik üzerine tartışmalar uzun yıllar devam etmiştir. Yine de herkesin bulunduğu bir düşüncede hemfikir olunabildiği söylenemez.

1930’lu yılların ortasında radyolarda Türk Müziği’nin yaklaşık 20 ay boyunca yasaklanmış olması özellikle Klasik Türk Müziği’nin eğitiminin yasaklanmasıyla bir arada düşünüldüğünde, yeni Türk Cumhuriyeti’nin Osmanlıyla kültürel bağlarını topyekûn koparmak istediğinin, ‘modernleşme’ ideolojisinde geleneğe gericilik rolünün atfedildiğinin, çağdaşlaşmanın yolu olarak ‘Batı kimliği’ seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki “halka rağmen” niteliğinin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bu yasak, aydınlar katında, alaturka-alafranga ikilemi olarak belirlenen Doğu-Batı tartışmasını keskinleştirmiştir. Yasağın asıl etkisi ise, çoğunlukla, yarattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması olarak değerlendirilmektedir. Bu görüşe göre, 1930’lu yıllarda radyo yasağı sırasında, başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyoları, ardından da 1930 sonlarından itibaren Mısır filmleri aracılığıyla Arap müziği Türkiye’de yayılmaya başlıyor.³⁸⁹ (vurgular orijinalde)

Modernleşmenin öncelikli davranış biçimi, tüm eski adet ve alışkanlıkların terk edilmesi olarak görülür. Halkın kimliğini oluşturan nitelikler değersizleştirilir ve kısa süre içinde yabancı oldukları yeni bir kimliği benimsemeleri telkin edilir. Nazife Güngör, arabesk müziğin ortaya çıkışını hazırlayan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel şartlardan bahsederken Türkiye’nin değişim dönemlerini belirleyen karşıt görüşlerin oluşturduğu dalgalara dikkat çeker:

Cumhuriyet dönemi bir bakıma Osmanlı döneminden kalan kalıtın reddi; Cumhuriyet sonrası çok partili dönem de Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanan Atatürkçü politikanın büyük ölçüde saptırılması anlamına alınabilir. Dolayısıyla da toplum, Tanzimat döneminden bu yana birbirine aşağı yukarı karşıt tavırların egemen olduğu dönemlerden oluşan bir değişim süreci geçirmiş ve geçirmektedir. Bu durum da toplumsal ve kültürel gelişmemizde son derece büyük karmaşıklıkların, son derece büyük çıkmazların yaşanmasına neden olmuştur.³⁹⁰

³⁸⁸ Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, 28-29.

³⁸⁹ Meral Özbek, , *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 143.

³⁹⁰ Nazife Güngör, 47.

Bir rejim değişikliğinden yeni çıkmış, yeni bir toplum düzeninin oturtulmaya çalışıldığı Türkiye’de bahsi geçen bu sert dalgalanmaların bir bakıma normal olduğu söylenebilir. Toplumun her kesiminin kendi geleceğine dair bir görüşü olması doğaldır. İletişim olanaklarının günümüzdekiyle kıyaslanamayacağı o zamanlarda, değişim hareketleri ve ideallerinin ülke coğrafyasının her köşesinde aynı zamanda aynı hızla duyulup, anlaşılammış olması da beklenebilir. Sonuç olarak çeşitli sorunların yaşanması da kaçınılmaz olacaktır. Arabesk müziğin ortaya çıktığı yıllarda da toplum dalgalanmaya devam etmektedir. Bu dönemi Özbek şu şekilde anlatır:

‘Arabesk müzik’ kent kültürünün bir ürünüdür. Ortaya çıkışını sağlayan tüm etmenler, sanayileşme süreci ile birlikte gelen ve ancak kentlerde varlık bulan etmenlerdir. Türkiye’nin 1950 sonrası gelişmesi, toplumsal sonuçları, herkesçe görülebilen, yaşanan bir değişim süreci yarattı. Sanayileşmenin ve kentleşmenin ivmesi ile yeni ekonomik, siyasal, kültürel biçimler ortaya çıktı. Sanayileşmenin üretici güçleri geliştirici yanı, aynı zamanda, insan açısından maliyetinin ödenmesi güç sonuçlar yarattı. Kapitalizmin gelişme sürecinde geleneksel üretim yapıları bozulurken, bu yapıların aktörleri olan köylü ya da küçük üretici kesim de hızlı bir değişime uğradı; sermayenin büyümesine imkân verecek süreçler ve değerler yayılmaya başladı. Bu değişimi en can alıcı biçimde yaşayan kesim sayılabilecek ‘gecekonducuların’ müziği olarak değerlendirilen arabesk müzik için de, “bu değişim ve bozgunun yansımasıdır” dendi. Arabesk gerçekten, bir bozgun yansıması mıdır? “Ağlama” kültürü müdür? Üstelik kapitalist sanayileşmenin insan hayatına yaptığı tahribatı düşünmeyen, bu tahribatı önleyebilecek tasarımlar yapmayan bir toplumda, bu maliyetin, sanayileşmenin sonuçlarına kendiliğinden, zorunlu olarak teslim olan yığınlar tarafından ‘ağlayarak’ da ödenmesi neden bu kadar itici bulunmaktadır?³⁹¹ (vurgular orijinalde)

Arabesk müziği kentleşmenin bir ürünü olarak gören Özbek gibi, Engin Ergönültaş da “kentleşmeyle ortaya çıkan değerler karmaşasının bütün yansımalarını içeren, halk müziğinden, klasik Türk müziğine, doğulu dinsel seslerden batının en gelişmiş elektronik müzik aletleriyle elde edilebilen karmaşık seslerden oluşan ve minibüs müziği” şeklinde tanımlar.³⁹² Arabesk müziğin kentleşmeyle ortaya çıktığı noktada Nazife Güngör onlara katılmaz: “arabeskin kentleşmeyle birlikte ortaya çıktığı savı bizce doğru değil. Çünkü arabesk müziğin kaynağı çok daha eskilere, ...Sadettin Kaynaklara dek gitmektedir... Kırdan kente göç olayı Gencebay’la birlikte

³⁹¹ Meral Özbek, 26.

³⁹² Aktaran Nazife Güngör, 22.

yaygınlaşmaya başlayan söz konusu müziğin dinleyici tabanının oluşmasına katkıda bulundu yalnızca"³⁹³ derken, 1940'lı yıllara Mısır filmlerine, Cumhuriyet'in ilk yıllarına, hatta daha öncesine işaret eder. Saadeddin Kaynak Osmanlı tebasıdır; hafızdır ve imamlık yapmıştır. Mısır filmlerindeki Arapça şarkılara yasak geldiğinde, Türkçe şarkılar besteler.

1950'lerden itibaren şehre göç sonucu oluşmaya başlayan gecekondu mahallelerine teneke mahalleler de dendiğini ama bu isimlendirmenin Türkiye özelinde yanıltıcı olduğunu vurgulayan Zürcher, gecekondu hakkında şu bilgileri verir:

Bu evler küçük ve ilkel olmakla beraber, sıradan köy evinden daha küçük ve ilkel de değillerdi ve genellikle küçük bir bahçeyle çevrelenmişlerdi. Başlangıçta gecekondu mahalleleri her tür altyapıdan yoksundu. 'Resmi' semtle olan ilk bağlantıları genellikle, (önceleri özel şahısların sonraları ayrıca belediyenin) otobüs servisleri ve posta hizmetiydi. Kendi derneklerini kuran mahalle sakinleri, yerel siyasetçilerden vaatler koparmak için partiler arasındaki seçim öncesi rekabetten oldukça etkin şekilde yararlandılar, bunun sonucunda gecekondu semtleri yavaş yavaş belediyenin elektrik ve su şebekesine, yol sistemine ve -kimi zaman- kanalizasyonuna bağlandı.³⁹⁴ (vurgu ve açıklama orijinalde)

Zürcher'in yorumundan hareketle, seçim öncesi rekabet ortamından yararlanarak işlerini gördüren gecekonducuların, tersten okumayla, seçim zamanı siyasiler için sömürülecek bir kesim olduğu sonucu da çıkarılabilir. Sanayileşmenin sonucu iyi bir iş ve iyi bir yaşam umuduyla yerini yurdunu bırakıp şehre gelen bu insanların sadece seçim zamanlarında hatırlandığı, sair zamanda ise kendi hallerine terk edildikleri söylenebilir. Arabesk müziğin temalarının bu yalnız bırakılmışlıkla da çeşitlendiği açıktır. Zürcher sözlerinin devamında Batılı gecekonducularla Türkiye'li gecekonducuları karşılaştırır. Batılıların tamamen pes etmişliklerinin tersine Türkiye'dekilerin daha iyi şartlarda yaşamak için mücadeleden vazgeçmediğini vurgular: "Batı'nın büyük kentlerindeki teneke mahalle sakinlerinin, sıfırı tüketmiş, umutsuz ve çaresiz durumda olup kendilerini toplumun parçası hissetmemelerine karşılık, Türkiye'deki gecekondu semtlerinde yaşayan insanlar, daha üst sınıflara

³⁹³ Nazife Güngör, 22.

³⁹⁴ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 392.

çıkmaya ve toplumla bütünleşmeye istekliyidiler.”³⁹⁵ Filmlere yansıyan hayatlarda bu istekli oluşun kimi zaman olumlu sonuçlandığı görülse de, çoğu zaman zengin hayatların peşinde koşanları yozlaşma ve acı son bekler. Türk sinemasında, hem Yeşilçam filmlerinde hem de Arabesk filmlerinde bunun yığınla örneği vardır. Genellikle, Yeşilçam filmleri mutlu sona bağlanırken, arabesk filmleri acı ve gözyaşı ile mutsuz bir sonla biter.

Küçük üreticiyi ve köylüyü etkileyen büyük ekonomik değişimler, onları hayatlarını sürdürebilmek adına çalışıp para kazanabilecekleri yerlere, doğal olarak sanayileşmenin ve iş imkânlarının çok olduğu büyük şehirlere göç etmelerine neden olmuştur. Göçle, gelişimin nimetlerinin henüz ulaşmadığı küçük yerleşim birimlerinden büyük şehre gelen ve şehir merkezinde değil çevresindeki alanlara gecekondularını kuran bu insanların alıştıkları yaşam tarzından bambaşka birinin içine düştüklerini söylemek abartı sayılmaz. Büyük şehre daha iyi bir yaşam, daha iyi bir kazanç hayaliyle göç eden insanların şehre yerleşmek niyetinde olduklarını ve köylerine bir daha dönmediklerini söyleyen Zürcher, bu insanların çok azının düzgün işlere sahip olabildiğini belirtir:

...kente göç edenlerden ancak bir azınlık yeni sanayilerde düzenli iş bulabilmekteydi. Çoğu geçimini, gündelikçilik, sokak satıcılığı, ya da kapıcılık gibi geçici işlerden kazanmak zorundaydı. Genellikle, ev halkından birkaçı ailenin gelirine katkıda bulunuyordu. Gecekondu semtlerinden çok büyük sayıdaki kadın, burjuva semtlerinde temizlikçi olarak çalışıyordu.³⁹⁶

Kendi köylerindeyken küçük de olsa kendi toprağının sahibi olan, kendi çiftinin çubuğunun sahibi bu insanlar, Amerikan rüyasının yerli versiyonu “taşı toprağı altın olan İstanbul”da daha çok kazanmak uğruna akmasa da damlayan düzenlerini arkalarında bırakıp bilmedikleri şehirlerin kıyısına köşesine yerleşir ve tutunmaya çalışır. Bir anlamda “bey” iken “hizmetçi” konumuna iner ve İstanbul’un altına kavuşabilme hayaliyle taşına toprağına bulanırlar. Yeşilçam ve Arabesk filmleri, köyden kente göç temasını çok kullanmıştır. Köyden kente göç eden aileler üzerine dramdan komediye kadar birçok türde film üretilmiştir. İlk akla gelebilecek olan

³⁹⁵ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 393.

³⁹⁶ Erik Jan Zürcher, 393.

örneklerden birisi Halit Refiğ imzalı 1964 yapımı *Gurbet Kuşları*'dır. Lütü Ö. Akad'ın meşhur üçlemesinin ilk filmi olan 1973 yapımı *Gelin* de köyden kente göç eden bir ailenin dramını sunar.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk Müziğine radyo yasağının bir benzeri, yıllar sonra Arabesk müzik için televizyon yasağı şeklinde uygulanır. Televizyon yasağının yanında arabesk müzik üzerine çeşitli haberler ve tartışmalar gazetelere de yansır. Milliyet Gazetesi 1980'li hatta 1990'lı yıllarda bile arabesk müzik üzerine yazılar yayımlar. Ankara Üniversitesi öğretim üyesi Dr. Metin İnceoğlu'nun üniversite öğrencileri arasında yaptığı bir anket gazete sütunlarında yer alır. Bu ankete göre, "...121 üniversiteli genç arasında yapılan bir araştırmada, bu gençlerin %57'sinin sürekli ya da zaman zaman arabest müzik dinledikleri saptanmıştır."³⁹⁷ Bu ankette aynı öğrencilere arabesk müzik üzerine başka sorular da sorulmuş ve şu cevaplar alınmış:

Arabesk müzik dinlediklerini belirten gençlerin yüzde 14.7'si bu müziğin '**sözlerinin içeriğini gerçekçi buldukları**', yüzde 20.3'ü '**kendi yaşamlarına uygun olduğu**', yüzde 65'i de arabesk müziğin '**ritmini beğendikleri**' için dinlediklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılan gençlerin yüzde 62.7'si '**arabesk müzik**'le '**gecekondulaşma**' arasında ilişki olduğunu öne sürerken, yüzde 29.3'ü de bu iki olgu arasında bir ilişki bulunmadığını belirtmişlerdir.³⁹⁸ (kalın font ve vurgular orijinalde)

Yine Milliyet gazetesi TRT'nin yaptırdığı bir ankete yer verir. Arabeski erkeklerin kadınlardan daha fazla dinlediği ve 15-18 yaş arası gençlerin ilk müzik tercihi olduğunun tespit edildiği bu anketin sonuçlarına göre, "aylık geliri 3 milyon ve daha fazla olan her 100 kişiden 59'u arabesk müzik tutkunu. Bu grubun yüzde 41.6'sı Hafif Batı Müziği dinliyor" sonucuna ulaşılır. Yani habere göre "Zenginler arabeskçi"dir.³⁹⁹ Gazetelere yansıyan bir başka örnek de, 1989 yılında İzmir Bornova'da yerel belediyenin, estetikten yoksun ve yoz olduğu gerekçesiyle halka açık yerlerde

³⁹⁷ THA, "Üniversite gençliğinin yarısından fazlası arabesk müzik dinliyor," Milliyet (Ankara) Mart 17, 1982.

³⁹⁸ THA, "Üniversite gençliğinin yarısından fazlası arabesk müzik dinliyor".

³⁹⁹ Serpil Çevikcan, "TRT, halkın müzik tansiyonunu ölçtü Zenginler arabeskçi," Milliyet (Ankara) Aralık 4, 1988.

arabesk müzik çalınmasına yasak getirmesidir.⁴⁰⁰ Bu anketlerin ortaya koyduğu gerçek, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren bir devrim konusu olarak düşünülüp üzerinde tartışılan müziğin, 1980-1990'lara gelindiğinde hala tartışma konusu olmakla birlikte, insanların müzik zevklerinin tepeden inmece bir devrimle değişmediğidir.

İlk etkilerinin belirlediği düşünülen erken Cumhuriyet döneminden itibaren üzerinde yoğun tartışmalar yapılan arabesk müzik, tartışmalara, yasaklara, değersiz bulunmalara rağmen yaşamını sürdürecektir verimli bir açıklık bulmuştur. Radyoda yasaklanınca konserlerde, televizyonda yasaklanınca sinema ve videoda varlığını sürdürmüştür. Arabesk müzik dinleyicileri her tür engele karşın sevdiği müziği ve şarkıcıları dinlemekten vazgeçmemişlerdir. Talep büyük olunca, arabesk müzik sinemada da yer bulmuş, film sektörü krize girdiğinde bile video film üretimiyle, hem Türkiye içinde hem de Avrupa'da, şarkıcılarla dinleyiciler konser havasında buluşmuştur.

4.3. Türk Sinemasında Arabesk Filmler

Bu bölümün başında da değinildiği üzere, arabesk filmler bir furya olarak 1970'lerden sonra perdede görülsede, aslında çok daha önceki Türk sineması örneklerinde de arabesk bir yan olduğunu söylenebilir. Ancak, bir furyadan söz ediliyorsa da, devamlılık gösteren özellikler yanında mutlaka bir değişimin de olması gerekir. Yeşilçam melodram kalıplarının devam ettiği arabesk filmler hangi yeni özellikleri taşıyor? Bu dönem Türk sineması ortamı nasıldır? Arabesk filmler nasıl bir sinema ortamı bulmuş ve nasıl bir sinema oluşturmuştur? Bu bölümde bu gibi sorulara cevap aranacaktır.

Cumhuriyet'in, kendine has sorunlarla dolu geçen ilk yılları geride kaldığında, ülke içindeki devam eden sıkıntılar yanında, İkinci Dünya Savaşı bir tehdit olarak ufukta belirmiştir. Türkiye bu savaşa katılmamış olsa da, savaşa katılma ihtimalinin korkusu ve yakın coğrafyadaki bu karmaşa ülkedeki hayatı etkilemiştir. Avrupa'daki savaşın

⁴⁰⁰ Tülay Cengiz, "Belediye Başkanı Ali Sözen 'yozlaştırıcı' buldu Bornova'da arabesk yasak," Milliyet (İzmir) Nisan 23, 1989.

sinema üzerindeki etkisi de fazla olmuştur. Sinema işletmecileri artık Avrupa'dan film alamazlar. Bu yıllarda Mısır filmleri, Mısır pazarı üzerinden Amerikan filmleri ve 1940'ların sonlarından itibaren Hint filmleri perdelerde görünmeye başlar.⁴⁰¹1938 yılında gösterimi yapılan *Aşkın Gözyaşları* adlı filme gösterilen büyük ilgiyi gözden kaçırmayan işletmeciler elbette daha çok Mısır filmi getirme düşüncesiyle hemen çalışmalara başlarlar. Bu arada patlak veren İkinci Dünya Savaşı da işletmecilerin Mısır'a yönelişlerinin bir diğer bahanesi olur:

İkinci Dünya Savaşı koşullarının film piyasasında yarattığı boşluğun da etkisiyle Mısır filmleri önemli bir pazar payına ulaştı. Bir tahmine göre, 1938-48 arasındaki on yıllık dönemde Türkiye'de 130 Mısır filmi gösterildi. Aynı dönemdeki yerli yapım sayısı ise yalnızca 53'tür ki bu filmlerden 30'u 1947-48 yıllarında üretilmiştir. Mısır filmleri bir anda öylesine yaygınlaştı ki, büyük kentlerden küçük kasabalara pek çok sinemada 'Türkçe sözlü, Şark musikili' tanımıyla sunulan filmler gösterilmeye başlandı.⁴⁰² (Gürata, 178).

Yaygın kabulün aksine, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika'dan film ithali azalmamıştır. Kaynaklara göre 1939-1945 yılları arasında ithal edilen filmlerin %80'ini Amerika yapımıdır. Sayıca Amerikan filmleri önde olmasına rağmen Türk izleyicinin rağbeti Mısır filmlerine olmuştur.⁴⁰³

II. Dünya Savaşı yıllarında ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa girmesinin ardından Mısır filmleri, halkın olağanüstü ilgisi nedeniyle Türk film piyasasının neredeyse rakipsiz, tek gücü haline geldi. Bu yıllarda ve hatta ellili yılların başında söz konusu filmler, Türk sinema izleyicilerinden Mısırlıların ya da ithalatçıların bile beklemediği kadar büyük beğeni kazandı.⁴⁰⁴

Halkın Mısır filmlerine olan ve bir bakıma Cumhuriyet idealleriyle çelişen bir durum arz eden bu yoğun ilgisini devlet de hemen fark etmiş ve harekete geçmiştir.⁴⁰⁵Halkın doğuya ve Arapçaya olan yaklaşması 1939 yılında Arapça sözlü şarkıların yayınına yasak getirilmesiyle kontrol altına alınmak istenir.⁴⁰⁶Mısır filmlerinde yer alan şarkılara Türkçe sözler yazılması ya da tamamen yeni Türkçe şarkılar üretilmesiyle müzik alanında da bir hareketlilik yaşanır. Yeni isimler bu alanda öne çıkar. Bu

⁴⁰¹ Savaş Arslan, *Cinema in Turkey* (New York: Oxford University Press, 2011), 67,70.

⁴⁰² Ahmet Gürata, "Türkiye'de Mısır Sineması," *İletişim Dergisi*, no.7 (2000): 178.

⁴⁰³ Murat Özyıldırım, 151.

⁴⁰⁴ Murat Özyıldırım, 151.

⁴⁰⁵ Ahmet Gürata, "Türkiye'de Mısır Sineması," 178.

⁴⁰⁶ Ahmet Gürata, 179.

isimlerden birisi, büyük çoğunluğu Mısır filmleri olan yüze yakın film için yaptığı uyarlama şarkılarıyla öne çıkan Saadeddin Kaynak'tır.⁴⁰⁷ Arapça şarkıların tınısına radyolardan aşına olan Türk dinleyiciler, anlamasalar da severek dinledikleri Mısırlı şarkıcıları, filmler için yapılmış şarkılarda Türkçe dinlemeye başlayacaktır:

Mısır filmlerinde şarkılar elbette Arapça sözlüydü, ancak ezgileri Türk izleyicisi için yabancı değildi, çok güzel ve akılda kalıcıydı. Halk, otuzlu, kırklı yıllarda anlamadığı ve dinlemediği Batı musikisi yerine radyolarında Arap musikini zaten tercih ediyordu. Ancak sözler ezberlenemediği için yalnız nağme öğrenilebiliyordu. Bazı Türk bestekârlar, filmlerdeki parçaları Türkçeleştirme denemelerine giriştiler. Kısa sürede bu çalışmalar da tuttu. Böylece Ümmü Gülsüm, Esmahan, Muhammed Abdülvahab gibi sanatçılar, filmlerde şarkıyı okumaya başladığında, Türkiye'de bu sanatçıların yerine başka bir sanatçı –mesela Müzeyyen Senar– şarkı okuyordu. Dolayısıyla, Muhammed Abdülvahab'ın bir film için yaptığı bestenin yerine, Saadeddin Kaynak ya da Münir Nureddin Selçuk beste yapmaktaydı. Mısır filmlerindeki şarkılara, Saadeddin Kaynak, Münir Nureddin Selçuk gibi besteciler tarafından yeni besteler oluşturularak Türkiye'de piyasaya sürülüyordu. Filmlerde şarkıların süresine göre besteler yapılarak Türkçe şarkı oluşturulması da, bu eserler, filmlerin içinde kullanıldıkları için bir anlamda zorunluluktadır.⁴⁰⁸

Attila İlhan 2005 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde şöyle yazar: “Yıllardır Mısır Filmleri, halkı cezp ediyor; Yusuf Vehbi'nin, Leyla Murat'ın afişleri duvarları süslüyordu; Ankara, nedense bundan çekindi, bu filmlerin ithâlini menetti; Yeşilçam işte müşteride oluşan bu boşluğu elde etmek için, 'Arap Filmleri'ni taklitle işe başladı.”⁴⁰⁹ Arap filmlerini taklitle başlayan süreç 60'lı yıllara dayandığında, Mısır filmleri gibi sadece şarkıya dayanan, filmin konusundan çok şarkıların ünlendiği Türk filmleri bile yapılır.⁴¹⁰ Budurum arabesk filmler göz önüne alındığında Yeşilçam filmlerinden daha belirgindir. Arabesk filmlerin, arabesk şarkıcıların sahnesi olduğu bölüm başında da belirtilmişti. Filmlerde yer alan şarkı sayıları, filmin birçok sahnesinin şarkılara müzik videosu olacak şekilde verilmesi, başrol oynayan şarkıcının gerçek konserlerinden görüntülerin filmlerde yer alması buna örnek olarak verilebilir. Küçük Ceylan'ın *Sabır Allah'ım* adlı filmi iyi bir örnek olarak

⁴⁰⁷ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi 1*, 435.

⁴⁰⁸ Murat Özyıldırım, 177-178.

⁴⁰⁹ Aktaran Murat Özyıldırım, 197.

⁴¹⁰ Murat Özyıldırım, 197.

gösterilebilir.⁴¹¹ Ceylan film boyunca fon müziği gibi kullanılanlar hariç, 9 şarkıyı tam olarak söyler ve ayrıca bir spor salonunda verdiği gerçek konser görüntüleri de kullanılır.

İkinci Dünya Savaşı tehdidinden ticaret de etkilenir. Avrupa'dan film getirmek zora girince, 1938 yılında Mısır'dan getirilen ve *Aşkın Gözyaşları* adıyla sinemalarda altı ay gösterimde kalan film, Türk sinemasında "şarkılı-türkülü melodram tarzının köklerini atmıştır."⁴¹² Büyük şehirlerden sonra çevresinde ve Anadolu şehirlerinde sinema salonlarının arttığı dönemde Türk izleyiciyle buluşan Mısır filmleri daha çok izleyici tarafından izlenmiş ve çok sevilmiştir. Bu filmlerde başlayan ve Yeşilçam'da devam eden süreçte, seyirciyi etkileyen melodramatik tınısı ile bu filmler film senaryolarının da alt sınıf taşralı izleyicilerin beğenileri çerçevesinde gelişmesi sonucunu doğurmuştur.⁴¹³ Mısır filmlerinin çok tutulması ve daha çok satın alınmasının dayandığı ekonomik nedenler ve Türk Sinemasına etkileri şöyle özetlenebilir:

Mısır filmlerinin tutulması üzerine Muhsin Ertuğrul; 'Allah'ın Cenneti' (1939) filminde Münir Nurettin Selçuk'u oynatarak şarkıcı-oyuncu geleneğini başlatmıştır. Cemil Filmer; Mısır'dan ithal edip, gösterime soktuğu filmlerin müziklerini bestekâr Selahattin Pınar'a düzenlettirmiştir. Muharrem Gürses ve daha birçok yönetmen 1950'li yıllardaki sinema anlayışlarını Mısır sineması üzerine bina etmişler ve günümüzde de çok tutulan melodram tarzını halka benimsetmişlerdir. Ama gerçek şudur ki; Mısır filmlerinin istilâsı sosyolojik olmaktan çok iktisadi kökenlidir. O dönem ortalama üstü bir Türk filmi 40-50.000 Türk Lirası'na mal oluyorken, bir Mısır filminin ithal edilmesi (8-9.000TL), Türkçeleştirilmesi (7.000TL) ve nihayetinde gösterime sokulması sadece 15-16.000 Türk Lirası'na mal olmaktadır. Buradan itibarla; Mısır filmi ithalatının taşıdığı ekonomik riskin Türk filmi yapımına kıyasla az olması istilânın başlıca sebebidir.⁴¹⁴(vurgu ve parantezler orijinalde)

Bir Mısır filminin ithal edilmesi, yeni bir film yapılmasından ucuza mal olduğu için de yapımcı ve işletmeciler Mısır filmleri göstermeyi tercih etmişlerdir. Bir yanda Mısır filmleri gösterilmeye devam edilirken, diğer yanda bir elin parmakları kadar da olsa,

⁴¹¹Sabır Allah'ım, yönetmen Temel Gürsu (1987; İstanbul: Sineray). Filmin 76dk., her bir şarkının en az 3 dk. olduğu düşünülünce, filmin 1/3'ünden fazlasının şarkılara ayrılması söz konusudur.

⁴¹² Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)* (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2012), 58.

⁴¹³ Savaş Arslan, *Cinema in Turkey*, 67.

⁴¹⁴ Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, 58.

Mısır filmlerinden esinlenen yerli filmler yapılmaya başlanır. Cumhuriyet idealleriyle uyuşmadığı için yerilen ve yasaklanan filmler ve şarkıları, 1960'lerden sonra yükselişe geçecek olan arabesk müziğin doğumunun da habercisi olurlar. Muhsin Ertuğrul'un filmlerinden örnekler veren Burçak Evren, arabeskin bu filmler içinde mayalanarak, yıllar sonra furyaya dönüşmesini özetler ve Türk sinemasının arabesk türüne yabancı olmadığını söyler:

Muhsin Ertuğrul döneminin şarkıcı/türküçü filmleri, Mısır filmlerine öykünen mezarbaşı filmleri – *Mezarımı Taştan Oyun* ile *Söyleyin Anam Ağlasın* çevrildiği yılların en fazla hasılat toplayan yapımları olmuştu – melodramın tüm özelliklerini içeren Gürses Ekolünün örnekleri ve daha sonra Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant vd. yapıtlarından aktarılan evde kalmış kız duyarlılığını okşayan uyarlamalar, günümüzün arabesk filmleriyle çeşitli benzerlikler göstermektedir. Arabesk filmler de, geçmişteki tüm bu filmlerin – yapısına uygun öğelerin alıntısı ile bezenmiş – bir karışımıdır aslında. Arabesk bir filmde, daha önceki yılların şarkıcı/türküçü filmlerindeki yanık sesi, Gürses Ekolü'ndeki olmadık, onulmadık ve rastlanmadık olaylar dizisiyle, mezarbaşı filmlerinin duyguları gözyaşına indirgeyen sahnelerini görmemek olanaksızdır. Kısacası günümüzün arabesk filmleri, eski türlerin karışımından oluşmuştur, eski türlerin uzantısıdır.⁴¹⁵ (vurgular, italikler, açıklamalar orijinalde)

Türk modernleşmesinin toplumun ufuklarını değiştirmeye başladığı 1920'li 1930'lu yıllarda gösterilen ve Türk izleyicinin beğeniyle seyrettiği oryantalist filmlerin,⁴¹⁶ Türk seyircinin kendine bakışını etkilememiş olduğu düşünülemez. Batı bir kere takip ve taklit edilmesi gereken konumuna yerleştirilmiş, bakışlar ve istikamet Batıya çevrilmiştir. Bundan sonra arkada kalan ve geçmişte bırakılan her şey eski, kötü, yoz olacaktır. 1950'lerde başlayacak olan iç göçle kentlere gelmeye başlayan köylüler hoş değil küçümsemeyle karşılanacaklardır. Büyük şehrin onlara vaat ettiği her nimetten faydalanmak isteyen ama o nimetlerin "sahipleri" tarafından dışlanan bu insanlar, içlerine kapanacak, kendi kozalarının içinde yeni bir dünya oluşturmaya başlayacaklardır. Ne geri dönebilecekler ne de şehirli kabul edileceklerdir. Böylesi bir ikilem, arabesk müziğe ve arabesk filmlere yol açacaktır.

⁴¹⁵ Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konumlar* (İstanbul: Broy Yayınları, 1990), 36.

⁴¹⁶ Ahmet Gürata, "Türkiye'de Mısır Sineması," 176.

Lütfi Ö. Akad'ın 1971 yılında çektiği, başrolünde Orhan Gencebay'ın oynadığı *Bir Teselli Ver* arabesk filmlerin ilk örneği olarak gösterilir. Filmin, arabesk müziğe yöneltilen eleştirilere karşı, arabesk müziğin yapısını tanıtmaya çabası içinde olduğu iddia edilebilir. Film, ud, bağlama ve kavalın solo seslerinin duyulduğu, ardından onlara katılan kemanı ses sırasıyla tek tek gösteren jenerikle başlar. Jeneriğin ardından ise, sedire aralıklarla dizilmiş olan enstrümanlara (sırayla ud, keman, gitar, darbuka, def, bağlama, kaval, flüt) pan yapan kamera en son nota kağıtları arasında çalışan Orhan Gencebay'da durur. Orhan Gencebay döner ve kameraya bakar. Kamera nota kağıtlarına zoom yapar. Bu sahnenin, arabeskin doğu ve batı tınılarını birleştiren ve nota temeli de olan bir müzik olduğunu ifade amacı taşıdığı söylenebilir.

Yeşilçam'ın en parlak günlerinin geride kaldığı günlerde, Türk sineması başka bir seyir izlemeye başlar. Yeşilçam'ın inişe geçtiği, Arabesk ve seks filmlerinin yayıldığı 1970'li yıllara dair yaygın olarak bilinen tespitler arasında şunlar sayılabilir: yıldız sisteminin bitmekte oluşu; yıldız oyuncuların kendi ifadelerine göre onlara uygun senaryo gelmeyişi;⁴¹⁷ toplumun içinde bulunduğu bitmeyen çalkantıların bozduğu ekonominin film üretimini de etkilemesi; sinemacıların video ile film çekimine yönelmesi; halkın televizyonun hayatlara girmesiyle evlerinin salonlarını sinema salonlarına tercih etmeye başlaması; Almanya'ya göç eden Türk işçilerin anavatana hasretlerini bir nebze doyuran video filmlerine ilgisi. Tüm bu sebepler bir kısır döngüye dönüşerek, hangisinin hangisine yol açtığı belirsiz hale gelecek şekilde iç içe geçer; ancak sonuç, yıldız oyuncuların sinemadan uzaklaşması, küçük sinema işletmecilerinin ise arabesk ve seks filmlerini ucuz bir yöntem olan video ile çekerek bir süre daha hayatta kalmaları olur. Türkiye'nin, kuruluşundan beri bir türlü tam anlamıyla kurtulamadığı siyasi ve ekonomik problemler, bu yıllarda da elbette oldukça etkindir:

Türkiye'de 1971 muhtırası ile 1980 darbesi arasında geçen süre zarfında başta siyasi ve ekonomik alanlarda olmak üzere birçok konuda köklü değişiklikler ve büyük kırılmalar olmuştur. Büyük siyasi, iktisadi ve sosyolojik değişimler her sektörü olduğu gibi sinema

⁴¹⁷ Yıldız oyuncular, uygun senaryo gelmeyişi konusunu, kendilerine sorulduğu her röportajda dile getirirler.

sektörünü de derinden etkilemiştir. Özellikle ekonomik darboğaz sinema sektörünü küçülmeye itmiş, televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber de sektör yapısal değişime girmek durumunda kalmıştır... Siyasi ortamın, televizyonun ve köyden kente göçün katkısıyla 'seks filmleri furyası', politik (bilhassa devrimci) filmler furyası ve arabesk filmler furyası tutunma fırsatını yakalar.⁴¹⁸

Halk arasında televizyona artan ilginin nedeni, sadece yeni bir eğlence aracı, yeni bir oyuncak keşfetmek değildir. Yaşanan ekonomik kriz insanların daha ucuz eğlence biçimlerine yönelmesi sonucunu doğurur. Aslında televizyon ilk yıllarda çok pahalı ve herkesin satın alamayacağı bir araçtır. Bu bakımdan halkın "ucuz eğlence" olarak televizyona yöneldiğini söylemek çelişkili görünür. Ancak, Türk insanı buna da bir çözüm bulur. Televizyon, topluca izlenebilecek yerlerde halkı bir araya getirir. Örneğin kahvehaneler, televizyon sahibi bir komşu ya da bir akrabanın evi, zaten yayına akşam başlayan televizyonun izlendiği ortamlar olur. Bu yıllarda gazinoların haftanın belli bir günü "kadınlar matinesi" yapması da yaygın bir etkinliktir. Yiyeceklerini kendileri götüren kadınlar, belli bir ücretle gazinoya girmekte, dönemin meşhur şarkıcılarının seslendirdiği Türk sanat müziği ve arabesk karışık repertuarlarla buluşmaktadır. "1970 ile 1979 yılları arasında sinema salonuna giden seyirci sayısında 170 milyon kişilik bir azalma" görülür.⁴¹⁹ Sinema ve müzik sektöründeki krizi özetleyen Ertan Tunç, yaşanan karmaşanın boyutlarının da görülebilmesini sağlar: 1970'li yıllardan itibaren perdede yükselişe geçen arabesk şarkıcıların filmleri, şarkıcıları sahneden perdeye taşıırken, sinema yıldızlarını da perdeden sahneye yönelten trajikomik durumlara yol açar.⁴²⁰ Arabesk şarkıcılarının film yönetmenliğine de soyunması ve birçok ünlü yönetmenden çok daha fazla film çekmeleriyle Türk sinemasında kalite düşüşü yaşanır.⁴²¹ Sinemadan uzaklaşan yıldız oyuncular ve ünlü yönetmenler, TRT için televizyon dizileri yapmaya başlar. Yine bu yıllarda Türk sineması televizyonlarda gösterilmeye başlanır.⁴²² Türk sinemasının çok zor zamanlardan geçtiğini vurgulayan Tunç, seyirciyi salonlara çekebilmek için başvurulan ilginç yöntemlerden bazılarına değinir:

⁴¹⁸ Ertan Tunç, 122.

⁴¹⁹ Ertan Tunç, 127.

⁴²⁰ Ertan Tunç, 127.

⁴²¹ Ertan Tunç, 127.

⁴²² Ertan Tunç, 127.

Bir biletle 4 film izleme hakkı vermek, film başlayana kadar sahneye televizyon koymak, bilet numaralarına çekiliş yaparak hediye vermek gibi işler acısı yöntemler denenir. Televizyonda çok tutulan dizilerin iğreti duran yerli film versiyonları yapılır (*Uzay Yolu, Görevimiz Tehlike, Pembe Panter, Tatlı Cadı, Kolombo, Baretta, Zengin ve Yoksul, Küçük Ev vb.*). Yine de tüm çabalar Türk Sineması'nın endüstriyel gücünü korumasına yetmez."⁴²³

Savaş Arslan, sosyoekonomik eşitlik isteyen sendikalar ve parlamentodaki sosyalist partileri de ortaya çıkaran 1961 anayasasının sağladığı görece rahat ortamın, sinemada da göçü, şehir hayatını, dikey sınıf hareketliliğini ele alan toplumsal gerçekçi filmler üretilerek yansıtıldığını belirtir.⁴²⁴ 1971 muhtırasıyla sosyal ve politik hayat kesintiye uğrar, bunu takip eden sosyal huzursuzluk ve sokakları gittikçe güvensiz hale getiren çatışmalar olurken, "başlangıçta düşük bütçeli film yapımının yükselmesi ve sonuç olarak film sayısı ve kalitesinde düşüşle Yeşilçam üretim şekli" de değişmektedir.⁴²⁵ Sağ-sol-İslamcı gruplar arasındaki şiddetli çatışmalarla geçen 70'ler, 1980 darbesiyle noktalanacaktır. Arslan, 1980 darbesini takiben 3 yıl sürecek olan cunta yönetimi süresince, politik yaşamın durması yanında, ülkedeki film üretiminin de büyük oranda azaldığını kaydeder.⁴²⁶ Şükran Esen de, 1970'lerde Türk sinemasını "karşıtlıklar dönemi sineması" olarak tanımlar ve bir yanda Yılmaz Güney gibi sinemacılar siyasal eleştiri filmleri yaparken, diğer yanda da ticari sinemacıların Yeşilçam seyircisinin salonlardan uzaklaşmasına bir çözüm yolu olarak ucuza mal ettikleri seks filmleri çektiklerini belirtir.⁴²⁷

Film yapımı için gerekli parayı sağlayan bölge işletmecilerinin yerini, şirketlerin elindeki tüm filmleri satın almaya hazır olan video dağıtımçıların aldığını belirten Nezh Erdoğan, video dağıtımının öncelikli hedef kitlesinin Almanya'da ve diğer Batı Avrupa ülkelerinde yaşayan göçmen Türk işçiler olduğunu ekler.⁴²⁸ Bu pazardan azami ölçüde yararlanmak isteyen yapımcılar, sadece filmlerini satmakla kalmazlar,

⁴²³ Ertan Tunç, 127.

⁴²⁴ Savaş Arslan, *Cinema in Turkey*, 100.

⁴²⁵ Savaş Arslan, 100.

⁴²⁶ Savaş Arslan, 100.

⁴²⁷ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010), 133.

⁴²⁸ Nezh Erdoğan, "Turkish Cinema," *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* içinde, ed. Oliver Leaman (London ve New York: Routledge, 2001), 538.

16 mm film ve video filmler çekmeye başlarlar.⁴²⁹ Videoyu Türkiye'ye ilk kez getiren Türker İnanoğlu, 1978-1979 yıllarında film satın almak için yurtdışına gittikleri bir seferde, film tanıtımı için kullanılan video cihazıyla tanışır ve bu yeni sistemin ne olduğunu Türkiye'ye dönünce araştırır. Yardım için ilk önce başvurduğu Teknik Üniversite'den, kendisini Eskişehir Üniversitesi'nde bu konu üzerinde doktora tamamlayan Emre Dağdeviren'e yönlendirirler. Video üzerine yeterince bilgi edindikten sonra bu sisteme yatırım yapmaya karar veren İnanoğlu, Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı'ndan bir tahsis alması gerektiğini öğrenir. O dönemde DPT'nin başında bulunan Turgut Özal, yapılan görüşmenin ardından video işinde destek verileceğini söyler. Ancak öncelikle yurtdışındaki Türk gençlerine yönelik yapımlarda kullanılmasını ister. Orada Türklüklerini unutan gençlere ülkelerinin gösterilmesini ister. İnanoğlu kabul eder ve Türkiye'de video film süreci başlar. İnanoğlu, gösterilemediği için depolarda çürümeye terk edilen filmlerin şirketi tarafından satın alınıp videoya transfer edildiklerini, böylece o yıllarda büyük krizin içinde olan sinemacıların da bir miktar para kazandıklarını söyler.⁴³⁰

Türk Sineması'nın yeni finansman kaynağı artık video işletmeciliğidir.⁴³¹ Erdoğan'ın da aktardığı üzere öncelikle yurt dışındaki Türklere yönelik olarak kurulan video işletmeleri, eski Türk filmlerinin video haklarını satın alırlar, daha sonra Türklerin filmlere olan talebini gördüklerinde video filmler yapmaya başlarlar. Bunlar, bir hafta ya da on beş günde çekilen, 35mm. filme kıyasla oldukça ucuza mal edilen filmlerdir.⁴³² Video filmciliği 1980'lerde yükselişe geçer:

1980 yılından sonra, ürünleriyle kısa sürede milyonlarca seyirciye erişebilen büyük bir video piyasası oluşur. Türk Sineması; ülke koşullarında şekillenen bireylerin portrelerine, tüketim dönemine, arabeske, yabancılaşmaya, iletişimsizliğe, bireysel haklara, feminizme ve darbeye odaklanır. "kadın filmleri", arabesk filmler ve aile güldürüleri artar."⁴³³(vurgu orijinalde)

⁴²⁹ Nezh Erdoğan, "Turkish Cinema," 538.

⁴³⁰ Türker İnanoğlu, *Hülya Koçyiğit ile Film Gibi Hayatlar*, sunan Hülya Koçyiğit (2019; İstanbul: TRT2, 2019), televizyon. <https://www.trt2.com.tr/sinema/film-gibi-hayatlar-hulya-kocyiigit/hulya-kocyiigit-ile-film-gibi-hayatlar-or-1-bolum-118428>.

⁴³¹ Ertan Tunç, 142.

⁴³² Ertan Tunç, 143-144.

⁴³³ Ertan Tunç, 141-142.

Video filmler yayılır ve büyük ilgiyle karşılanırken, sinema büyük bir kriz içindedir. 1980 sonrası sinema sektörü üzerine bir rapor hazırlayan Film Yapımcıları Derneği'nin elde ettiği verileri göre, televizyon ile evlerine kapanan insanlar artık sinemalara rağbet göstermemektedir.⁴³⁴ Buna ek olarak sayıları beş binin üzerindeki video kulüpler hiçbir vergi ödememesine rağmen sinemalar her film için vergiye tabidir.⁴³⁵ Halkın toplandığı yerlerde video filmler topluca gösterilmektedir⁴³⁶ ve bu bir anlamda sinemaya gitme ihtiyacını da karşılamaktadır. Film Yapımcıları Derneği'nin sinemanın içinde bulunduğu krizden kurtulabilmesi için bir takım plan ve önerileri olmuşsa da, 1986 yılına kadar bir atılım gerçekleşmemiş; ancak 1986'dan sonra sinema yararına getirilen düzenlemeler uygulanma ortamı bulmuştur.⁴³⁷

12 Eylül 1980 darbesini “beklenenin aksine toplumsal bir kenetlenme ve birleşme değil, ahlâki bir çözülme ve ruhsal yıkım projesine dönüşmüştür”⁴³⁸ şeklinde yorumlayan Tunç, darbe sonrası Türk sinemasında iki yöne doğru gidiş görür: “Düne kadar bir ‘halk sineması olma’ karakterine sahip Türk Sineması, ihtilâl ile beraber, bir yandan sanat (için sanat) filmlerine yönelmiş, bir yandan da yarım yamalak ahlâki yapılar üzerine kurulu, tutarsız arabesk filmler furçasına teslim olmak zorunda kalmıştır.”⁴³⁹ (vurgular ve parantez orijinalde). 1970’li yıllarda Orhan Gencebay, her sene yaptığı ve çok sevilen şarkıların ardından, bir de o şarkıların filmlerini yapar.⁴⁴⁰ 1970’lerin sonlarına doğru Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Müslüm Gürses de film yaparlar ve arabesk filmler kervanına katılırlar.⁴⁴¹ Arabesk şarkıcıların televizyon yaşağı sürdükçe, onlar dinleyicileriyle perdede ve videoda buluşmaya devam ederler. Özellikle Avrupa’daki göçmenlerin büyük talebi ile şarkıcılar video filmlerle dinleyenleriyle buluşurlar. Şükran Esen, arabesk şarkıcıların filmlerinin sinemacılar için bir can simidi olduğunu belirtir ve ekler: “Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Ceylan, Küçük Emrah gibi arabesk sanatçılarının oynatılan bol gözyaşlı, ayrılmalı-kavuşmalı, biraz toplumsal sorun soslu aşk öyküleri, sinemaları bir süre

⁴³⁴ Aktaran Ertan Tunç, 147.

⁴³⁵ Ertan Tunç, 147.

⁴³⁶ Ertan Tunç, 147.

⁴³⁷ Ertan Tunç, 147-148.

⁴³⁸ Ertan Tunç, 161.

⁴³⁹ Ertan Tunç, 161.

⁴⁴⁰ Cem Pekman, “Türk Sinemasında Arabesk,” 149.

⁴⁴¹ Cem Pekman, 150.

daha ayakta tutabilmiştir. Erkek izleyicilere seslenmesi için de aralara serpiştirilen çıplak ve sevişmeli sahneler etkili olmuştur.”⁴⁴² Böylesi bir sürecin sonunda belirgin bir şekilde ortaya çıkan arabesk filmler de arabesk şarkılar gibi, öncelikle hedefledikleri alt-orta kesimin yaşamlarındaki zorlukları, onların duygularını yansıtmıştır:

“Gecekondu bölgelerinde yaşayan insanlar verdikleri geçim mücadelesi ve daha iyi bir hayat kurma ümitlerinin sonunda, yaşadıkları birçok sorun ve yenilgi karşısında kendilerine yeni değerler ve yeni bir kültür oluşturmaktadır. Oluşan yeni kültürün en önemli unsuru ise umutsuzluk, kadercilik olarak görülmektedir. Doğal olarak bu yeni kültür Türk sinemasına ezik, yenilmiş insan tiplerinin hayatlarının konu alındığı filmlerle yansımaktadır. Arabesk şarkılar, çeşitli müzik türlerinin karışımı şeklinde ortaya çıkan yeni türler gecekondu insanının acılarını, umutsuzluklarını, ızdıraplarını anlatan ve bu kültürü besleyen oluşumlar olarak değerlendirilmektedir.”⁴⁴³

Türkiye’nin, Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren bir türlü yerlerine oturtamadığı modernleşme taşları, insanların hayatının her alanında bir göç duygusu ortaya çıkarmıştır. Hem ideolojik olarak eskiden yeniye doğru tam sonuçlanmayan bir göç, hem de mekânsal olarak doğudan batıya doğru beklentileri karşılamayan bir göç. Maddi ve manevi huzursuzluğa yol açan bu sürekli hareket hali, arabesk şarkılar ve arabesk filmlerde alt-orta sınıf gecekondu insanların ruh halini topluma yansıtmıştır. Arabesk filmlerin bazı özelliklerine Burçak Evren şöyle değinir:

Arabesk filmler, her ne kadar sinemamızdaki diğer türlere benzeseler de, kendilerine özgü bir takım farklılıklar içerir. Görünürdeki en belirgin özelliği acı, hüznün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık, kadercilik vs. gibi motifleri en uç noktalarda bir arada kullanmasıdır. Mutluluk ve sevinç bu filmlerde saman alevinden farksızdır. Bir görünür, bir yok olur. O da acının ve çilenin dozunu artırmak içindir.⁴⁴⁴

Evren’in de dile getirdiği bu acıya olan yoğun vurgusu sebebiyle, Âgâh Özgüç arabesk filmleri seks filmlerinden daha tehlikeli bulur. Seks filmlerinin seyirciyi rahatlatan bir yönü bulunmasına karşın, arabeskin karamsarlığa ve mazoşist duygulara yönelttiğini

⁴⁴² Şükran Esen, *80’ler Türkiye’sinde Sinema* (İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., 2000), 42-43.

⁴⁴³ Neşe Kaplan, *Aile Sineması Yılları 1960’lar* (İstanbul: Es Yayınları, 2004), 86.

⁴⁴⁴ Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konular*, 38.

savunur.⁴⁴⁵ Her ne kadar arabesk filmler, melodram kodlarını kullansalar da, melodramın aşırılık ve abartısını daha da üst seviyeye çıkararak ajitasyona dönüşen bir seyir sunarlar. Tuğba Elmacı'nın "Özellikle de öykü evrenindeki aşırılık ve abartı ile birlikte kullanılan müziğin bir anlatım aracı olarak sunulması, melodramın temel kodlarının her filmde okunur ve görünür olmasını" sağladığını belirttiği⁴⁴⁶ ve

Arabesk filmler, ideolojik açıdan da tam anlamıyla melodramatik bir yapı arz eder. Bu tarz filmler bireyleri; toplumsal adaletsizlik karşısında daha katlanabilir ve topluma adapte edebilir kılmaktadır. Dolayısıyla da izleyen insanlara içinde yaşadıkları kötü, yozlaşmış, kirlenmiş dünyayı olağanlaştırma ve son kertede bireysel de olsa bir kurtuluş umudunu aşılacaktır.⁴⁴⁷

şeklinde tanımladığı arabesk filmler, ilk dönem arabesk filmlerdir. Bir kurtuluş umudu sunan, Elmacı'nın da Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'u anarak ezilenler için birer "baba" figürü sunduğunu belirttiği bu arabesk filmler 1970'lerin başlarında yapılanlardır. Çünkü sonraki bölümde film incelemeleri sırasında da görüleceği üzere, 1980'ler arabeski içerdikleri şiddet ve seks sahneleriyle, 1980 darbesi ardından birden kesilen seks filmlerinin yerine ikame edilmiş gibidirler. Ve 1980 sonrası arabesk filmlerin, aşırılık ve abartı noktasında, ajitasyon ve istismara vardıkları söylenebilir.

Bu arabesk filmlerde kadın tipleri, Yeşilçam'da olduğu gibi, "melek kadın ve şeytan dişi" olarak iki uçtadır.⁴⁴⁸ Ancak Yeşilçam'ın aksine, arabesk filmlerde melek kadınlar, şehrin vaat ettiği her hangi bir arzu nesnesinin peşinden ayartılarak şeytan dişiye dönüşebilirler. Yeşilçam'da melek kadın iftiraya uğrar ama aslında meleklüğünden hiçbir şey kaybetmemiştir. Yeşilçam kadınlarının "Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!" meydan okuması, onların tek aşklarına olan bağlılıklarını ortaya koyar. Arabesk filmlerde kadın ise, arzusunun peşinden kolaylıkla ayartılarak gidebilir. Karşı koyma noktasında Yeşilçam kadını kadar güçlü değildir.

⁴⁴⁵ Aktaran Tuğba Elmacı, "Sinemamızda Dram ve Melodram," *Türlerle Türk Sineması* içinde, ed. Yelda Özkoçak (İstanbul: Derin Yayınları, 2015), 122.

⁴⁴⁶ Tuğba Elmacı, "Sinemamızda Dram ve Melodram," 121.

⁴⁴⁷ Tuğba Elmacı, 121.

⁴⁴⁸ Şükran Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, 41.

1970'lerde seks filmleri, toplumsal gerçekçi ve siyasi mesaj içerikli filmler yapılırken, Yeşilçam sinemacılarının başında heyula gibi dolaşan sansür nizamnamesi yürürlüktedir. Peki, hala yürürlükte olan sansür nizamnamesine aykırı olmalarına rağmen, bu filmler nasıl yapılabilmiş ve gösterilebilmiştir? Öncelikle, Esen'in de belirttiği gibi: "Sansür Nizamnamesi'nin muğlâk maddeleri, sansür üyelerinin dünya görüşüne ve iktidarın yapısına göre istenildiği kadar esnetilebilmektedir. Bu muğlâklık sayesinde, bir filme en ağır yaptırımlar da en geniş özgürlükler de tanınabilmektedir."⁴⁴⁹ Sansür kurullarının da insanlardan oluştuğu ve her insanın zayıf bir noktası olabileceği gerçeğinden hareketle bu açıklama oldukça uygundur. Bunun yanında enteresan olan ve dikkat edilmesi gereken başka bir nokta da, politik ve ekonomik huzursuzluk ve kargaşa içinde bulunan ülkelerin bu dönemlerinde, başta komedi türü olmak üzere, politik eleştiri ve seks filmlerinin yapılmasının yaygınlaşmasıdır. Konuya Türkiye özelinde açıklama yapmak gerekirse, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren bir türlü politik ve ekonomik düzen yerine oturmamış, geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş sürecinde takılı kalmıştır. Geçiş sürecindeki toplum, iç ve dış güçlerle hallaç pamuğu gibi atılmış ve soruna sorun eklenmiştir. Kadınların da evlerden çıkıp eğitim ve iş hayatında daha çok yer almaya başlamalarıyla, patriarkal toplumun erkeklerinin iktidarı sarsılmaya başlamıştır. Evde ve işte iktidarının zayıfladığını fark eden patriark erkeğin bunalımını yatıştırmak için sinema perdesinde seks filmleriyle bir tatmin yolu sunulmuştur. Ya da politik eleştiri de içeren komedi filmleriyle sorunların ciddiye alınmayıp küçük görülmesi şeklinde bir tutumun beslendiği düşünülebilir. Bu şekilde, toplumun, içinde bulunduğu bunalım karşısında komedi ve seks filmleriyle bir nevi havasının alınarak rahatlamasının sağlandığı, hayatın gerçeklerinden bu yolla uzaklaştırıldıkları ve bozuk giden düzen karşısında herhangi bir toplumsal kalkışmanın önüne geçildiği savunulabilir.

Eleştireniyle, seveniyle arabesk filmler bir döneme damgasını vurmuştur. Arabesk müzik dünyasında yaşı küçük olan şarkıcıların da 1970'lerden itibaren çoğalarak ortaya çıkmalarıyla, onlara da sevenleriyle sinema perdesinde ve videobantlarda buluşma imkânı verilmiştir. Çocuk arabesk şarkıcıların ilki sayılabilecek olan Hüseyin

⁴⁴⁹ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 136.

Altın'ın ardından birçok kız ve erkek çocuk sahneler ve kaset dünyasıyla tanışmıştır.⁴⁵⁰ Bu çocukların hepsi müzik dünyasında aynı başarıyı gösterememiş ve bu dala aynı güçle tutunamamışlardır. Kaybolup gidenler olduğu kadar bir – iki film çevirerek sinemayı da basamak yapmaya çalışanlar da olmuştur. 1980'lerden sonra çıkış yapan Emrah ve Ceylan, çocuk arabesk şarkıcıların en başarılıları sayılabilir. Hem sahnede hem film sektöründe tutunmuşlar; sektörde ayakta kalmayı başarmışlardır. Emrah ve Ceylan, isimlerinde eklenen “küçük” sıfatına rağmen, aslında çocukluklarının son demlerindeyken sinemaya adım atarlar. İsimlere eklenen bu küçük sıfatı, arabesk sahnesinin bir gereğidir. Emrah ve Ceylan'dan önce de sonra da, ortaya çıkan neredeyse bütün yaşça küçük olan şarkıcılara küçük sıfatı eklendiği görülür. Arabesk müziğin içerdiği acı ve hüznün yetmezmiş gibi, şarkıcılar bazen küçük bazen yetim gibi sıfatlarla nitelendirilerek, dinleyiciler üzerinde yapacağı etkinin yoğun olması istenmiştir.

4.4. Çocuk Yıldızlı Arabesk Filmlerde Çocukluk Tahayyülü

Değişim ve dönüşüm dünyanın ve dolayısıyla insanın olağan hareketidir. Suyun, havanın, toprağın ve ateşin birbirlerini değişime zorlamaları gibi, birbiriyle etkileşim içinde bulunan toplumlar da değişimden kaçamazlar. Değişimler ve sonuçları tüm toplumlarda eş zamanlı olarak baş göstermez. Her toplumun kendi gerçekliği içinde şekillenerek farklı bir süreçte işlerler. Modernleşmenin Batı toplumlarından çok geç başladığı Osmanlı'da ve Türkiye'de, yüzlerce yıllık bir modernleşme tarihini geride bırakmış olan Batı toplumlarıyla aynı seviyeyi yakalamak düşüncesiyle, her değişimin bir süre gerektirdiği gerçeği göz ardı edilir. 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan yeni devlet düzeninde, toplumun geleceğinin Batı örneğinde dizaynı istenir; ancak suyun doğal akışı göz ardı edilir. Bunun yanında söz konusu “insan” olduğunda, insana dair olan ne varsa basit matematik kuralları ile açıklanamaz. İkiye iki eklendiğinde dört etmesi insan deneyimi için mümkün değildir. Her insan ve her toplum kendi dinamikleriyle hareket eder. Dolayısıyla, toplumun her bir ferdine ulaşamaz; sıkı kurallar, yasaklar ve cezalarla da ancak bir yere kadar gidilebilir.

⁴⁵⁰ Hüseyin Altın, tespit edebildiğim kadarıyla ilk çocuk arabesk şarkıcısı sayılabilir. 14 yaşında ilk plağını çıkarmadan önce de çeşitli yerlerde sahneye çıkan Altın, 1971 yılında Ayhan Işık'la *Şerefimle Yaşarım* adlı filmde de rol almış; başka filmler de çekmiştir.

Modernleşme yanlış anlaşılabilir olarak yüzeysel kalır; halkına yabancı, kendi zenginliği ve eğlencesi içinde günlerini tüketen bir sözde modern kesim oluşur. Yanlış anlaşılabilir modernizmin⁴⁵¹ edebiyatta ve sinemada yer alan eleştirel örneklerine önceki bölümlerde yer verildi. Ayağı aksak Modernizmin Türk toplumunu Cumhuriyet ideallerinde olduğu gibi ileriye taşıyamadığı ortadadır. 1923'te kurulan ideal çocuk - ideal gelecek hayali, 1960'lı yılların Yeşilçam sinemasındaki çocuk karakterlerde yarım yamalak kendisini gösterebilir. 1980'lere gelindiğinde ise, perde ve ekranları kaplayan arabesk sineması, Cumhuriyet idealleriyle taban tabana zıt çocuk profilleri sergiler. Bu bölümde, 1980'lerin ilk yarısından, Küçük Emrah ve Küçük Ceylan filmlerinden seçilen örneklerde, Cumhuriyet'in ideal çocuğunun izi aranacaktır.

Çocuk yıldızlı filmler olarak sınıflandırılırsalar da, Arabesk filmlerdeki oyuncular çocukluk yaşını geride bırakmış, ergenliğe adım atmışlardır. Yeşilçam filmlerinde çocuklar ilk filmlerini 5-6 yaşında çekerken, Arabesk filmlerinde çocuklar ilk filmlerini çektiklerinde en az 12-13 yaşlarındadırlar. Bu sebeple,(filmin konusuna göre) filmin nerdeyse ilk yarısında onların rolleri başka küçük bebek ya da çocuklarca oynanır. Türk sinemasında çocuk ve çocukluk tahayyülünü araştırmak için bu durum çok büyük bir engel teşkil etmemektedir. Çünkü arabesk filmlerde de sonuçta bir çocuk ve çocukluk yaşantısı söz konusudur.

Arabesk filmlerdeki çocuk, okula giden çocuktur. Çocuklar okulda gösterilmez; ama okuldan bahis vardır; çocuklar okul kıyafetleri içinde ve ders yaparken görülebilirler. Yani "çocukluğun" keşfedildiği bir dönem yaşanmıştır ya da yaşanmaktadır. Locke'un önerdiği gibi boş bir levha olan çocuk zihni devlet tarafından yazılmaya başlanmıştır. Ancak, arabesk filmdeki çocuk, "ayıp bilinci, utanma ve saygı" gibi değerlere sahip olma konusunda hasarlıdır. Bu çocuk, televizyon ya da başka etkenlerle yetişkin dünyanın sırlarından haberdardır ve yetişkin dilini rahatlıkla konuşabilir. Burada

⁴⁵¹ Birçok araştırmacının da kullandığı "yanlış anlaşılabilir modernizm" ifadesiyle, asrî olan değişimlerin yüzeysel bir takım göstergelerden ibaret olduğu sanısına kapılarak, şekilde bir takım değişiklikler yapmakla modern toplumların yakaladığı bilim ve teknik seviyesine erişilebileceği zannını kastediyorum. Erken Cumhuriyet yılları da dâhil günümüzde de, Batılılaşmayı sadece herhangi bir Avrupa ülkesine benzer bir yaşayış sürme seviyesinde algılayanların eleştirisi bir çok eserde yapılmıştır; yapılmaktadır. Modern/Asrî bir tavır değişikliği, okumak, düşünmek, araştırmak, yazmak, üretmek, bilim, teknik ve sanatta kreatif olabilmekle mümkündür düşüncesindeyim.

farklı bir durumla karşı karşıyayızdır. Arabesk filmlerinde çocuk, ne minyatür yetişkindir, ne de çocuktur. Arabesk filmlerde “çocuk” kategorisine yakın duran çocuklar da bulunabilir ancak büyük çoğunlukla karşımıza çıkan çocuk “yetişkinleştirilmiş çocuk”tur.⁴⁵² Neil Postman’ın önerdiği bu kategori, okulla başladığı kabul edilen “çocukluk” döneminin televizyon gibi medya araçlarıyla bozuma uğratılması sonucu çocukluğun yok olmaya başlamasını ifade eder. Çocuklar, çocukluk kategorisinin icat edilmediği zamanlardaki gibi, yeniden, yetişkin enformasyonuna açılırlar. Yetişkinleştirilen çocuklar, yeme içme giyinme alışkanlıkları ve davranış biçimleriyle gittikçe bir yetişkin portresi çizmeye başlar. Bu konunun detaylı örnekleri filmleri incelerken verilecektir.

Televizyon bir kültür olarak Türk toplumunun hayatına 1970’lerde girmişse de, bu aygıtın her eve girerek yaygınlaşması 1980’leri bulmuştur. Dolayısıyla, her evdeki her çocuğun daha fazla maruz kalması da bu tarihlere denebilir. Çocukların yetişkin bilgisine erişimlerinin dönem dönem farklılık gösterdiğini biliyoruz. Arabesk filmlerindeki çocuk karakterlerin dilleri bize bilgi noktasında nerede olduklarını gösterir. Mustafa Ruhi Şirin de, “televizyon sayesinde çocukların önceki dönemlere göre ‘daha iyi bilgilendirildikleri’ doğrudur. Çocuğun, yetişkinin bilgisini bilmesi, çocuğun yetişkinliğe geçişi ve çocuk dünyasından uzaklaşması demektir”⁴⁵³ derken bu gerçeği vurgular. Arabesk filmlerindeki çocuklar, çocukluktan uzaklaşmıştır ve gelişimlerini normal seyrinde tamamlamadan ulaştıkları bu dünyada hazırlıksız oldukları için çok yıpranmışlardır.

Arabesk filmlerde resmedilen çocuklar, zaten, taşradan şehre göç etmiş çocuklardır. Yani, şehre gelmeden önce, geleneksel çocuk anlayışının hüküm sürdüğü taşrada, yetişkin ortamı ve enformasyonu içinde, yetişkinlerle birlikte, aynı şeyleri yaparak yaşadıkları söylenebilir. Bu çocuklar, belki de zaten, şehre gelince “modern çocukluk” kavramıyla tanımlanmaya başlamışlardır. Minyatür yetişkinlikten hızlı bir atamayla çocukluk yaşantısına girerler ancak yeni şartların zorlamasıyla yine birer çocuk-yetişkin olup çıkarlar. Arabesk filmlerdeki çocukların bocalamaları, acı çekişleri, hayata tutunamamaları belki de bu yüzdendir. Acizliğe savrulmuşları ne

⁴⁵² Neil Postman, *Çocukluğun Yokoluşu*, 158-161, 173-175.

⁴⁵³ Mustafa Ruhi Şirin, *Televizyon, Çocuk ve Aile* (İstanbul: İz Yayıncılık, 1998), 44.

yapacaklarını, nasıl davranacaklarını bilememeleri, kendi gerçekliklerinin ne olduğunu keşfedemeyişleriyle iç içe girer.

Arabesk filmlerde kız çocuk ve erkek çocuk nitelikleri de farklılık gösterir. Erkek çocuklar daha net yetişkinleştirilmiş çocuk profili çizerler. Kız çocuklar ise, cam fanusta yetiştirilen balık gibidirler. Erkek çocukların yetişkin dünyasına dair her tür kötü bilgiye bile hâkim olduğu bu evrende, kız çocuklar bu dış dünyanın kötülüğünden korunmak ister gibi, hayattan habersiz fanusta büyütülürler. Ancak bu durum Cumhuriyet'in ideal çocuğundan beklenen özelliklere terstir. Cumhuriyet çocuğunun uyanık ve akıllı olması beklenir; dostunu düşmanını ayırt etmesi, gerektiğinde aileyi/vatanı koruması/kurtarması için bu nitelikler gereklidir. Erkek çocuklar güven sorunu yaşarken, kız çocuklar herkese çabuk güvendikleri için kendilerini koruyamazlar.

Bu bölümde ele alınacak olan Emrah ve Ceylan filmlerinde, çocukluk yaşantısına dair malzeme kısıtlıdır. Bunun bir sebebi, Emrah ve Ceylan'ın çocukluk yaşını geride bırakmaları ise, bir sebebi de arabesk dünyasında “çocuğa” pek de yer olmamasıdır. Her ne kadar sahne adlarına küçük sıfatı eklense de, şarkı sözlerine bakıldığında çocukluktan çoktan çıkarıldıkları fark edilir. Bir çocuğun dünyasına değil, yetişkinin dünyasına ait olan aşk, ayrılık, ölüm, acı, isyan, umutsuzluk gibi konular şarkıların sözlerini oluşturur. Arabesk filmlerdeki “çocuk” bir acıdan ötekine sürüklenir durur:

Eğer bir toplumda çocuklar dans etmek, coşarak şarkı söylemek yerine iniltili, hıçkırıklı bir sesle, hüzün dolu, acı dolu şarkıları söyleyebiliyorlarsa burada durup düşünmek gerek biraz. Ancak can çekişme halinde olan bir toplumda çocuklar ağlayabilir. Çocukların dünyası öylesine aydınlık, öylesine tozpembedir ki, eğer çok önemli bir sorun yoksa hissetmezler bile onu. Demek ki *bizim toplumumuzdaki sorunlar* çocukların pembe dünyalarını bile karartabilecek, renkli düşlerini bile karabasana çevirebilecek ölçülere varmış durumda. Ancak kendisine, kendi varlığına, kendi değerlerine sahip olmayan bir toplumda çocuklar da kimsesiz kalırlar. Ancak böyle bir toplumda onlar boynu büküklüğün, garipliğin, kimsesizliğin sözcülüğünü yapabilirler.⁴⁵⁴ (italik bana ait)

⁴⁵⁴ Nazife Güngör, *Arabesk Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), 131-132.

Modernizm bahsinde de ele alındığı gibi, ahlaki değerleri merkezden kaldırıp, bilimsel düşünceyi merkeze koyan, bunu yapmakla “insanı” yücelttiğini ve insanın düşüncesini öne çıkarttığını iddia eden modern dünyanın yanlıgsı büyük olur. Bilim ve tekniğin, yani maddenin tek taraflı olarak ilerlemesi, madde ve ruh boyutlarına sahip olan insanın dengesini bozar. Modern Batı dünyası bozulan dengeyi de deneyimler ve sanatın her dalında işler. Türkiye’de de, Cumhuriyet ideolojisinin ahlak ve değerler vurgusu olmasına rağmen hepsi, yanlış anlaşılan modernleşmeye kurban edilir; modern dünyanın bunalımlarını Türk insanı da yaşar. Toplumdaki sorunlar bitmez katlanırken, yerini yurdunu bırakıp bilinmeze yelken açan göçmen için, yabancılaşma ve yalnızlaşmanın derinliği artar. Taşı toprağı altın diyerek büyük umutlarla gelinen büyük şehirler, ilk göçmenlerin bir süre umutla çabalamasına ve direnmesine sahne olur. Meral Özbek’in de “uyum ve direnme” taşıdığını söylediğı durum, ilk nesil göçmenlerin yaşadığı pratiğı tarif eder.⁴⁵⁵ İlk dönem Arabesk filmler, örneğin Orhan Gencebay’ın filmleri uyum ve direnme pratiğini daha iyi yansıtırlar. Ancak, bu göçmenlerin çocukları için, “uyum ve direnme” davranış biçiminin devam ettiğini söylemek zordur. Taşı toprağı altın olan şehrin bu parıltısının sahte olduğu, en azından o parıltıya ulaşmanın bedel istediğı anlaşılmış gibidir. İkinci nesil bu çocuklar için öğrenilmiş ve kabullenilmiş biz acizlik söz konusu olduğu söylenebilir. Emrah ve Ceylan filmlerinin bu ikinci dönemi yansıttığı söylenebilir. Bu filmlerde erkek, erkekliğini/iktidarını kaybetmiştir; acizdir. İsyan içindedir ve davranış biçimi isyankârlıktır. Herhangi bir şey yapmak ve düzeltmek elinden gelmez. Yaşadığı topluma uyum gösterdiğini ve direndiğini söylemek zordur. Kadın ise, eğer uyum olarak nitelenebilirse, hemen büyük şehrin cazibesi tarafından ayartılır ve kötü yola düşer. Bu kadın, çoğunlukla nefesine yenildiğini kabullenir ancak teslim olmuştur ve koyvermiştir; acizdir. Hayatını değiştirmek için gerekli olan herhangi bir hareket gösteremez. Yani kadın da direnmez; her şey anlamsızdır. Arabesk filmlerindeki çocuklar, modern dünyanın anlamsızlığı içinde acizliklerine teslim olup, çok bağırp çok ağlayıp sadece sözle isyan ederler.

Çocuk yıldızlı Arabesk filmler, melodramatik aşırılık ve abartının dozunun tavan yaptığı, seks ve aile filmi karışımı bir türdür. Emrah ve Ceylan filmlerinde çıplaklık ve

⁴⁵⁵ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 111.

cinsellik dozu farklıdır. Emrah filmlerinde kötü yola düşen anne ya da kız kardeş olgusu daha fazla kullanılmıştır. Ceylan filmlerinde ise, başrolü oynayan Ceylan'ın kız çocuğu olması dolayısıyla konular ona göre ayarlanmıştır. Filmdeki Emrah, ayıp bilinci, utanma ve saygıdan yana eksiktir. Ceylan, ya da varsa diğer kız çocukları, yukarıda da dile getirildiği gibi, “kötü dünyadan” korunması gereken “aciz” bir varlık olduğundan her şeyden habersiz büyütüldüğü için, masumiyeti aşan ve bölünük olarak nitelendirilebilecek bir durum içindedir. Bu sebeple hayatın sillesini yediklerinde acizlikleri katmerlenir.

Arabesk filmlerde, çocuk ve yetişkin arasında sınırların ifşa olduğu ve dolayısıyla ebeveyn – çocuk arasındaki sınırların ve saygının da ortadan kalktığı görülür. Örneğin Küçük Emrah'ın 1984 yapımı *Zavallılar* filminde, çocuğu karakola çağırılan babası, “anan kahpe oldu oğlum” deyince, çocuğun cevabı o ne demek diye sormak olmaz; “doğru mu söylüyorsun” olur. Baba oğul arasındaki bu diyalog da, çocuğun yetişkin dünyasına ait bilgilere sahip olduğunu gösterir. Filmin devamında, hapisneden çıkan annesini elinde bıçakla öldürmek üzere bekleyen çocuk, annesinin “ver o bıçağı kendim saplayayım, sana ana katili dedirtmem” sözüne karşılık olarak “kahpenin oğlu dedirttin ama...” demesiyle de annesine karşı saygısını kaybettiğini de ifşa eder(Ümit Efekan, 1984). Tüm bu davranış bozuklukları Cumhuriyet'in çocuk idealiyle taban tabana zıttır.

Arabesk filmlerde çocuklar, acizdir, yalnızdır, yabancı olduğu bir dünyanın içine savrulur. Bunların sebebi olanlardan hesap soramazlar. Sadece ağlar, bağırır ve ilenirler. Ama acizlik ve dünyanın anlamsızlığı öğrenilmiştir; çözüm yoktur. Filmlerin arka planı, yıllardır gelişmeye çalışan ekonomisiyle Türkiye'dir. Dolayısıyla sorunların sebebi olarak parasızlık, fakirlik işaret edilir. Para kazanma hırsı tüm düzenleri alt üst eder. Düzenlerin devamı ve korunması için arzu edilen para ve zenginlik, düzenleri yıkar ve mutsuzluk sebebi olur.

4.4.1 Arabesk Filmlerde Çocuk Kimliği

Emrah'ın *Zavallılar*⁴⁵⁶ adlı bu ilk filminin başında, filmin konusu ve Emrah'ın yaşı sebebiyle onu ve kız kardeşini başka birer çocuk oynar. Çocukların yüzleri görünmez ve sesleri duyulmaz. Babaları onlara sarıldığında sarılmak için kolları kalkmaz. Film gereği, öylesine çekilmiş olan bu sahne, izleyiciye arabesk filmlerde çocuk tahayyülünü sunar. Çocuk, sesi ve yüzü olmayan, babasına sarılmaktan bile aciz, dört duvar arasında yaşayan, ders çalışan, okula giden ve annesi babasından başka kimsesi olmayan bir canlıdır. Yani, bir *Ayşecik* veya *Yumurcak* filminin sokaklar fethedilerek başlamasının tam tersi bir durum söz konusudur. Modern çocukluk anlayışının işareti olan okul ve dersler ön plandadır. Ancak bu çocuklar yetişkinlerle aynı ortamı paylaştıkları ve bunun sebebi olarak yetişkin sırlarından haberdar oldukları için bir yanlarıyla geleneksel çocukluğa da göz kırparlar. Ne çocuklukları ne de yetişkinlikleri net değildir. İkisi arasında bir yerdedirler. Emrah, yetişkin dünyasına dair bilgi sahibi olduğunu konuşmalarıyla ortaya koysa da, acizliğiyle daha çok bir çocuktur. Kız kardeşi ise, yetişkin sırlarını bilmez, oldukça masum resmedilir. Arabesk müziğin karmaşık yapısı, arabesk dünyanın içinde yaşayanlar içinde geçerlidir sanki. Bu çocukların hali de karmaşıktır.

Cumhuriyet'in, ideal Türk çocuğunun sahip olmasını istediği en önemli özelliklerden bazıları da ahlakla ilişkili olanlardır. Arabesk filmlerindeki çocukların ahlaki özellikleri ağır yaralıdır. Öncelikle erkek ve kız çocuk için farklı uygulamalar olduğu, filmlerde sahnelenenler doğrultusunda, açıktır. Erkek çocuk masumiyetini yitirmiştir; kız çocuk ise, bir balık gibi içinde tutulduğu cam fanusta hayattan habersiz bırakıldığından, masumiyetten uzaklaşıp bönleşmiştir. Annesinin başına gelenlerden oğlunu haberdar ederken babanın "annen kahpe oldu" sözüne erkek çocuğun verdiği cevap "doğru mu söylüyorsun?" olur. Bir çocuğun anlamını bilmemesi beklenen bir kelime karşısında anlama çabasıyla sorgulaması normal olandır. Cumhuriyet'in modern eğitimini alan bir çocuğun okulda öğrenemeyeceği bu konu/kavram, çocuğa töre öğretisiyle geçirilmiştir. Bu çocuk, töreye göre kadın ve erkek ilişkilerini bilmekte, isterse annesi olsun, kadını düşük bir pozisyona yerleştirmektedir. Sözlerinin devamında babanın, kız kardeşini "annesi gibi olacaksa ölsün" diyerek Emrah'a

⁴⁵⁶*Zavallılar*, yönetmen Ümit Efekan (1984; İstanbul: Kerem Film).

emanet etmesini de Emrah sessizliğiyle onaylar. Bu olayları takiben, annesine karşı saygısız ve sevgisiz davranan Emrah'ta ayıp bilinci yoktur. Bir Cumhuriyet çocuğundan beklenen terbiyeli olmak, anne babaya saygılı olmak gibi tüm iyi davranış özellikleri yerle bir olmuştur. Önceki bölümde de değinildiği üzere, Locke'un aile ve devlet tarafından eğitilmiş çocuğun ayıp bilincine de sahip olması gerektiği⁴⁵⁷ düşüncesinin penceresinde bakıldığında, arabesk filmdeki çocuğa karşı hem ailenin hem de devletin görevini yapamadığını ortadadır. Bir babanın kızı için, "annesi gibi olacaksa ölsün" demesi, onu cam fanus içerisinde bir balık gibi tutması töre öğretisinden kaynaklanmaktadır. Eğer kız çocuğu evinden dışarı çıkarsa kötü yola düşecektir; en iyisi onu fanusta tutmaktır. Filmdeki kız çocuğunun, etrafından olanlara anlam verememesi, babası ve abisinin annesi aleyhine konuşma ve davranmalarına rağmen annesini sevmesi ve özlemesi, annesi ve babasına kavuşmak isteğiyle ağlayıp durması hep "masumiyetini" kaybetmemesi için kapatıldığı fanusta hayattan habersiz kalmasındandır. Kız çocuk, dünyayı tanımaz, çevresinde olanları anlamaz, ne yapacağını bilmez, ölmek için kendi fanusunu gözyaşlarıyla doldurur. Bu haliyle arabesk filmin kız çocuğu erkek çocuğundan da acizdir. Çocukluk masumiyeti öyle ya da böyle yok olmuştur. Arabesk filmlerinde çocuk çocukluktan çıkmıştır.

Çocukluğun modern bir toplumsal kategori olarak inşa edilerek ortaya çıkmasını sağlayan etken okuldur. Cumhuriyet idealinde çocukların eğitimine büyük önem verilmiştir. Devletin geleceğini kuracak olan çocuklar ve gençlerin boşa harcayacak vakitleri yoktur. Hem derslerine çalışıp okulda başarılı olmalı, hem de dünyaya açık, olan bitenden haberdar, herhangi bir tehlike durumunda vatan savunmasını bile yapabilecek denli akıllı, güçlü, uyanık olmalıdırlar. Ancak arabesk filmde çizilen çocuk profili, bağımlı, aciz, dünyadan habersiz, doğruyu yanlış ayırt edemeyen bir tiptir. Okulda aldığı eğitim yüzeysel kalmıştır. Sorunlar karşısında yapıcı ve çözüm odaklı bir yaklaşım sergileyebilmekten çok uzaktır. Çünkü etkisinde olduğu törenin telkinleri insana ve hayata karşı yıkıcıdır. Kendi başına ayakta duramayan, sorunları çözemeyen, ailesini koruyup bir arada tutamayan bir çocuk ancak ağlayarak yardım isteyen, başı sıkıştıkça bağırarak, hep birilerinin elinden tutması gereken bir zavallıya

⁴⁵⁷ Aktaran Neil Postman, 77.

dönüşür. Emrah'ın ilk filmine de ad olduğu üzere, arabesk filmlerdeki çocuk tahayyülü zavallı çocuktur.

Emrah'ın ikinci filmi *Boynu Bükükler*'de⁴⁵⁸ çocuk intihar etmekten kurtardığı annesiyle birlikte İstanbul'a göçer. Emrah'ın çocukluğu kayıptır. Çocukken sadece ağladığı görülür. Herhangi bir çocuk aktivitesi içinde görülmez. Yıllar geçer, büyümüştür ve çalışmaya başlamıştır. Hamallık yapan Emrah, çocuk olmadan erkek olmuştur. Annesi kendisine asılan patronuna kafa tutarken boyunca oğlu olduğunu vurgular. Emrah annesinin koruyucusudur. Yemek sofrasında annesiyle konuşurlarken, bu hallerine sebep olanlardan gidip öçlerini alacaklarını söyler. Emrah acı dolu yetişkin dünyasının tam ortasındadır. Çocukluk ve çocuk masumiyeti kaybolmuştur. Emrah, evlerine kadar gelerek annesine tecavüz eden patronu bıçaklar. Suçu üstlenmek isteyen annesine karşı çıkar. Ne de olsa annesinin koruyucusudur. Yıllar geçip de birden zengin olan Emrah, af dilemek ve ailesini yeniden bir araya getirmek için onları bulan babasını affetmez. Emrah, artık çok zengindir; yani erkeklik ve iktidar ondadır; dolayısıyla babasına ihtiyacı yoktur; onu azarlar ve kovar. Emrah'ın sözü geçen iki filmdeki çocuk da, acı çekmiş; bu acıdan nefret ve hınç biriktirmiştir. Nurdan Gürbilek'in, Yeşilçam bölümünde de değinilen ağlayan çocuk resmi üzerine yaptığı yorumunda bahsettiği, "Erken yaşta yaşanmış onarılmaz bir dehşet duygusu... koyu bir çaresizlik... derinden yaralı" oluşa rağmen onurunu koruyan ve yıkılmayan çocuklardan, içinde acıdan, çaresizlikten, öfke ve hınçtan başka bir şey kalmamış çocuklara gelinmiştir.⁴⁵⁹

İlk filmi *Garibim Ceylan*'da⁴⁶⁰ Ceylan, karakter olarak sevgi dolu iyi bir kızdır. Yeşilçam melodram evreninin devamı niteliğindeki film, masalsi ikili zıtlıklarla işlediği için, iyi tam iyidir, kötü de tam kötü. Yalnız yine de, evden kaçan Ceylan'ın karşısına çıkan ilk insana hemen güvenmesi sorunludur. Ceylan, bu bağlamda uyanık ve akıllı sayılmaz. Yani Cumhuriyet çocuğunun sahip olması beklenen en önemli özellik onda bulunmaz. Ceylan'ın elinden her iş gelir, ancak bu çalışkan sayılması için yeterli

⁴⁵⁸ *Boynu Bükükler*, yönetmen Ümit Efekan (1985; İstanbul: Kerem Film).

⁴⁵⁹ Nurdan Gürbilek, "Acıların Çocuğu," *Kötü Çocuk Türk* içinde, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 39.

⁴⁶⁰ *Garibim Ceylan*, yönetmen Yavuz Figenli (1985; İstanbul: Türk-Kan Film).

değildir. Ceylan kendisi düşünüp, planlayıp bir amaç uğruna bilinçle çalışkanlık göstermez. Yani yine Cumhuriyet çocuğu niteliği taşımaz. Ceylan itilip kakılarak temizlik yaptırılır; elinden tutulur ve bir eve/bir plakçıya götürülür. Kendisi karar verip eyleme geçmez. Arabesk filmlerinde talih dönüşü önemli bir aşamadır. O ana kadar, “kaderciliğin” sebep olduğu acizlik içinde bulunan çocuk (yetişkinler için de geçerlidir) sadece ona denileni yapar; ağlar; sızlar; ilenir. Arabesk filmlerdeki kadercilik⁴⁶¹, Batılı modern insanın varoluşçu düşünceyle, insan çabasını absürt bulması ile benzeşir. Dünya üzerindeki insan durumu anlamsızdır ve saçmadır; o sebeple herhangi bir çaba sarf etmek de saçmadır. Kaderciliğin sonucu tembellik, ağlayıp sızlanmak ve boş vermişlik ile kabullenilmiş acizliktir. Bu örnekler ışığında, 1980’ler Türkiye’sinin, çok geç başladığı modernleşme dönüşümünün yan etkileriyle çok çabuk bulunduğu söylenebilir. Modernleşmenin olumsuz etkileri sebebiyle, Cumhuriyet’in çocuk idealleri, örneğin çalışkanlık, güçlü olmak, tembel olmamak gibi, aslında her toplum için gerekli olan bu nitelikler, kendisine gerçekleşecek alan bulamamıştır.

*Ana Kucağı*⁴⁶² filminde Ceylan, babasının öldüğünü sanmakta ve annesiyle yaşar. Annesi gece çalıştığı için, evde her tür işi Ceylan yapar; annesiyle bir çocuk gibi ilgilenir. Babasının ölmediğini öğrenince geçirdiği şok yüzünden hasta olan Ceylan’a bakamayacağını anlayan annesi, babasına gitmesi için Ceylan’ın kendinden nefret etmesi gerektiğine inandığı için, kızının gözü önünde eve erkek alır. Bu olan biten karşısında Ceylan çok şaşırır ve annesine bağırarak engel olmaya çalışır. Bu ve benzeri sahneler Ceylan’ın çocuk değil, annesinin annesi olduğunu gösterir. Annesinin yaptığı hata karşısında onu sözleri ve elleriyle engellemek, doğrultmak ister. Filmde geçen seneye kadar Ceylan’ın okula gittiği bilgisiyle, Ceylan’ın modern bir zamanda yaşıyor olduğu, okuduğu Cumhuriyet okulunda, Cumhuriyet idealleri

⁴⁶¹ Arabesk filmlerde, ezan, cami, Allah inancı gibi dini öğeler bolca bulunur. Bunun amacı, video tekniğinin Türkiye’ye getirileceği zaman öne sürülen şart olan, Avrupa’daki göçmenlere Türklüklerini hatırlatmak olmalıdır. Ancak, arabesk film karakterlerinin içinde boğulduğu kadercilik bataklığının İslam düşüncesiyle ilgisi yoktur. Kader inancı ve kadercilik zıt iki duruma işaret eder. Kader inancında kişi eylemde bulunmaktan vazgeçmez. Kadercilik ise “alın yazısı” ne ise o olur, “kaderimiz buymuş” söylemlerinin arkasına saklanan bir boş vermişlik, tembellik ve acizlik durumudur. Arabesk film karakterleri modern birer Sisyphus’tır. Çaba göstermek saçmadır; “kadercilik” gereği “talih dönüşü” beklenmelidir.

⁴⁶² *Ana Kucağı*, yönetmen Yücel Uçanoğlu (1986; İstanbul: Gözde Film).

doğrultusunda, ahlaki hassasiyetlere sahip, utanma duygusuna sahip bir çocuk olması gerektiği söylenebilir. Bunların bir arada olmaması gösterir ki, Cumhuriyet idealleri yaşanmamakta ve çocukları şekillendirememektedir.

4.4.2. Arabesk Filmlerde Çocukluk Mekânları ve Aktiviteleri

Arabesk filmleri Yeşilçam filmlerinden ayıran belirgin bir özellik, bu filmlerin çoğunlukla kapalı mekânlarda geçiyor olmasıdır. Yeşilçam filmlerinin, çocukların her tür yaramazlıkla mahalleyi savaş alanına çevirdiği görüntülerle başlamasına karşılık, Arabesk filmler kapalı bir mekânda, evde veya hapisanede açılabilir. Örneğin, Emrah'ın ilk filmi olan *Zavallılar*⁴⁶³ hapisaneden çıkan babanın, kanlısından kaçıp eve sığınmasıyla başlar. Filmin zamanmekânı, iç göçün yaşandığı, büyükşehirlerin gittikçe kalabalıklaştığı ve eski güven ortamından eser kalmadığı, yine bir darbe ertesidir. Modernleşme ülkenin doğusuna etki etmemiş; hala töre için cinayet işlenmektedir. Çocuklarını kurtarmak için büyükşehre göçen aile, orada da tutunamayacaktır.

Zavallılar filminde Emrah ve kardeşi öğrencidirler. Okulda görünmezler ancak kutu gibi evlerinde çoğunlukla ders çalışırken gösterilirler. Film boyunca çeşitli vesilelerle hep okumanın önemine vurgu yapılır. Bir akşam yemeği sırasında Emrah, hafta sonu okulda müsamere olduğunu ve folklor gurubunda olan kendisinin de bir şarkı söyleyeceğini anlatır. Annesi ve babasının da gelmesini ister, babası o da neymiş derken annesi cevabı ise bize gerekmez, kardeşinle gidersiniz olur. Anne ve baba çocuklarının okumasına önem verseler de onların okul yaşamıyla çok da ilgili ve bilgili değillerdir. Aslında okulun ve okumanın önemini dillerinden düşürmeseler de, devletin verdiği eğitimden önde gelen bir şey vardır: törenin öğretisi. Erkek çalışır evi geçindirir; kadın evinde oturur, evine bakar; dışarı giden kadın kötüdür, kötü yola düşer; kötü yola düşen kadının kanı helaldir; gibi öğretiler filmin her karesine işlenmiştir. Cumhuriyet'in, ideal Türk çocuğunun yetiştirilmesi için gerekli görüp zorunlu tuttuğu modern eğitimin okullar aracılığıyla aktarılması fikrinin işlemediği, en azından içinin boşaltılarak anlamsız kılındığı görülmektedir.

⁴⁶³*Zavallılar*, yönetmen Ümit Efekan (1984; İstanbul: Kerem Film).

Türkiye’de 1970’li ve 1980’li yıllarda sokaklara taşan şiddet, halkı evlerine çekilmeye sevk etmiştir. Sokakların güvensiz hala gelmesiyle insanlar evlerinin kapalı ortamında güven duygusunu aramışlardır. Arabesk filmlerde de iç ve dış karşıtlığı bu duruma ayna tutacak şekilde kullanılır. İç mekânlar hem çocuk hem yetişkin için güvenli ortamdır. “Hapis”teyken güvende olan Tahir, hapisten çıktığı anda kanlısı tarafından güpegündüz silahla takip edilir. Tahir kanlısından kaçarken, gündüz vakti olmasına rağmen sokaklar bomboştur. Tahir ancak evinin bahçesine kendisini attığında kurtulmuş hisseder. Zeliha’yla birlikte hemen eve girerler. Kapalı bir mekân güvenlikle eşdeğerdir. İstanbul’a göçtükleri zaman da, aile hep evin duvarları arasında görülür. Ancak evin içindeyken birlikte ve güvendedirler. Ne zaman ki sokağa çıkarlar, tüm belalar onların üzerine yağmaya başlar. Tahir Pazar yerinde vurulur. Pazar yeri kalabalıktır, ama kalabalıklar onu korumaya yetmez. Zeliha evden çıkıp çalışmaya başladığında zinaya sürüklenir ve ailesi yıkılır; kocası ve oğlu onu öldürmeye çalışır. Emrah çalışmak için evden ve okuldan çıktığında, ev sahibi onları evden atar. Aile fertleri evden çıkınca birlik bozular, güven kaybolur. Arabesk filmlerde çocuk, Yeşilçam filmlerinin tam aksine, sokaklara çıkınca felaketlerle karşılaşır. İç mekânlar, dünyanın hayhuyundan habersiz, tüm tehditlerine karşı güçsüz ve aciz arabesk filmi çocuğu için güvenli bir limandır. Nitekim meşhur olunca Emrah’ın ilk işi bir ev satın almak olur. Kız kardeşini aldığı eve götürür. Ev bomboş ve çıplaktır. Evde hiçbir eşya olmadığı gibi, evi ev yapan anne baba da yoktur. Bu haliyle yeni alınan ev gerçek bir liman olmaktan uzaktır. Zaten arabesk filminde çocuk asla tam güven ve huzura kavuşamaz.

*Boynu Bükükler*⁴⁶⁴filminde zengin bir adamın oğlu olarak doğan ve yalnız bir çocuk olan Emrah’ın doğduğu ev, hiçliğin ortasında bir ada gibi ıssız bir yerdeki bir köşktür. Kardeşi ya da arkadaşı yoktur. Çocuğu okula giderken görmeyiz. Okul bahsi de geçmez. Babasının annesini boşayıp yeni bir kadınla nikâhlanmasını anlayamaz. Hamile annesinin müstemilata yerleşmek için ilk gidişinde vedalaşırken ağlar; annesi iftiraya uğrayıp kovulduğunda üvey annesi “annen kahpeydi” dediğinde öfkelenir ve ağlar. Babasından annesini geri getirmesini isterken ağlar. Babasının cevabı annesinin seviyecek bir kadın olmadığı ve büyüyünce her şeyi anlayacağı olur. Babası

⁴⁶⁴*Boynu Bükükler*, yönetmen Ümit Efekan (1985; İstanbul: Kerem Film).

her ne kadar büyümesine vurgu yapsa da, Emrah, üvey annesinin hakareti karşısında da öfkelenmiştir. Yani bu yetişkin dilinden de haberdar olduğunun göstergesidir. Odası zengin bir çocuğun odasının özelliklerini taşımaz. Sadece bir tane oyuncak arabası vardır. “Baba adasında” bu çocuk için acıdan, annesizlikten, gözyaşından başka hiçbir şey yoktur. Zaten bu yüzden, intihar etmekten kurtardığı annesiyle birlikte İstanbul’a göçerler.

Arabesk filmlerde zaman, çocukluk ve yetişkinliğin iç içe girdiği, sınırların kaybolduğu zamanlardır. Sokakta top oynayan çocuklar ve kahvede oyun oynayan yetişkinler, onların yanında çay servisi yapan ve ayakkabı boyayan çocuklar aynı karede yer alırlar. Emrah,⁴⁶⁵ top oynayan çocukların yanından teğet geçer ve kahvede oyun oynayan yetişkinlerin yanına gider. Ev sahibi oyun oynamaktadır; ev bulmaları konusunu açar ve yanındaki adamla birlikte annesine sataşır. Öfkelenen Emrah adama saldırır. Bir yanda top oynayan çocuklar, öte yanda yetişkinlerle ev kirası konuşan, erkek kadın ilişkilerinden anlayıp öfkelenen bir çocuk vardır. Bu gergin hat, Emrah’ı çocukluktan daha da uzaklaştıracak, islahevine düşmesine neden olacaktır. Emrah islahevine gönderildiğinde, seyirci bu dünyaya dair bir gerçek daha öğrenir: Sokakta oynayan çocuklar ve geçinmek için çalışmak zorunda olan çocuklardan başka bir gerçeklik daha vardır: suç işlemiş ve çocukluktan, çocukluğun masumiyet bahçesinden ilelebet kovulmuş olan çocuklar. Emrah burada ilk defa çocuklar arasındadır. İlk defa kendi yaşına yakın insanlarla bir aradadır. Ancak hepsi yaralı, hepsi modern dünyanın, daha iyi yaşamak, daha çok kazanmak arzusunun kurbanları olarak çocukluklarından koparılmışlardır. Çocukluklarından vakitsiz koparılıp, yetişkinler dünyasının acımasızlığıyla savrulan bu çocuklar okul eğitiminden yoksundurlar. Nitekim Emrah tahliye olup eve geldiğinde annesine “hapishane de bir mektepmiş, çok şeyler öğrendim” der. Islahevinde tanışıp kan kardeşi olduğu arkadaşının onu şarkıcı yapmak istediğini söyleyip annesinden izin ister. Elif “evin erkeği sensin oğlum, iyiye kötüye sen karar verirsin” diyerek cevap verir. Arabesk filmde erkek çocuk, her fırsatta erkekliği hatırlatılarak, çocukluktan uzaklaşma hali perçinlenerek büyür.

⁴⁶⁵Boynu Bükükler, 1985.

İlk filmi *Garibim Ceylan*'da⁴⁶⁶ çok ağlayan az gülen, ama içinde verecek insan bulamadığı bir sevgi taşıyan Ceylan, hep yetişkinler arasındadır. Ancak onların dünyasına aşınadır. Onlara dede, nine, teyze, enişte, abi diye seslenir. Anne ve babası ölmüş olan Ceylan böyle yaparak kendisine hayali bir aile oluşturmaktadır. Hiç çocuk arkadaşı yoktur ki çocuk dünyası ile ilişkisi olsun. Teyze ve Eniştesinin düzenlediği kumar partilerinde hizmetçilik eder. Sürekli, bir çocuğun bulunmaması gereken içki ve kumar ortamındadır. Ona zulmeden Teyze ve Eniştesinin insan bile olmadıklarını düşünür. Bir yerde mutlaka “çocukları seven insan ruhunu bilen birilerine rastlarım” şeklinde düşünecek kadar olgundur. Ancak hiç tanımadığı yabancı insanlara hemen inanacak, hemen derdini anlatacak, üstüne üstlük hemen onlarla gidecek kadar da hayata yabancısıdır. Anne ve babası ölen Ceylan'ın çocukluğu da onlarla mezara gömülmüştür. Babasının son nefesinde “Ceylan okula gidecek” tembihine kimse aldırış etmemiştir. Ceylan okula da gidemeyince çocukluğa dair herhangi bir iz kalmaz hayatında. Ev içinde her tür işi, temizliği yapmak zorundadır. Etrafta Ceylan'ın çocuk olduğunu hatırlatacak hiçbir obje, iz yoktur. Ceylan, sevgi dolu çocuk yüreğine uygun bir çocukluk yaşantısından mahrum edilmiş, yetişkin dünyasına fırlatılmış bir çocuktur.

Filmde⁴⁶⁷ Ceylan'dan başka hiçbir çocuk yoktur. Ceylan evden kaçıp sokaklarda koştuğunda, Cengiz Abisi onu parka götürdüğünde oyun parkında bile başka çocuk yoktur. Ceylan çocukluktan bu kadar uzaktır. Çocukluk onun için yolu izi bilinmeyen bir uzak ülke gibidir. Cengiz'e kâh abi kâh arkadaş diye hitap eder. Cengiz bir gün Ceylan'ı gezmeye götürür. Ceylan çocuk parkında salıncakta sallanır; kaydıraftan kayar; çok eğleniyordur ancak yapayalnızdır. Onu parka götüren Cengiz bile parka sırtını dönerek oturur. Parktan sonra bir oyuncakçıya giderler ve Ceylan'a kocaman sarı saçlı bir bebek alırlar. Bu aktiviteler ve bu bebek Ceylan'ın filmde çocuklukla kontak kurduğu sayılı anlardır. Sürekli düşünceli ve durgun gördüğü Cengiz “arkadaşının” bir derdi olduğundan emindir. Bunu Münir Dedesiyle paylaşır. Münir Dedesi “sen anlamazsın” deyince, Dedesine “sen beni iyice küçük mü sandın” diyerek itiraz eder. Nitekim bir gün evde temizlik yaparken Cengiz'in geçmişine dair

⁴⁶⁶*Garibim Ceylan*, yönetmen Yavuz Figenli (1985; İstanbul: Türk-Kan Film).

⁴⁶⁷*Garibim Ceylan*, 1985.

posterler, fotoğraflar falan görür. Cengiz'in bir zamanlar meşhur bir şarkıcı olduğunu anlar. Cengiz özel eşyaları karıştırıldığı için önce kızıp bağırıp Ceylan'ı ağlatsa da, sonra oturup iki "arkadaş" gibi dertleşirler. Kavuşmalarına engel olunan sevdiği zengin kızının evlenip Avrupa'ya gittiğini öğrenen Ceylan Cengiz'e akıl verir. Cengiz'in de evlenip hayatını yaşamasını öğütler. Ceylan çocukluktan uzaktır ve yetişkinlere sıkıntılarında akıl verip yol gösterebilir.

İkinci filmi *Ana Kucağı*⁴⁶⁸ akşam yemek sofrasını kuran Ceylan ile açılır. Annesi odasında çıkmak için hazırlanmaktadır. Annesi, taksi geldiği için yemek yemeden gider. Ceylan annesine üzüntüyle bakabilir. Sofraya otursa da kendisi de yiyemez. Annesine yemek hazırlayan, yemek yemeden gitmesine üzülen Ceylan, film boyunca annesinin annesi olduğunu, yani çocukluğunu yaşayamadığını gösterir. Yemek yemeden giden annesi, gece geç vakit sarhoş gelir. Onu üst kata merdivenlerden zor taşıyan Ceylan, annesine gene yemek yediremeyince, öper, koklar, okşar ve yatırır. Annesine çocuğu gibi özen gösterir.

Aynı filmde,⁴⁶⁹ manavdan alışveriş yaparken, okula giden çocukları uzaktan, üzgün seyreder. O sırada yanına gelen Nahit Bey, bu sene neden okula gitmediğini sorunca da, okula gitmeyi kendisinin istemediğini, annesini yalnız bırakmamak ve ev işlerine yardımcı olmak istediğini söyler. Ceylan, ebeveyn yokluğunda ailenin sorumluluğunu üzerine almıştır. Eve döndüğünde, annesinden parkta oynamak için izin alır. Bir yanılla Ceylan hala çocuktur. Parkta gülüşüp eğlendiği başka kızlar da vardır. Salıncakta sallanırlar. Yetişkin sorumlulukları vakit verdiği sürece çocukluğundan da tat almaya çalışır. Yetişkinlik ve çocukluk arasında gidip geldiği söylenebilir. Evde hiç oyuncuğu yoktur; ancak Murat amcası ona kocaman bir bebek getirdiğinde çok mutlu olur. Mutluluğu, "yetişkin çocuk" annesi Leyla tarafından parçalanıncaya kadar sürer. Leyla, sanki kendisinin oyuncak bebeği yok, kendisi mutlu olamadı diye kıskanmış ve Ceylan'ın çocukluk hayalini parçalamıştır. Üstelik Ceylan'a çocukluğunu vaat eden Murat ile yeniden görüşürse Ceylan'ı da parçalamakla tehdit eder.

⁴⁶⁸*Ana Kucağı*, yönetmen Yücel Uçanoğlu (1986; İstanbul: Gözde Film).

⁴⁶⁹*Ana Kucağı*, 1986.

Annesinin annesi Ceylan, annesinin kaprisleriyle çocukluk ve yetişkinlik arafına sürüklenmiştir.

Baba Murat ortaya çıkıp, Ceylan'ı alması tehlikesi baş gösterince, Leyla Ceylan'ı da gece yanında götürür.⁴⁷⁰ Ancak, sahneye çıkamayacak kadar sarhoş olur. Leyla'nın içki düşkünlüğü yüzünden sahne performansının düşmesine zaten kızgın olan Patron çok öfkelenir ve Leyla'yı kovar. Ceylan, annesinin yaptığı çocukluk yüzünden işinden olması tehlikesi karşısında, hemen sorumluluk alır ve Patron'la pazarlık eder. Kendisinin annesi yerine sahneye çıkacağını, o gecelik annesinin borcunu ödemiş olacağını söyler. Sesini beğenmezlerse gene borçlu kalacaklarını vaat eder. Annesinin çocukça davranışının karşısında, yetişkin gibi davranarak sorumluluğu Ceylan üstlenir.

Bir babası olduğun öğrenen Ceylan, geçirdiği travma sebebiyle hastalanınca, daha iyi bakılması için babasına gitmek zorunda kalır. Babası ve üvey annesi onu çok iyi karşılarlar. İkisi de çok iyi birer insandır. Ceylan, belki de hiç yaşayamadığı çocukluğuyla babasının evinde buluşur. Bir çocuğun isteyeceği her şey satın alınır. Yeni oyuncak ve elbiseler dolu, o güne kadar sözde kalan "prenses"liğini doğrulayan süslü bir odası olur. Onunla ilgilenen, kahvaltısını odasına getiren bir annesi vardır artık. Görünürde, annesinin yokluğu sebebiyle olan yüzünün gülmemesi halinin sebebinin, aslında biraz da o güne kadar yaşayamadığı çocuklukla nasıl baş edeceğini bilmemesi olduğu söylenebilir.

4.4.3. Arabesk Filmlerde Otorite Karşısında Çocuk

Cumhuriyet idealinde eğitimin devlet elinde herkes için aynı olmasına önem verilmiş, töre gibi eskiye ait düzenler dışlanmıştı. Ancak, uygulamada işlerin planlandığı ve istendiği gibi gitmediği açıktır. Arabesk filmde çocuk, okula gitse de aslen töre öğretisinin etkisindedir. Locke, çocuğun beyaz bir levha gibi olduğunu söyler ve çocuğun eğitilerek istenen şekle sokulabileceğini belirtir. Bu eğitim, öncelikle aile eliyle, sonra devlet, okul ve öğretmenler eliyle olacaktır. Arabesk filmde, aynı tarafta olması beklenen aile ve devlet karşı karşıyadır. Çocuk

⁴⁷⁰Ana Kucağı, 1986.

göstermelik bir okul eğitimi alır. Bu eğitim, törenin etkisini azaltamaz; Cumhuriyet okulunda eğitim alan bir çocuk, annesine en ağır lafları edebilmektedir; çünkü töre öyle ister. Babası karakolda oğlunu annesine karşı doldurur ve onu öldürmesini telkin ederken, polisin tek yapabildiği, bunun yanlış olduğunu dile getirmektir. Arabesk filmdeki çocuğu ne aile ne de devlet koruyabilmiştir. Güvenecek bir dalın olmaması, çocuğun acizliğini güçlendiren bir öge olarak belirir.

*Boynu Bükükler*⁴⁷¹ filminde Emrah şarkıcı olup çok sevilince zengin olur. Çocukken annesiyle İstanbul'a göç etmelerine neden olan babasını uzun süre affetmez. Zaten artık para kazanmakta ve evini geçindirmektedir; baba kimliğinin öğeleri olan erkeklik ve iktidar Emrah'tadır. Böyle olunca baba otoritesine karşı koyar ve onu saymaz. Arabesk filmlerde anne ve baba figürleri otorite olmaktan çoğunlukla uzaktır. Ya anne ya da baba "kötü yola" düştüğü için diğeri tarafından çocuklara kötülenir durur. Anne babanın çocuklar nezdinde saygınlığı yoktur. Bu hal, Cumhuriyet ideallerine karşılık törenin yine öne geçtiğinin göstergesidir.

Ceylan da dâhil Arabesk filmlerdeki çocuklar, Cumhuriyet'in idealize ettiği Türk çocuğundan oldukça uzaktırlar. Bu idealden uzak olmaları, çocukların kendilerinde bulunan bir bozukluk ya da eksiklik dolayısıyla değildir. Devlet, toplum ve aile çocukları için yapması gerekenleri hakkıyla yerine getirmediği için, çocuklar çocukluklarını kaybetmiş ve yetişkinliğin acımasız dünyasına fırlatılıp atılmışlardır. John Locke'un, çocuğun eğitimi için aile, devlet ve öğretmenleri sorumlu tuttuğundan önceki bölümlerde bahsedilmişti. Zincirin bu halkası, Arabesk filmlerin yansıttığı toplum döneminde hasarlıdır.

4.4.4. Sonuç

Cumhuriyet'in yaklaşık 50. yılında ortaya çıkan Arabesk filmler, yıllar geçtikçe kendi içinde de form değiştirir. 1970'lerdeki örnekleri, Yeşilçam melodramlarına daha yakın bir yapı sergilerken, 1980'lerde Arabesk filmleri çocuk şarkıcıların başrolde oynamasına rağmen, cinsellik ve çıplaklık içermeleriyle, 12 Eylül darbesinin ardından yasaklanan seks filmlerinin takipçilerine de bir seyirlik olmuşlardır. Tüm toplumun

⁴⁷¹*Boynu Bükükler*, yönetmen Ümit Efekan (1985; İstanbul: Kerem Film).

modernlik izleğinde kalkınması ve dönüşümünün hedeflendiği Cumhuriyet rejiminin nasıl olup da bu kadar çabuk rayından çıktığını açıklamak bu çalışmanın sınırlarını aşar. Belki kısaca, yorgun ve yıpranmış çıktığı savaşların ardından hızlı kalkınma sürecine uyum sağlayamayan, gelişen medyaların sunduğu parlak zengin hayatlara ne pahasına olursa olsun çabucak kavuşmak isteyen toplumun bozulmaya daha yakın ve yatkın olduğu savunulabilir. Avrupa'da 200 yıllık bir modernleşme sürecinin ardından görülen yozlaşma ve bunalımın, Türk toplumunun karşısına daha çabuk çıktığı öne sürülebilir.

1970'lerin sonu ve 1980'lerde video film üzerinden Avrupa'daki göçmenleri de hedefleyen Arabesk filmler, daha iyi kazanç ve daha iyi yaşamlar uğruna yerini yurdunu terk edip, ülke içinde ve ülke dışına doğru göç etmeyi göze alan insanlara, kendilerine benzeyen, para ve iyi yaşam hayali kuran, ama bunun için çalışmayıp talih dönüşü bekleyen kişilerin resmini sunar. Bu filmlerde kadercilik baskın düşünce biçimidir. Bunun sonucu olarak, Cumhuriyet ideallerinin ve bu filmlerde bir unsur olarak çok kullanılan İslam dininin dışladığı davranış biçimleri ortaya çıktığı görülür: tembellik, isyan, acizlik, yalan söyleme, kumar ve içki bataklarına saplanıp kalma bunlar arasında sayılabilir. Cumhuriyet ideallerinin eğitime verdiği önem ortadayken ve Arabesk filmlerin çocukları Yeşilçam filmlerinde olmadığı kadar okulla haşır neşir olarak sunulurken, okuldan yeterli eğitimi alamadıkları ortaya koydukları davranış biçimlerinden bellidir. Zaten Arabesk filmlerin çocuklarının anne ve babaları da çocuklarına gerekli eğitimi verebilecek karakterde insanlar değildir. Günü kurtarmak için yaşayan ve çabuk ölen anne babaların çocuklara faydası yoktur. Çocukluklarını yaşamayan, yetişkinlerin acımasız dünyasına fırlatılıp atılan Arabesk filmlerin karakterleri olan çocukların, yabancı oldukları dünya ve sorunlarıyla baş etmeleri de mümkün değildir. Çocuklar, aciz anne babalarından, acizliği öğrenip kabullenmişlerdir. Onlara düşen, ağlayıp ilenerek talih dönüşünü beklemektir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

Türk Sineması'nın iki dönemi olan Yeşilçam ve Arabesk filmler dönemlerinde, çocuğun ve çocukluğun temsil biçiminin anlaşılabilmesi için, öncelikle yeni bir çocuk ve çocukluk paradigmasına sahip olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin bu idealine ve bu idealin şekillenmesini sağlayan Türk modernleşmesine bakılmıyordu. Türk modernleşmesi için Batı modernleşmesi model alındığından, biraz daha gerilere gidip, modernitenin ortaya çıkarak toplumların hayatını dönüştürmesi sürecinin de göz önüne alınması gerekliydi. Çünkü araştırmacılara göre çocukluk, zaman içinde inşa edilmiş bir kavramdı. Çocukluk kavramının inşasını başlatan süreçten sorumlu olan da yine moderniteydi. Moderniteyle başlayan, Aydınlanma düşünürlerinin katkılarıyla gelişen, 19. ve 20. yüzyıllar boyunca bir bilim dalı olarak ayrışan ve gelişen psikoloji biliminin çalışmalarıyla farklı boyutlar kazanan çocuk algısı, Cumhuriyet ideologlarınca Türklük parantezine alınarak, Türkiye Cumhuriyeti'ne has bir çocukluk paradigması oluşturulmuştur. Modernitenin şekillendirdiği modern çocuk ve çocukluk algısı ve Türk modernleşmesi çerçevesinde ortaya konulan ideal ve modern Türk çocuğu tahayyülünün, Yeşilçam ve Arabesk filmlerden seçilen örneklerde araştırılması sonunda ulaşılan sonuçlar bu bölümde ele alınacaktır.

Ortaçağ dünyasında okuryazarlık ve eğitimin olmaması, çocuk – yetişkin herkesin sadece hayatını kazanma görevleri ile uğraşması ve aynı ortamları paylaşması gibi çok çeşitli sebeplerle “çocukluk” fikrinin de olmadığı düşüncesi genellikle kabul görür. Yaygın olan görüşe göre çocukluk, matbaanın icadı ile başlayan süreçte okuryazarlığın artması ve bunu yapabilen yetişkinlerin dünyasının diğerlerinden ve özellikle çocuklardan ayrılması ile okuryazar olabilmek için bir eğitimden geçmek gerekliliğinin doğması sebebiyle ortaya çıkar. Okuma yazma becerisine sahip yetişkinlerin, o güne kadar ortak enformasyonu paylaştıkları çocuklardan kopması ve buna karşılık çocukların da okullara gitmeye başlamasıyla çocuk ve yetişkin dünyaları arasındaki sınır iyice belirginleşir. Elbette, bu yeni çocukluk algısını en iyi karşılayıp hayatlarında yer verenler, orta sınıf ve aristokratlar olur. Zira çocukluğun ayrışması

sadece okula gidebilmekle bitmez; çocukların giyimlerinin, oyunlarının, dillerinin, düşünce dünyalarının tamamen değişmeye başlaması anlamını taşır. İşin gerektirdiği maddi imkân boyutu sebebiyle, bunu karşılayabilenler ekonomik olarak iyi durumda olan ailelerdir. Kırsalda yaşayanlar ve fakir kesim için geleneksel çocukluk anlayışı devam eder. 20. Yüzyıl çocuk düşüncesini besleyen kaynaklar olan 18. Yüzyıl Aydınlanması düşünürleri Rousseau ve Locke'un katkılarına rağmen, zengin ve fakir ayrımının çocukluk algısını şekillendirmesi durumu değişmez. Okul ve eğitimin varlığına, çocuk ve yetişkin dünyalarının genel olarak ayrı kabul edilmesine rağmen, sanayi devrimi zamanının gelişmişlik düzeyinin bile her çocuk ve ailesi için olumlu anlamlar taşımadığı görülür. Fakir ailelerin çocukları bu sefer mekân olarak fabrikalarda da olsa çalışmak zorundadır. Modern çağda hala çocukların eşit şartlara sahip olmadıkları ve her çocuğun "çocukluk" yaşayamadığı ortadadır.⁴⁷² Batı dünyasında çocukluk kategorisi inşa edildiği modern dönemlerde bile çoğu çocuk, çocuk olarak değil, minyatür yetişkinler olarak yaşamlarını sürdürürler. Teknik ve bilimin gelişmesi, sadece imtiyazlı kesimlere, orta sınıf ve zenginlere hayatlarını değiştirme ve dönüştürme fırsatı sunar. Ve denilebilir ki, çocukluk kategorisinin Ortaçağ sonlarında inşa edilmiş olması, yetişkin ve çocuk dünyalarının teknik bir gelişmenin (matbaa) yol açtığı kırılma ile ayrışması her bir çocuk için gerçek bir dönüşümü imlemez ve tekniğin ilerleyerek yeni kırılmalar oluşturmasıyla da yeni görünüm alır. Bilim ve tekniğin ilerlemesiyle ortaya çıkan sinema ve televizyon da hayatları etkiler ve zaten ayrışmanın çok da keskin ve net olmadığı çocuk ve yetişkin dünyaları arasındaki makasın kapanmaya başladığı görülür. Çocukluk, zamanın bir noktasında, toplumsal bir kategori olarak inşa edilmiş olsa bile, sınırları keskin ve net değildir. Bu inşa, dünya üzerindeki her çocuk için aynı yaşam şartlarının olduğu anlamını taşımaz. Çocuk ve yetişkin dünyaları arasındaki bu geçişler, Osmanlı'da da görülebilir. Tanzimat'a kadar Osmanlılar da çocuğu, çocuk olarak değil küçük yetişkin olarak görürler.⁴⁷³ Ama bu çocuklara ait bir dünya olmadığı anlamını da taşımaz. Çocuklar için çeşitli yaşlara göre eğitim kurumları da vardır; çocuklara ait oyunlar ve bayramlar da. Ancak, İslam dininden kaynaklı olarak çocukların bir yaştan itibaren sorumlulukları vardır ve çocukların, yarının büyükleri olduğu düşüncesiyle,

⁴⁷² Mehmet Sağlam ve Neriman Aral, 49.

⁴⁷³ Cüneyd Okay, *Osmanlı Çocuk Hayatında Yenileşmeler*, 28.

gerektiğinde vatan savunmasını yapacak varlıklar olarak yetiştirilmeleri beklenir. Çocukların, bedensel, zihinsel ve ahlaki alanlarda eğitimlerine önem verilir.⁴⁷⁴ Çocuklara hem çocukluk hem de yetişkinlik alanlarına dair kavramlarla yaklaşıldığı Osmanlı dünyasında “çocuk” ve “yetişkin” dünyaları arasındaki sınır yine keskin ve net değildir. Çocuklar, Batı dünyasında olduğu gibi, çocukluk ve minyatür yetişkinlik arasında geçişlerin mümkün olduğu bir ortamda yaşarlar.

Türkiye Cumhuriyeti büyük modernleşme emelleriyle kurulmuştur ve bu modernleşmenin bir konusu da ideal Türk çocuğunun yetiştirilmesi meselesidir. Cumhuriyet ideologları, ideal Türk çocuğu meselesine oldukça önem verirler; bu meselenin halk nezdinde yaygınlık kazanarak içselleştirilmesi ve benimsenmesi için her araç kullanılır. Çocuklara yönelik olarak yayımlanan kitap, dergi ve ders kitabı içerikleri oluşturulduğu gibi, hem yetişkinlere hem de çocuklara hitap eden yayımlar da yapılır. Her fırsatta, kullanılan aracın niteliğine göre doğrudan ya da dolaylı olarak ideal Türk çocuğunun nitelikleri anlatılır ve övülür. Kullanılan araç hikâye ya da şiir gibi edebi eserler olabileceği gibi, düz yazı, makale, haber metni gibi içerikler de olabilir. Tüm bu kaynaklarda ideal Türk çocuğundan nasıl bahsedildiğine dair yapılan çalışmalardan yararlanarak, Çocukluk bölümünde bu tezin sınırlarının el verdiği ölçüde ele alınan bu nitelikler kabaca şöyle sıralanabilir: İdeal Türk Çocuğu; sağlığına ve beslenmesine dikkat eder, spor ve jimnastik yaparak bedenini güçlendirir. Fiziki olarak sağlıklı ve güçlü bir bedene sahip olduğu gibi, zihnini de besler, okur, çalışkandır. İçinde yaşadığı topluma karşı olan sorumluluklarının bilincindedir; dürüsttür, düzenlidir, kanunlara kurallara uyar, büyüklerini sayar, arkadaşlarını ve küçüklerini sever, yardımseverdir, tutumludur. Terbiyelidir, kimseyle kavga etmez, kimsenin kalbini kırmaz, ağzından kötü söz çıkmaz. Çevre bilincine sahiptir, eşyalara zarar vermez, yerlere çöp atmaz, tükürmez. Kötü alışkanlıklardan uzak durur, kahvehane gibi tembellik ve sefillik yuvası olarak görülen yerlerde vakit öldürmez, içkili mekânlara gitmez, kumar oynamaz. Tüm bu beklentilerin arkasında, Cumhuriyet çocuklarının Cumhuriyet’in geleceği oldukları düşüncesi vardır. Aslında Cumhuriyet de çizdiği “ideal çocuk” resmiyle, bir çocuk değil bir yetişkin tarif etmektedir. Kendisine, ailesine, toplumuna, devletine karşı sorumlulukları olan, bu

⁴⁷⁴ Hüseyin Şimşek, 234-235.

sorumlulukları taşıyabilmek için de hem sağlıklı hem de kültürlü olmaları beklenen, bunları anlayıp yerine getirebilecek olgunlukta çocuklar idealize edilir. Çocukluğun yine bir yetişkinlik şubesi olarak görülüyor olması bakımından Cumhuriyet de, çocukluğu bir toplumsal kategori olarak inşa eden Batı dünyası ve Batı modernleşmesi deneyiminden farklı değildir. Aslında bir bakıma çocuk ve çocukluğun kayıp olduğu söylenebilir. Aries'in okulla doğumunu, Postman'ın televizyonla ölümünü ilan ettiği çocukluk, aslında kayıp bir ülkedir.

Türkiye, siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel her boyutta ayakta kalma mücadelesinin hiç durulmadığı uzun yıllar zarfında sinema ile tanışır. Türkiye'de sinema, öncelikle ve uzun müddet ticari bir eğlence aracı olarak yabancı filmlerin gösterilmesi şeklinde varlık gösterir. Film yapımına başlanmasıyla, o güne kadar takip edilen yabancı ülkelerin sinemalarında denenmiş her şey yapılmaya çalışılır. Çocuk yıldızlı filmler yapılmaya başlanması da belki bunlardan birisi olarak görülebilir. Türk toplumunda çocuk sevilen bir varlıktır; çocukla ilgili her şey de sevilir, takip edilir, sohbet konusu olur. Aileler, komşular bir araya toplandıklarında hele küçük çocuklar da varsa, çocukların her halleri eğlence sebebi olur. Dolayısıyla, Türk sinemasında çocuk yıldızlı filmler yapılmasının sebebi, toplumun içinde bulunduğu bunalımlı zamanlarda bir gülümseme imkânı yaratma isteği olabileceği gibi, sevilen bir varlık olan çocuğun, salonlara daha fazla seyirci çekecek olmasıyla, katlanacağı düşünülen ticari kazanç düşüncesi de olabilir. Sebebi her ne olursa olsun, çocuklar, Türk sinemasının ilk örneklerinden çocuk yıldızlı seri filmlere kadar ve sonrasında da perdede hep yerlerini almışlardır. Çocukların rol aldığı tüm bu filmler, Türk toplumunda çocuk ve çocukluk algısının izlerini sürebilmek için iyi bir malzeme sunarlar. Yeşilçam ve Arabesk filmler dönemlerinde yapılan çocuk yıldızlı filmlerde çocuk ve çocukluk tahayyülünün dönüşümü şöyle görülmüştür.

Çağlar boyunca toplumların paylaştığı net ve tek bir çocukluk algısından söz edilemez. Bir toplumda görülen herhangi bir çocukluk özelliğinin, farklı bir çağda başka bir toplumda benzer şekilde ortaya çıkabilmesi mümkündür. Ancak, tüm toplumların eş zamanlı bir değişimi yaşama ihtimalleri bir yana, tek toplumun kendi içinde bile homojen bir çocuk ve çocukluk anlayışını yaşatamadığı görülmüştür.

Cumhuriyet Türkiye'si de tüm ideallere rağmen, toplumun tüm çocuklarını kapsayacak eşit bir çocukluk yaşantısı deneyimleyememiştir. Bu bilgilerin ışığında bakıldığında, Türk sinemasının Yeşilçam ve Arabesk dönemlerinde, zamanın çocuk yıldızlarının rol aldığı filmlerde, net bir çocukluk kategorisi bulunmadığı tespit edilmiştir. Yeşilçam ve Arabesk gibi, Türkiye'nin siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel olarak farklı sorunlarla boğuştuğu iki zaman diliminde yapılan filmlerde, çocukluk tahayyülleri doğal olarak farklıdır. Hatta Yeşilçam ve Arabeskin kendi içlerinde bile farklı çocukluk tahayyülleri içerdikleri söylenebilir. Değişimlerin daha rahat okunabileceği ve farklılıkların daha net görülebileceği iki ayrı zaman diliminde farklılaşmalar doğaldır. Aynı dönemde farklı çocukluk tahayyüllerinin bir arada bulunması da, aslında toplumların değişimleri topyekûn ve bir anda yaşamadıklarını gösterir. Türkiye özelinde kendi içinde farklı çocukluk tahayyülleri sunuyor olmalarının bir nedeni de patriarkal toplum düzeni ve kalıplaşmış cinsiyet kimlikleridir. Bunların örneklerine aşağıda değinilecektir.

Yeşilçam döneminde yapılan *Ayşecik* ve *Yumurcak* film serileri, geleneksel çocuk örnekleri sundukları kadar modern çocuk örnekleri de sunarlar. Bu filmlerin yapıldığı 1960-1975 yılları arasında Türk toplumunda da çocukluk yaşamları bu iki kategoriyi içerir. Cumhuriyet kurulurken hedeflenen modernleşme ve büyüme, istenen oranlarda gerçekleşmez ve kuruluşta hedeflenen sınıfsız bütünleşmiş toplum hayalinden uzak düşülür. Zenginler ve fakirler, patronlar ve işçiler, köylüler ve kentliler gibi ayrımlar oluşur. Bu zıtlıklar birçok Yeşilçam filminin omurgasını oluşturur. Yeşilçam melodramlarının bir örneği olan çocuk yıldızlı filmler de bu sınıflandırmaları kullanır. *Ayşecik* ve *Yumurcak*'ın anne ve babası çoğunlukla zengin-fakir ayrımı dolayısıyla birbirlerinden koparılırlar. Çocuk, filmin başında bir kenar mahallede fakir ama mutlu bir hayat yaşarken, öldü sanılan diğer ebeveynin ortaya çıkmasıyla, zengin hayatla tanıştığı gibi, bu hayatın içindeki büyükanne ya da büyükbaba gibi birileri tarafından eğitimsiz ve cahil de bulunur. Fakirlik cehaletle eş görülürken, zenginlik modernliğin ölçütü olur. Bu kısıtlamaları aşamayıp ayrılmak zorunda kalan anne ve babayı, tüm bunları aşacak güce ve olgunluğa sahip çocuk birleştirir.

Zafer Toprak'ın çalışmasında ortaya koyduğu, Cumhuriyetin ilk yıllarından yaşanan nüfus sorunu, yetim çocuklar, sokak çocukları ya da suçlu çocuklar,⁴⁷⁵ Yeşilçam filmlerinde de görülür. Ayşecik ve Yumurcak⁴⁷⁶ filmlerinde, yani 1960'lar ve sonrasında bile, hala sokak çocukları ve köprü altı çocukları toplumun bir yarısı olarak ortadadırlar. Ayşecik ve Yumurcak filmlerinde resmedilen sokak çocuklarının, Zafer Toprak'ın çalışmasında yansıttığı sorunlu çocuklardan bir farkı vardır. Yeşilçam'daki çocuklar, Toprak'ın andığı sakat, acıyla yoğrulmuş, yoksun ve yoksul çocuklardan ziyade, Nurdan Gürbilek'in meşhur ağlayan çocuk resmi üzerine kaleme aldığı yazısında tarif ettiği, renkli gözlü, gülbüz, güzel, Batılı çocuk imajına sahip ama gözü yaşlı çocuklara benzerler.⁴⁷⁷ Gürbilek'in de yerinde tespitiyle, bu çocuklar, acının içine doğmuş değil, acıyla sonradan buluşmuş, hayattan sonradan darbe yemiş çocuklardır.⁴⁷⁸ Yeşilçam filmlerindeki çocuklar, büyük bir yıkımı yaşamış bir toplumun yeni kurduğu bir devletle geleceğe umutla bakmasının temsili gibidirler. Osmanlı yıkılmış, savaşlar yaşanmış, vatan düşmanlara karşı müdafaa edilerek çok zor da olsa kurtarılmış ve yeni bir devlet kurulmuştur. Büyük umutlar ve hayallerle gelecek inşasına çalışılır. Başlangıçtaki bu umut ve heyecan giderek yerini umutsuzluğa bırakır. İşte Yeşilçam filmlerindeki Ayşecik ve Yumurcak'ın anne-babaları bu umutsuzluğu yaşayanları temsil ederken, çocuklar, Ayşecik ve Yumurcak ise aydınlık geleceğe işaret eder ve onun için çabalarlar. Ayşecik ve Yumurcak acının içine doğmamış, acıyla sonradan tanışmışlardır. Acının içine doğan ve içinde büyüyen anne ve babaları ise, ideallere ulaşmak konusunda sorunlar ve sıkıntılar baş gösterince umutsuzluğa kapılmış ve pes etmişlerdir. Bu çerçevede, aileyi (ya da vatani) kurtarmak, sorumluluğunun bilincinde olan çocuğun görevidir. Ayşecik ve Yumurcak, anne ve babalarını gömüldükleri umutsuzluk bataklığından kurtararak, aileyi yeniden birleştirirler. Bu zorlu görevi başaracak kadar güçlü, çalışkan ve akıllıdırlar. Bu nitelikler ideal Türk çocuğunun özellikleridir.

Ayşecik ve Yumurcak filmlerinde, çocukların minik birer kadın ve erkek olarak resmedilmelerini sağlayan ve en çok tekrarlanan konular, çocuklara yemek, temizlik,

⁴⁷⁵ Zafer Toprak, 22-24.

⁴⁷⁶ Film ismi olarak değil, tiplerin bütün filmleri bağlamında kullanıldığından italik kullanmadım.

⁴⁷⁷ Nurdan Gürbilek, "Acıların Çocuğu," *Kötü Çocuk Türk* içinde, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 39.

⁴⁷⁸ Nurdan Gürbilek, 37.

sofra hazırlama, bulaşık yıkama, evin ihtiyaçları için alışveriş yapma gibi ev işleri yaptırılan, kısacası filmde olmayan ebeveynin kimlik görevlerini üstlendikleri sahnelerdir. Bu, olmayan ebeveynin kimlik görevlerini yüklenme durumu, Ayşecik filmlerinde çok daha belirgindir. Ayşecik babasıyla yaşayan, annesini öldü bilen bir kız çocuğu olarak, filmlerde kadın-eş-ane görünümüne bürünebilir. Her tür ev işini beceriyle yapmasıyla anne-kadın; babasına çeşitli öğütler vermesi, eve geç kalınca meraklanması, kavga etmesini önleyerek elinden tutup uzaklaştırması gibi örneklerde görüleceği üzere anne, bazen de babasıyla olan cilveleşmeleri, yatakta sohbetleri gibi anlarda eş kimliği özellikleri taşıdığı gözlenebilir. Bu gibi unsurlar patriarkal Türk toplumunda kadın ve erkek ilişkilerini ve konumlarını yansıtır. Yumurcak filmlerinde ise durum biraz farklıdır. Erkek çocuk olduğu için Yumurcak'a, annesi olmasa bile, Ayşecik kadar detaylı olarak "kadın işleri" yaptırılmaz. Yumurcak da sofraya hazırlamak gibi bazı işler yapar ancak asla tek başına yapmaz. Babasıyla bu işleri paylaştıkları, film anlatısında da dile getirilir. Bu durum da yine patriarkal toplum düzeni ve erkek çocuğun kız çocuktan çoğu konuda ayrı tutulmasıyla paraleldir. Ve bu anlamda, Cumhuriyet idealleriyle örtüşmez. Zira Cumhuriyet'in ideal çocuğu kız-erkek ayrımı yapmaz.

Yeşilçam filmlerinin 1960'lı yıllardaki örneklerinde arka planda, sokaklarda oyunlar oynayan, koşuşan, eğlenen bir sürü çocuk görülür. Kimisi okula gittiklerini gösteren önlükler giyen bu çocukların varlığı, "çocukluk" kategorisinin varlığına işaret eder. Ancak bu "çocukluk" film kahramanına nadiren uğrar. Cumhuriyet'in ilanı üzerinden bu kadar az sayılabilecek bir süre geçmiş olmasına rağmen, Ayşecik çoğunlukla okula giden bir çocuk olarak resmedilmez. Diğer çocukların varlığı çoğunlukla, Ayşecik'in yalnızlığını ve çocukluktan ne kadar uzak olduğunu vurgular. Sorumluluklarından birisini yerine getirmek için oradan oraya koştururken, Ayşecik bu çocuklara ve çocukluğa hep teğet geçer. 1970'li yıllarda çekilen Yumurcak filmlerinde ise durum, bu açıdan Ayşecik'ten farklıdır. Öncelikle, Yumurcak filmlerinde arka planda görülen çocuk sayısı Ayşecik filmlerine göre azalmıştır. Ayşecik'in mahallenin sokaklarında geçen hayatına karşın Yumurcak, geniş caddelerin ve büyük apartmanların bulunduğu bir zaman diliminde yaşamaktadır artık. Yumurcak filmlerinde, erkek çocuk karakteri, her ne kadar Ayşecik gibi bazı sorunlarla karşılaşsa, acıyla tanışsa

da, tam bir minyatür yetişkin olarak tebarüz etmez. Yumurcak'ın bir takım işler başarıyor olması, filmin sonunda anne ve babasının kavuşmasını sağlayarak aileyi kurtarıyor olması tek başına kendi düşüncesi, planı ve çabası ile gerçekleşmez. Yumurcak'a yardım edenler vardır. Yumurcak, çocukluk ve yetişkinlik arasında git gel yaşayan bir "erkek çocuk"tur. Erkek çocuk vurgusunun sebebi, filmlerde örnekleri de görülen, toplumun kimi zamanlar bilinçli, kimi zamanlar bilinçsiz olarak sergilediği kız – erkek çocuğa yaklaşımdaki farktır. Yumurcak'ın bir "erkek" çocuk olduğuna yapılan sürekli vurgu belirgin bir toplumsal cinsiyet ayrımıdır. Yumurcak bir filmde, cinsiyet vurgusuyla küçük erkek olarak çizilir. Bir kız çocuğuna lafa atar, kızla arkadaş olur, kızı öper, kız için kavga eder ve bunlar hakkında babasıyla açık açık konuşur. Yumurcak'ta utanma duygusu yoktur, kadın-erkek ilişkisine dair bilgi sahibidir ve sergilediği özelliklerle çocuk ve yetişkinlerin aynı enformasyonu paylaştığı dönemleri hatırlattığı gibi, Türk toplumundaki kız-erkek toplumsal cinsiyet ayrımını da gösterir. Bu ayrım yine Cumhuriyet idealinde yeri olmayan bir durumdur.

Çocuk yıldızlar da rol alsın, Arabesk filmlerde çocuk ve çocukluğa dair unsurlar bulmak oldukça zordur. 1980 darbesinden sonra yaşanan toplumsal baskı ve yasakların yoğun şekilde hissedildiği bir dönemde çekilen bu filmler, biraz dozu artırılmış melodram ve biraz da seks filmi niteliğindedirler. Darbe sonrası seks filmlerinin tamamen yasaklanmasının ardından, çıplaklık ve cinsellik içeriği arabesk filmlerde kendine yer bulmuştur. İlk filmlerini 11 ve 13 yaşlarında çeken, sırasıyla Ceylan ve Emrah, çocukluklarının sonunda da olsalar, ilk filmlerinde çocukları canlandırırılar. Arabesk filmler, çocukluğun çoktan icat edildiği ve artık yok olmaya başladığı bir zaman diliminin özelliklerini yansıtır. Çocukluk kategorisinin başlatıcısı kabul edilen okul, filmdeki çocukların hayatının en önemli parçasıdır. Bu çocuklar, ders çalışırken, okuldan bahsederken görülürler. Ancak, film ilerledikçe sergiledikleri diğer özellikler, Cumhuriyet okullarında aldıkları eğitimin onları ideal birer Türk çocuğu yapmadığını gösterir. Buna ek olarak, Küçük Emrah ve Küçük Ceylan'ın filmlerinde, çocukluk ve minyatür yetişkinlik bir arada görülür. Ancak Arabesk filmlerde farklı bir durum vardır ki, o da Küçük Emrah filmlerinde karşımıza çıkar. Emrah yetişkinleştirilmiş bir çocuk profili çizerek, Yeşilçam filmlerinden ve Ceylan filmlerinden ayrılır. Geleneksel çocukluk anlayışının ardından, teknikte

modernleşmeyle çocukluk kategorisinin ortaya çıktığı kabul edilir. Tekniğin ilerleme devamıyla, kategoriler arasındaki ayırım kalkmaya başlar. Arabesk filmlerde çocuklar okula devam ederler, ancak yetişkin dünyasının bilgilerine de sahiptirler. Bunun bu filmler özelinde iki sebebi olabilir: İlki, Neil Postman'ın önerdiği gibi, medya yayınlarına erişim sayesinde yeniden yetişkin bilgilerinin ortak olması, ikincisi de arabesk filmlerdeki çocukların doğudan, yani kırsaldan kente göç eden çocuklar olmalarıdır. Kırsal kesimde yetişkinlerle aynı ortamın paylaşıldığı geleneksel çocukluk anlayışı devam etmektedir. Küçük Emrah'ın yetişkinleştirilmiş bir çocuk profili çizmesi, biraz da, okula devam etmeye başlayarak çocukluk kategorisiyle tanışan geleneksel çocuğun, bu belki de yeni bulunduğu çocukluk dünyasından acımasızca koparılıp, hiç hazır değilken yetişkinlerin acımasız dünyasına fırlatılıp atılmış olmasından ileri gelir. Bu çocuk, acizdir, güçsüzdür ve hayatın bu acımasızlığı karşısında elinden hiçbir şey gelmeyeceğini peşinen kabullenmiş olarak kaderine teslim bayrağı çekmiştir. Tüm bu özellikler Yeşilçam çocuk profilinden de Cumhuriyet'in ideal çocuk tahayyülünden de uzaktır.

Arabesk filmlerde, Emrah ve Ceylan'ın canlandırdığı çocuk tiplerinin toplumsal cinsiyet özellikleri patriarkal toplumun yansımalarını taşır. Erkek ve kız çocuk ayrımı çok açıktır. Emrah filmlerinde kızlar, "başlarına gelecek felaketlere" karşı son derece korumacı tutumla büyütölmelerine rağmen ve aslında tam da bu yüzden "akılsız ve aciz" oldukları için "kötü yola" kolayca düşebilirler. Erkeklerin onları sürekli koruyup kollamalarına muhtaçtırlar. Annesi babasını aldatan Emrah'a babasının sözleri, annesini öldürmesi, kız kardeşine iyi bakması, eğer annesi gibi olacaksa zaten kız kardeşinin ölmesinin daha iyi olduğu olur. Bu tutumların hiçbirisinin Cumhuriyet'in ideal çocuk tahayyülüyle örtüşüğünü söylemek mümkün değildir. Ceylan'ın filmlerine gelindiğinde, patriarkal toplumun "kız çocuk" sendromu yine gözler önündedir. Ceylan'ın çizdiği çocuk, masumiyetle açıklanacak bir saflık değil, bir bölnlük içerisindedir. Bir fanusta yetiştirilen bir balık gibi, hayattan habersizdir ve bu yüzden çevresindeki herkesi iyi zanneder, sevgi ve gülücük dağıtır. Arabesk dünyasında kızları/kadınları onları bekleyen talihten korumanın tek yolu, onları kapalı mekânlarda tutmak, dünya ile bağlantılarını kesmektir. Arabesk filmlerde mekân çoğunlukla kapalı bir mekândır. Bu kapalı mekândan, örneğin evden çıkan

kızın/kadının başına mutlaka bir felaket gelecektir. Öyle de olur. Arabesk filmlerde belirgin cinsiyet ayrımıyla resmedilen çocuk tahayyülü, bu çocukların aciz ve akılsız oluşları, düşmanlarını ayırt edememeleri, düşmanlarıyla mücadele edecek güçte ve azimde olmamaları, anne ve babalarına saygılı olmayışları gibi sayısı artırılabilir göstergelerle Cumhuriyet'in ideal çocuğundan ayrılır.

Yeşilçam ve Arabesk filmlerin film yapımı, film türü gibi konularda olduğu gibi, çocuk ve çocukluk tahayyülleri arasında da süreklilikler ve değişiklikler vardır. Bu süreklilik ve değişiklikler toplumun içinde bulunduğu sosyal, siyasal, ekonomik durumların da etkisiyle şekillenir. Öncelikle kısaca değinmek gerekirse, film yapımı ve teknik anlamında şunlar söylenebilir. Yeşilçam Türk sinemasının üretim anlamında altın çağı olarak nitelendirilirken, Arabesk üretimin çok düştüğü, Türk sineması öldü ölecek tartışmalarının yapıldığı günlerin filmleridir. Yeşilçam sinemasıyla Türk sineması birçok yıldız oyuncu kazanmış, kendi efsanelerini yaratmışken, Arabesk filmler döneminde bu yıldızların büyük çoğunluğunun perdeye veda ettiği, yeni oyuncuların ortaya çıktığı görülür. Kamera arkasında da büyük isimler bir bir yok olmuş, yönetmen koltuğunda yeni isimler belirmiştir. Arabesk filmlerde, Yeşilçam'ın çok sevilen isimlerinin rol aldıkları da olur. Münir Özkul, Neriman Köksal ve Murat Soydan gibi isimler arabesk filmlerde rol almışlardır. Ancak bu roller yan rollerdir ve Yeşilçam'daki güçlerinden eser yoktur. Bunun sebebi Arabesk filmlerin çok ucuza mal edilen, çok kısa zamanda çekilen, çoğunlukla çok zayıf senaryoları olan ve ajitasyona sırtını dayayan yapımlar olması dolayısıyla bu oyuncuların da oyunlarının küçük kalmış olmasıdır. Yeşilçam'ın en yaygın film türü melodramdır. Yeşilçam melodramı çok büyük çoğunlukla mutlu sonla biter ve masal nitelikleri taşır. Film tiplerinin ikili karşıtlık üzerine kurulması, acılar çekilse de sonunda mutluluğa ulaşılacağına bilinmesi gibi sebeplerle Yeşilçam seyircisinin gözyaşı aksa da ruhu bunalmaz. Arabesk filmler de melodram türünün örneğidir ancak burada melodramın aşırılığı abartılmış, ajitasyona dönüşmüştür. Arabesk filmler baştan sona iç gıcıklayan ağlama sahneleri, acı ve ölümlerle başlayıp bitmesiyle, dünyada hiç umut kalmadığını, insanın acizliğini ve çabalamanın anlamsızlığını vurgulayarak varoluşçu bir absürt sunmasıyla seyirciye rahatlama imkânı da vermez. Yeşilçam filmleri 35mm filme çekilirlerken, Arabesk filmler, yaşanan ekonomik krizlere tekniğin getirdiği bir

çözüm olan video formatında da çekilmişlerdir. Video daha ucuzdur, filmin gerektirdiği yapım süreçlerine ihtiyaç duymamasıyla vakitten de kazandırmıştır. Ancak filmle kıyaslanamayacak bir kalite düşüklüğü de açıktır. Arabesk filmlerde de Yeşilçam'da olduğu gibi dublaj pratiği devam etmiştir. Yeşilçam'da da benzer durumlar yaşanmış olmasına rağmen, Arabesk filmlerde şarkıcı-oyuncuya dublaj oldukça sırtan bir durum oluşturur.

Yeşilçam filmlerinde mekân, herkesin birbirini tanıdığı mahallelerdir. Ayşecik ve Yumurcak çoğunlukla sokaklarda vakit geçirirler. Bu arada, filmler arasında değişim gözden kaçmaz: Ayşecik filmlerinde sokaklar insanlarla doludur, herkes birbirini tanır, hayatı paylaşır, büyük ve geniş caddeler görülebilir ancak taşıt sayısı azdır. Yumurcak filmlerinde ise, 1960'ların sonu ve 1970'lerdeki toplumsal değişimle paralel olarak, sokaklardan insanlar çekilmeye başlamıştır, kenar mahallelerde bile ortalıkta pek insan görülmez, apartman sayısı gözle görülür şekilde artmıştır ve geniş caddeler araçlarla doludur. Ayşecik gece vakti bir yerden bir yere gidebilir ve başına bir şey gelmez, ancak Yumurcak gece evinden çıkar ve kötü adamlar tarafından kaçırlır. Toplumun yaşadığı siyasi çalkantılar, sokağa taşan şiddet, insanların giderek evlerine çekilmiş olması, Yeşilçam'ın çocuk yıldızlı filmlerinden bu şekilde yansır. Arabesk filmlerin yapıldığı 1980'lere gelindiğinde ise, toplum zaten uzun süren sıkıyönetim, sokağa çıkma yasakları ile tedirginlikle evlerine kapanmıştır. Bu durumun ve Arabesk filmlerin karakterleri olan köyden kente göçen insanların durumunun yansması olarak, Yeşilçam'ın sokaklarda sürdüğü saltanat bitmiş ve kapalı mekânlara, evlere geçilmiştir. Köyden kente göçen, göçtüğü yerde bir yabancı olan, ne kentli olabilen ne de köylü kalabilen bu insanlar, sokakların son derece tekinsiz olduğu, kime güveneceklerini bilmedikleri, kimin elinin kimin cebinde olduğunun belli olmadığı, toplumun direği sayılan ailenin bile çatırdadığı bir dönemde sığınacak bir liman arayışıyla evlere kapanmışlardır. Ancak eve kapanmış olmaları kurtuluş ve güvenliği garanti etmez. Çünkü Arabesk filmlerde evi yıkıma götüren tehlikenin kaynağı o evin içinde yaşayanlardır. "Evi gerçekten sarsan tehdit, dışarıdan değil, daima içeriden gelir."⁴⁷⁹ Yukarıda da değinildiği gibi, bu evden çıkanın başına mutlaka bir felaket gelir. Başlarına gelen bu felaketin sebebi

⁴⁷⁹ Asuman Suner, *Hayalet Ev*, 27.

kendilerinin daha önce yaptıkları yanlışlar(töre cinayetini devam ettirmek) ya da arzularının peşinden gitmeleridir(para, cinsellik vb. kışkırtmalara kapılmak). Kadınsa kötü yola düşer, erkekse vurulur, öldürülür ya da daha da kötüsü sakat kalır. Arabesk filmde bir erkek için sakat kalmak ölmekten kötüdür. Sakat kalan erkek, erkeklğini ve iktidarını yitirmiş biridir. Herkesin maskarası olur, karısı da onu mutlaka aldatacaktır.

Yeşilçam ve Arabesk filmlerinde resmedilen çocuk profilleri, hem Cumhuriyet'in ideal çocuk tahayyülü bağlamında hem de Türk sinemasının dönemleri olmaları sebebiyle kendi aralarında devamlılıklar ve farklılıklar gösterirler. Cumhuriyet'in ideal çocuk tahayyülüne en yakın nitelikler taşıyan çocuk Ayşecik'tir. Ayşecik, dürüştür, çalışkandır, akıllıdır, azimlidir, iyiyi kötüyü ayırt edebilir ve kötüye karşı iyiden yana tavır alabilir, erdemlidir ve doğrularından taviz vermez. Kötülere ve kötülüğe karşı mücadeleden yılmaz ve mutlaka ailesini bir araya getirir. Anne ve babası da dâhil büyüklerine karşı sevgi ve saygı doludur. Küçükleri sever ve merhametlidir. Hayvanları da sever. Ayşecik, ideal Türk çocuğunun sahip olması beklenen birçok özelliğe sahiptir. Hayatta birçok sorun ve sıkıntı yaşanabileceğini ancak kararlılıkla çalışılırsa aşılamayacak engel olmadığını göstermesiyle Ayşecik, Cumhuriyet'in geleceğini yaşatacak olan çocuktur. Ayşecik, büyük yıkımlar yaşadktan sonra yeni bir devlet kuran çok yıpranmış bir halkın, yarınların aydınlık olduğu inancını doğrulayacak olan, kendisi güçlü, akıllı, yol gösterici, umutlu ve çevresine umut kaynağı olan kurtarıcısıdır. Çoğunlukla kötümser ve pes etmiş resmedilen yetişkinlerin sorunlarını Ayşecik çözer. Yumurcak Ayşecik kadar belirgin şekilde ideal Türk çocuğundan özellikler taşımaz. Öncelikle Yumurcak'ın erkek oluşu durmadan vurgulanır. Yumurcak'ın davranışlarını erkeklik belirler. Erkek olduğu için para kazanır, erkek olduğu için kız çocuğunun peşine takılıp laf atar, erkek olduğu için kız arkadaşına sataşan çocuğu döver. Yumurcak'ın davranışlarını belirleyen akıl, erdem ya da iyi kötüyü ayırt etmesi değil, içgüdüleri, erkek olması ve ona "ait" olan şeyler uğrunda birilerini pataklamasıdır. Yumurcak, yerine göre çocukluk ve yetişkinlik özellikleri gösterir. Ancak İdeal Türk çocuğunun sahip olması beklenen nitelikler konusunda Ayşecik'e kıyasla zayıftır. Cumhuriyet'in oldukça erken bir

dönemi sayılabilecek olan 1960'ların sonlarına doğru Türk çocuğu idealinden uzak düşölmeye başlanmıştır.

Arabesk filmlerdeki özellikle erkek çocuklar, okula gitmelerine rağmen, Cumhuriyet'in ideal çocuğunu yansıtmaktan son derece uzaktırlar. Kadın-erkek ayrımı belirgindir. Töre öğretisi, Cumhuriyet'in modern eğitiminin önünde yer almaktadır. Gürbilek, "acıyı temiz yüzlü 'iyi aile çocukları'nın... yüzünde sevmiş bu toplumun belki de son kederli sarışın çocuk kahramanı" olarak tanımladığı ve Yeşilçam filmlerinin çocuk kahramanlarına benzettiğı meşhur ağlayan çocuk resminin yerini "büyük şehirde... bir aileye değilse de paraya" kavuşan, "Doğulu yazgisından" yırtan esmer çocuğun aldığı yazarken, Arabesk filmlerin bu çocuklarına işaret eder.⁴⁸⁰Ancak Arabesk filmlerde çocuğun, "Doğulu yazgisından" mutlulukla ve aile birliğı sağlanarak kurtulduğı görülmez. Anne ve babaları ölür, çeşitli acılara maruz kalırlar; acizliklerinden hiçbir şey yapamaz, sadece ağlar ve yakınırırlar. Bu çocuklar, öğrenilmiş ve kabullenilmiş bir acizliğe, pesimistliğe ve kaderciliğe teslim olmuştur. Bu öğrenilmiş ve kabullenilmiş acizliğin temelinde de yine Gürbilek'in sözünü ettiği "doğulu yazgisından yırtan esmer çocuk" imgesinin zamanla kazandığı politik anlam yatar: Bu yeni imgedeki "çocuğun yetimliği gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklanıyordu. Bu yoksunluk ise inanırlılığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden" alır.⁴⁸¹Toplumun devlet politikaları karşısındaki güçsüzlüğü, yaşanan siyasi-sosyal çatışmalar, ülkenin çocuklarının sokaklarda birbirlerini öldürmesi gibi olayların yanında, köyden kente göçle gelen bu insanların, kent yaşamına uyum sağlama çabası ve çoğunlukla başarısızlığa uğraması acizlik ve pesimistliği güçlendiren olgular olmuştur. Cumhuriyet'in ideal çocuğundan beklenen, azimle, yılmadan, yıkılmadan, çalışmak ve çabalamak iken, Arabesk filmlerde çocuklar aksiyon alamaz ve doğru olanı yapamaz. Kaderciliğın pasifliği içinde talihlerinin döneceğı anı beklerler.

⁴⁸⁰ Nurdan Gürbilek, 43.

⁴⁸¹ Nurdan Gürbilek, 44.

Yeşilçam filmlerinde, Cumhuriyet ideallerinde olduğu gibi, çocuklar ailelerine, anne-babalarına, büyüklerine, öğretmenlerine karşı sevgi ve saygı doludurlar. Aile kutsaldır; ebeveynler hata yapsalar da hatalarından döner ve çocuk sayesinde bir araya gelirler. Arabesk filmlerde ise, aile kurumunun anlamını yitirdiği, anne ve babanın saygınlığının kalmadığı, anne ya da babaya karşı her tür ağır sözün sarf edilebildiği görülür. Modernitenin giderek anlam ve değerler dünyasının altını oyması ve diğer yandan insanları ezdikçe ezen kapitalist sistem, işsizlik, iç-dış göç, kentleşememe, yabancılaşma, bireyselleşme gibi etkenler toplumun ahlaki yapısında çökmelere sebep olur. Arabesk filmlerde sergilenen hayatları, çocukluğun yok oluşunu, huzursuz ve umutsuz insanları bu şartlar meydana çıkarır.



KAYNAKÇA

Kitaplar ve Makaleler

- Abisel, Nilgün. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000.
- Akaş, Cem. "Yetmiş Yıl Sonra 'Müzik Devrimi'." *Cogito*, Yaz 1998.
- Akbaş, Emrah ve Reyhan Atasü Topçuoğlu. "Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu-Eleştirel Bir Değerlendirme." *Toplum ve Sosyal Hizmet Hacettepe Üniversitesi İİBF Sosyal Hizmet Bölümü Yayını* 20, no.1 (2009): 95-103.
- Akbulut, Hasan. *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul:Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Aksoy, Muammer. *Atatürk ve Tam Bağımsızlık*. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi, 1998.
- Alabaş, Ramazan. "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında İlk Mekteplerde İnsani ve Toplumsal Değerler Eğitimi: Resimli, Yeni Musâhabât-ı Ahlâkiye ve Medeniye Ders Kitabı Örneği." *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* XVIII, no: 36 (2018): 55-87.
- Alatlı, Alev. "İkinci Aydınlanma Çağı." *Doğu Batı*, Şubat 2000.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood A Social History of Family Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1962.
- Arslan, Umut Tümay. "Yeşilçam'da Nostalji ve Melodram." *Eskimeyen Filmler Notlar* 34 içinde, editör Barış Saydam, 42-62. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı, 2018.
- Arslan, Savaş. *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları, 2005.
- Arslan, Savaş. *Cinema in Turkey*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Aubrey, Edwin Ewart. "What is Modernism?." *The Journal of Religion* 15, no.4 (1935):426-447.
- Elmacı, Tuğba. "Sinemamızda Dram ve Melodram." *Türlerle Türk Sineması* içinde, editör Yelda Özkoçak, 105-130. İstanbul: Derin Yayınları, 2015.
- Erdoğan, Nezih. "Turkish Cinema." *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* içinde, editör Oliver Leaman, 533-573. London ve New York:Routledge, 2001.

Erkut, Zeynep, Serap Balcı ve Suzan Yıldız. "Tarihsel Süreç İçinde Çocuk." *Çocuk ve Medeniyet Dergisi* 2, no:3 (2017): 17-28.

Esen, Şükran. "Türk Sinema 'Endüstrisi' Oluşmalı." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde, editör Süleymâ Murat Dinçer, 25-30. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996.

Esen, Şükran. *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., 2000.

Esen, Şükran Kuyucak. *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

Evren, Burçak. *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları, 1990.

Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968.

Güngör, Nazife. *Arabesk Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.

Gürata, Ahmet. "'Mısır Sinemasını Kuran Türk!' Vedat Örfi Bengü." *Geceyarısı Sineması* 8, Yaz (2000): 32-38.

Gürata, Ahmet. "Türkiye'de Mısır Sineması." *İletişim Dergisi*, no.7 (2000): 173-194.

Gürbilek, Nurdan. "Acıların Çocuğu." *Kötü Çocuk Türk* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Gürbilek, Nurdan. "Yoksulluk Lekesi." *Sessizin Payı* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Gürbilek, Nurdan, "Bastırılmışın Geri Dönüşü." *Vitrinde Yaşamak* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Güvemli, Zahir. *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.

Hakan, Fikret. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2008.

Hamilton, Edith. *Mythology*. New York: Grand Central Publishing, 1999.

Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayın, 2017.

Kaplan, Neşe. *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Karadoğan, Umut C. "'Çocuk ve Çocukluk' Kavramının Tarihsel Süreçte Değerlendirilmesi," *Çocuk ve Medeniyet Dergisi* 4, no:7 (2019): 195-226.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Ankara*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları, 1987.

Kırılmaz, Harun ve Fatma Ayparçası. "Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları." *İnsan ve İnsan* 3, no.8 (2016): 32-58.

Küçükkaplan, Uğur. *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Mardin, Şerif. "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma." *Türk Modernleşmesi içinde*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Mardin, Şerif. "Türkiye'de Bir Ekonomik Kodun Dönüşümü." *Türk Modernleşmesi içinde*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Mardin, Şerif. "Türkiye'de Gençlik ve Şiddet." *Türk Modernleşmesi içinde*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Mutlu, Dilek Kaya. "Film Censorship during the Golden Era of Turkish Cinema." *Silencing Cinema: Film Censorship around the World* içinde, editör Daniel Biltereyst ve Roel Vande Winkel, 131-146. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Okay, Cüneyd. *Osmanlı Çocuk Hayatında Yenileşmeler*. İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1998.

Okay, Cüneyd. *Eski Harfli Çocuk Dergileri*. İstanbul: Kitabevi, 1999.

Okay, Cüneyd. *Meşrutiyet Çocukları*. İstanbul: Bordo Kitaplar, 2000.

Onaran, Âlim Şerif. *Türk Sineması 1.cilt*. Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

Onaran, Âlim Şerif. *Türk Sineması 2.cilt*. Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Özgüç, Ağâh. *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.

Özgüç, Ağâh. *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.

Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi 1.cilt*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

Özyıldırım, Murat. *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013.

Özyılmaz, Özge. "Türkiye'de Sinema Yıldızı Olmanın İmkansızlığı Yıldız Yarışmaları." *Toplumsal Tarih*, Mart 2015.

Pekman, Cem. "Türk Sinemasında Arabesk." *Hayal Perdesi Sinema Dergisi 2013 Yıllığı* içinde, editör Celil Civan ve Aybala H.Yüksel, 147-152. İstanbul: Küre Yayınları, 2014.

Pembecioğlu, Nilüfer. *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. Ankara: eabil Yayıncılık, 2006.

Platon, *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Postman, Neil. *Çocukluğun Yokoluşu*. Ankara: İmge Kitabevi, 1995.

Reddy, Lauren. "The Price of America's Little Sweetheart: A Study of Shirley Temple and her Financial Impact during the Great Depression." Master Tezi, Tufts University, 2014.

Reynolds, David. *America Empire of Liberty*. London: Penguin Books, 2010.

Rousseau, Jean Jacques. *Emile Ya Da Eğitim Üzerine*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

Sağlam, Mehmet ve Neriman Aral. "Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları." *Çocuk ve Medeniyet Dergisi* 1, no:2 (2016): 43-56.

Scognamillo, Giovanni. "Asıl Filmi Götüren Müziktir." söyleşi Barış Saydam, *Hayal Perdesi Sinema Dergisi 2013 Yıllığı* içinde, editör Celil Civan ve Aybala H.Yüksel, 159-162. İstanbul: Küre Yayınları, 2014.

Sevil, Muharrem. *Türkiye'de Modernleşme ve Modernleştiriciler*. Ankara: Vadi Yayınları, 1999.

Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press, 2001.

Stokes, Martin. *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

Suner, Asuman. *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Süalp, Z. Tül Akbal. *ZamanMekân Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004.

Şimşek, Hüseyin. "Eğitim ve Oyun Bağlamında 19. Yüzyılda Türk Çocukluk Anlayışında Değişmeler." *Değerler Eğitimi Dergisi* 11, no:25 (2013): 215-249.

Şirin, Mustafa Ruhi. *Televizyon, Çocuk ve Aile*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1998.

Tan, Mine. "Çağlar Boyunca Çocukluk." *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* 22, no:1 (1989): 71-88.

Tan, Mine. "Çocukluk: Dün ve Bugün." *Toplumsal Tarihte Çocuk* içinde, editör Bekir Onur, 11-30. İstanbul: Tarih ve Yurt Vakfı Yayınları, 1994.

Tan, Mine Göğüş, Özlem Şahin, Mustafa Sever ve Aksu Bora. *Cumhuriyet'te Çocuktular*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007.

Toprak, Zafer. "Erken Cumhuriyet, Nüfus Sorunu ve Çocuk Ölümleri." *Toplumsal Tarih*, Mayıs 2017.

Toptaş, Koray. "Eski Mezopotamya'da Çocuk." *Archivum Anatolicum* 10, no:1 (2016): 55-78.

Tunç, Ertan. *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2012.

Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Gazeteler

Cengiz, Tülay. "Belediye Başkanı Ali Sözen 'yozlaştırıcı' buldu Bornova'da arabesk yasak." *Milliyet* (İzmir), Nisan 23, 1989.

Çevikcan, Serpil. "TRT, halkın müzik tansiyonunu ölçtü Zenginler arabeskçi." *Milliyet* (Ankara), Aralık 4, 1988.

THA. "Üniversite gençliğinin yarısından fazlası arabesk müzik dinliyor." *Milliyet* (Ankara), Mart 17, 1982.

Görsel-İşitsel Kayıtlar

Adventure's of Dollie, The, yönetmen D.W.Griffith (1908; Connecticut: American Mutoscope & Biograph), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=rVlH0MzPQ14>.

Arroseur et arrosé, yönetmen Louis Lumière (1895; Lyon: Lumière Şirketi), erişim tarihi: 30.06.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=looPPi1YzkM>.

Avare Yavru ve Filinta Kovboy, yönetmen Süreyya Duru (1964; İstanbul: Duru Film), erişim tarihi: 30.06.2019. https://www.youtube.com/watch?v=fwBkLHhG_NA.

Aysel Bataklı Damın Kızı, yönetmen Muhsin Ertuğrul (1934; Bursa: İpek Film), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ&t=836s>.

Ayşecik Canımın İçi, yönetmen Hulki Saner (1963; İstanbul: Bronz Film), erişim tarihi: 07.08.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=z7xKcRSLZw>.

Ayşecik Çıtı Pıtı Kız, yönetmen Hulki Saner (1964; İstanbul: Erman Film), erişim tarihi: 07.08.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=tVfhZdErsg&t=32s>.

Ayşecik Sokak Kızı, yönetmen Ülkü Erakalın (1966; İstanbul: Duygu Film), erişim tarihi:07.08.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=gVJ-IR9I9I&t=15s>.

Babam Katil Değildi, yönetmen Zafer Davutoğlu (1966; İstanbul: Kemal Film), erişim tarihi:07.08.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=kLnhEzmnRQw&t=3092s>.

Babies Rolling Eggs, yönetmen Edwin S. Porter (1902; Washington: Edison Manufacturing Company), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=QIJqoGRgsp4>.

Bir Millet Uyanıyor, yönetmen Muhsin Ertuğrul (1932; İstanbul: İpek Film), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=NhiBXtvY19g&t=695s>.

Göçmen Çocuğu, yönetmen Suavi Tedü (1952; Halk Film).

Hıçkırık, yönetmen Atif Yılmaz Batıbeki (1953; Adapazarı: Erman Film), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=LpLbByKPewg>.

İnanoğlu, Türker. *Hülya Koçyiğit ile Film Gibi Hayatlar*. Hazırlayan Hülya Koçyiğit. 2019; İstanbul: TRT2, 2019. televizyon. <https://www.trt2.com.tr/sinema/film-gibi-hayatlar-hulya-kocyigit/hulya-kocyigit-ile-film-gibi-hayatlar-or-1-bolum-118428>.

Jack and the Beanstalk, yönetmen Edwin S. Porter (1902; New York: Edison Manufacturing Company), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TAeBYLI6mic&t=106s>.

Küçük Kovboy, Yönetmen Guido Zurli (1973; İtalya: Erler Film), erişim tarihi: 07.08.2019, https://www.youtube.com/watch?v=5XdKSuLiy_8.

La fée aux choux, yönetmen Alice Guy-Blaché (1896; France: Société des Etablissements L. Gaumont), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=CYbQO6pwuNs>.

La Glu, yönetmen Alice Guy-Blaché (1907; France: Société des Etablissements L. Gaumont),erişimtarihi:1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ANy568VWt-0>.

Repas en Famille, yönetmen Constant Griel (1897; Kyoto: Lumière Şirketi), erişim tarihi: 1.07.2019, https://www.youtube.com/watch?v=xBCqRJ_kltQ. *Sezercik Yavrum Benim*, yönetmen Safa Önal (1971; İstanbul: Er Film).

Sunbeam, The, yönetmen D.W.Griffith (1912; New York: Biograph Company), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=bjCyzv5KqZ4>.

Şehvet Kurbanı, yönetmen Muhsin Ertuğrul (1940; İstanbul: İpek Film), erişim tarihi: 1.07.2019, https://www.youtube.com/watch?v=MtGYf_IA6Oo&t=165s.

Toilette d'un Négrillon-2, (1897; Lyon: Lumière Şirketi), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=iqloGg838z0>.

Vurun Kahpeye, yönetmen Lütfi Ö. Akad, (1949; Adapazarı: Erman Film), erişim tarihi:1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7t3SYqM&t=587s>.

Yumurcak, yönetmen Türker İnanoğlu (1969; İstanbul: Erler Film), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=EOWcF3yysnU>.

Yumurcak Köprüaltı Çocuğu, yönetmen Türker İnanoğlu (1970; İstanbul: Erler Film), erişim tarihi: 1.07.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=tf5wxvUrBoc>.

İnternet Kaynakları

Çölaşan, Hayri. "Kamera Arkası." Kamera Arkası Grubu. erişim tarihi: 23.07.2019, <http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/ilkler.html>.

"History of Switzerland." Geschichte-schweiz.ch. erişim tarihi:4.07.19, <http://history-switzerland.geschichte-schweiz.ch/swiss-revolution-helvetic-republic-1798.html>.

"Kubbealtı Lugatı." Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı. <http://lugatim.com>.

"Lexico." Oxford University Press. 2019. www.lexico.com.

Rabin, Sheila. "Nicolaus Copernicus." The Stanford Encyclopedia of Philosophy. editörEdward N. Zalta. Fall 2015. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/copernicus>.

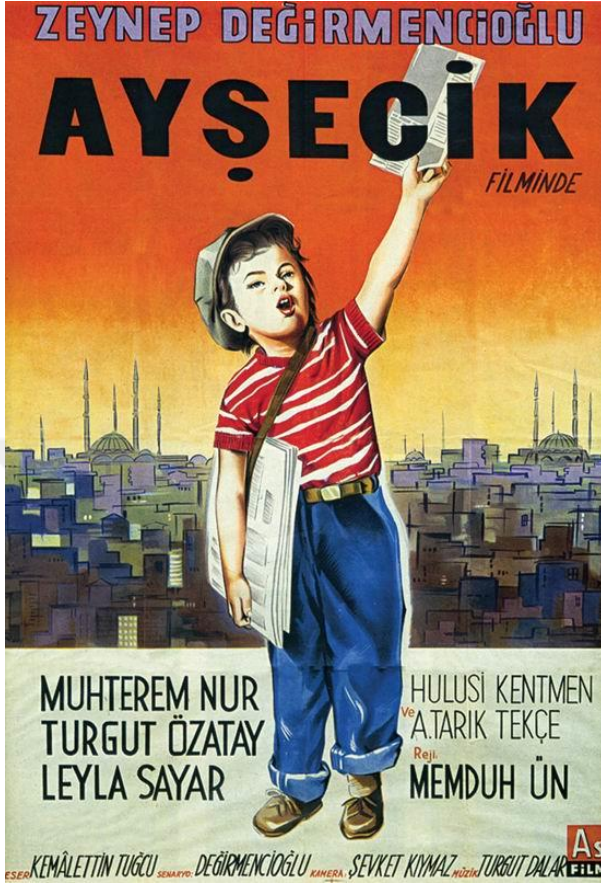
"Türk Dil Kurumu Sözlükleri." Türk Dil Kurumu. 2019. <http://sozluk.gov.tr>.

"Türk Sineması Araştırmaları." Bilim ve Sanat Vakfı. 2015. <http://tsa.org.tr>.

EK-A.

Tezde İncelenen Filmlerin Künyeleri ve Özetleri

Zeynep Değirmencioğlu Filmleri



Ayşecik (1960)

Filmin Künyesi⁴⁸²

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu, Memduh Ün, Ertem Göreç

Yönetmen: Memduh Ün

Yapımcı: Muzaffer Arslan

Yapım: As Film

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Muhterem Nur, Turgut Özatay, Leyla Sayar, Hulusi Kentmen, Ahmet Tarık Tekçe, Metin Akacan.

⁴⁸²Filmlerin künye bilgileri için www.tsa.org.tr ve www.sinematurk.com adreslerinden yararlanılmıştır.

Ayşecik Filminin Özeti

Ayşe, ev hanımı annesi, bir fabrikada kamyon şoförü babası, 9 aylık kardeşi Ahmet ve babaannesiyile birlikte yaşayan son derece yaramaz, beş yaşında bir kız çocuğudur. Mahalleli yaramazlıklarından yaka silkmıştır. Babasının iş dönüşlerini şikâyet etmek için beklerler. Ama Ayşe hep kurtulmanın bir yolunu bulur. Babası bir gün patronun sevgilisinin yüzünden işinden olur, öfkeyle kamyon anahtarını patronun masasına fırlatır çıkar. Patronun sevgilisi ve ortağı, bu kavgayı kendi çıkarları için kullanırlar. Fabrika patronunu öldürüp yanına da kamyonun anahtarını atarlar. Patronu öldürdü iftirasıyla Ayşe'nin babası tutuklanır. Ayşe'nin annesi babasını ziyaretten çıktığında yolda düşünceli ve dikkatsizce yürürken araba çarpar ve kör olur. Ayşe, akşam geç saat olmasına rağmen hala gelmeyen annesini beklerken, evlerinin bahçesine yabancı bir adamın bir şey sakladığını görür ve polisler habere verir. Babası hapse giren, annesi kör olan Ayşe'nin omuzlarına hepsinin bakımı yüklenmiştir artık. Küçük kardeşi polisler ve mahallelinin yardımıyla sütanneye verilir. Ayşe çok gururlu olduğu için yardım parası kabul etmez diyerek buldukları bu oyuna göre kardeşi Ahmet işe girmiştir. Ayşe eline geçen parayla ev için alışveriş yapar, ancak bunun yeterli olmayacağını fark eder ve mahalle kasabına, bakkalına, manavına öteberi işlerinde yardım eder. Orada gazete satan bir çocukla tanışır ve onun sayesinde gazete satmaya da başlar. Kısa sürede biraz para biriktirir ve polis amcasından annesinin ameliyatı için yardım etmesini ister. Anne ameliyat edilir ve gözleri açılır. Bu arada Ayşe tanıştığı diğer gazeteci çocuklarla babasının katilini bulmak için plan yapar. Gazeteci çocukların ve polisin yardımıyla gerçek suçlular ortaya çıkarılır. Baba temize çıkar. Kötüler cezasını bulur. Aile kavuşur. Ayşe yaramazlıklarına döner.



Ayşecik Şeytan Çekici (1960)

Filmin Künyesi

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Yapımcı: Muzaffer Arslan

Yapım: As Film

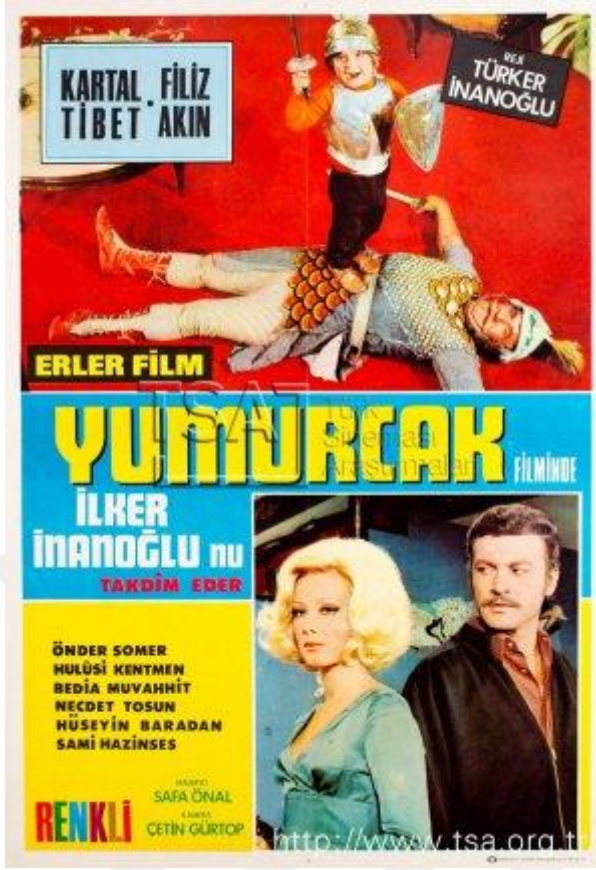
Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Belgin Doruk, Eşref Kolçak, Aliye Rona, Hulusi Kentmen, Metin Akacan.

Ayşecik Şeytan Çekici Filminin Özeti

Babasıyla birlikte yaşayan Ayşe, annesinin öldüğünü zannetmektedir. Annesini babasının sakladığı bir fotoğraftan tanımaktadır. Ayşe bebekken babasının üstlendiği anne kimliği ödevlerini, büyüdüğünde Ayşe yerine getirir. Babası bir fabrikada çalışır. Ayşe evde çamaşır yıkar, yemek yapar, öğle yemek saatinde fabrikaya babasına yemek götürür. Bir gün babasının iş arkadaşı iş kazası geçirir. Ayşe ve arkadaşı Topuz, adamın ailesinin zor durumda kalmalarına dayanamaz ve birlikte çalışıp para

kazanarak onlara yardım etmeye karar verirler. Topuz ve kardeşleri çalgı çalar, Ayşe şarkı söyler ve dans eder. Yeterince para toplayamadıklarını düşündükleri bir sırada, fok balığı Yaşar'ı öpene 50 lira diye bağırان adamı duyarlar. Ayşe korksa da o aileye yardım edebilmek için balığı öpmeye gönüllü olur ve birkaç yüz lira kazanır. Bir gün yine sokakta şarkı söyler ve dans ederken, onları seyretmek için duran güzel ve zengin bir kadının çantasından cüzdanının aşırıldığını görür ve hemen hırsızın peşinden koşmaya başlar ve takılıp düşer. Herkes onun çaldığını sanırken, kadın Ayşe'nin çalmadığını hırsızın peşinden koştuğunu gördüğünü söyler ve yardım etmek için onu evine götürür. Biraz konuşurlar, Ayşe kadına annesine çok benzediğini söyler. Kadın, Ayşe'nin annesinin fotoğrafını görmek ister ve Ayşe'nin evine giderler. O sırada babası da eve gelir ve Kadını kovar. Ayşe, kadının annesi olduğunu anlamıştır ama babasını çok sevdiği ve annesinin onları terk ettiği zannettiği için, babasını tercih eder. Artık annesinin ölmediği ve eski meseleler ortaya çıkmış, hem annenin kendi anne-babasıyla hesaplaşması hem de Ayşe'nin babası ve annesinin hesaplaşması başlamıştır. Ayşe'nin babası öfkeden bir gün meyhanede içerken, mahallede kavgalı olduğu bir adam, Ayşe'nin sokaklarda dans edip kazandığı paralarla içtiğini söyleyerek sataşır, tam kavga ederlerken gelen Ayşe'ye babası kızar ve onunla konuşmaz. Bu olay, Babasının Ayşe'yi annesine göndermesinin bahanesi olur. Ayşe'ye gereken terbiyeyi veremediği düşünüyordur. Ayşe, ağlayarak hiç istemeyerek annesinin evine gider. Gittiği andan itibaren de değişir, arsız, terbiyesiz, kaba saba bir çocuk olur çıkar. Annesine kızgındır; babasından ayırdıkları için hepsine kızgındır. Dedesi ve anneannesini kızdıracak türlü şeyler yapar. Ayşe bir gün annesini dinler ve yaşanan ayrılıkta annesinin haksızlığa uğradığı fark eder. Annesiyle barışınca, babasıyla barışmalarını ve bir araya gelmelerini ister. Babası başka şehre gitmek için yola çıkmıştır Ancak mahallelinin yardımıyla yetişirler ve Ayşe'nin ailesi yeniden birleşir.

İlker İnanoğlu Filmleri



Yumurcak (1969)

Filmin Künyesi

Senaryo: Safa Önal

Yönetmen: Türker İnanoğlu

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yapım: Erler Film

Oyuncular: İlker İnanoğlu, Kartal Tibet, Filiz Akın, Önder Somer, Hulusi Kentmen, Bedia Muvahhit, İhsan Küçüktepe.

Yumurcak Filminin Özeti

Ahmetçik, babası Nihat ile birlikte yaşayan yumurcak bir çocuktur. Bu yüzden mahalleli ona Yumurcak lakabını takmıştır. Nihat şoförlük yapmaktadır. Nihat her sabah işe çıkarken Ahmetçik'i yaramazlık yapıp şikâyet getirmemesi için tembihler. Ama Ahmetçik babası gaza basar basmaz yaramazlığın peşinden koşar. Ahmetçik bir gün evde top oynarken, kaçan topunu almak için dolabın tepesine tırmandığında

yere düşen babasının bavulunda bir kadın fotoğrafı bulur. Akşam eve geldiğinde babasına resmin kimin olduğunu sorar. Babası annesinin resmi olduğunu söyleyince, Ahmetçik neden annesinin mezarına götürmediğini sorar. Ahmetçik'in gündemine anne girmiştir artık. Nihat başkasının mezarını annesinin mezarı gibi gösterir. Aslında annesi Selma ölmemiştir. Çok zengin bir adamın kızıdır. Nihat Selma'nın babasının fabrikasında çalışırken tanışmışlar ve evlenmişlerdir. Ancak Selma'nın üvey annesinin Selma'yı kendi yeğeni Faruk'la evlendirip tüm malı ele geçirme hırsı, Nihat'ın hırsızlık iftirasına uğrayıp, oğlunu da alarak kaçmasıyla sonuçlanır. İş ve semt değiştiren Nihat, yıllarca saklar oğlunu. Ahmetçik annesini sormaya başladığından, düşüncelerin rahat bırakmadığı bir gün, trafikte bir adama çarpar ve hapse atılır. Yapayalnız kalan Ahmetçik'i koruyup kollayacaklarını söyleyenler, önceden ondan yaka silken mahalleli olur. Nihat'ın kaza haberini gazetede gören Selma, izlerini bulur. Nihat'ı ziyarete gider; tartışırlar. O sırada Ahmetçik gelir. Nihat Selma'ya sessizce gitmesini söylemesine rağmen, Selma kapıda bekler ve Ahmetçik'le tanışır. Hemen annesi olduğu söylemez. Onu evine bırakır. Ahmetçik birkaç gün ne yapacağını bilemez halde, durgun, düşünceli dolaşır. Mahalle esnafı onunla ilgilenir, ilgilerini reddeder. Çitlembik'in onu güldürmeye çalışması da sonuç vermez. Ama sonunda yine Çitlembik sayesinde çalışıp para kazanır. Babasına götürür. Onu balon satarken gören Selma alır ve eve götürür. Ahmetçik Selma'ya, annesinin sandığı mezarı gösterince, Selma artık dayanamaz ve annesi olduğunu açıklar. Ahmetçik çok mutlu günler geçirse de, babasının özlemine ve acısını taşımaktadır. Nihat kefaretle serbest bırakılır. Ahmetçik'i evde bulamayınca, Selma'ya gider. Oğlunu istediğini söyler. Selma ve Babası yumuşaklıkla konuşarak, Nihat'ı Ahmetçik'in onların yanında daha iyi bakılacağına ve istediği zaman onu görebileceğine ikna ederler. Bu tartışmayı Ahmetçik üst kattan duyar; eski kıyafetlerini giyer; gizlice evlerine döner. Nihat eve geldiğinde Ahmetçik'i durgun oturuyor bulur. Annesine gittiğini saklamaktır niyeti ama Nihat konuyu açar, kızar, özellikle seni istemiyorum babından bağırır ve Ahmetçik'i annesine gönderir. Ahmetçik artık eski neşeli halini kaybetmiştir. Onu sevmediklerini söyleyerek, dedesi ve annesini suçlar. Annesini babasıyla barışmaya ikna etmek ister. Annesi, babasıyla küs olmadıklarını ama kendisinin hatası yüzünden ayrıldıklarını söyler. Bir gece Ahmetçik, sessizce ve gizlice babasının evine gider. Annesiyle barışmasını istediğini

söyler. Babası, geldiği için sevinse de azarlar ve kovar. Gece vakti babasından çıkan Ahmetçik'i, Faruk'un adamları kaçıır. Ahmetçik'in evden çıkmasının ardından pişman olan Nihat da hemen evden çıkar; Ahmetçik'i sokaklarda göremez. Ahmetçik'in yokluğu köşkte de fark edilince, Selma da ona gelmiştir. Sokakta tartışırlar. Onların arkasından mahalleliyle konuşan Nihat, Ahmetçik'i ondan sakladıklarını düşünür. Gizlice köşke gider, Selma'yla tartışırlarken, Faruk Selma'nın odasına gelir; Nihat saklanır; Faruk Selma'ya oğlunu kaçırdığını, daha önce Nihat'ın başına gelenleri de kendisinin yaptığını anlatır. Selma'yı kendisiyle evlenmezse oğlunu göremeyeceği şeklinde tehdit eder. Her şeyi duyan Nihat, Selma'dan özür diler. Selma, Faruk'un söyledikleri kabul etmiş görünür ve Ahmetçik'in olduğu yere doğru yola çıkarlar. Nihat ve mahalleli arkadan takip eder. Faruk'un ve adamlarının hakkından gelinir. Nihat, Selma ve Ahmetçik kavuşur.



Yumurcak Köprüaltı Çocuğu (1970)

Filmin Künyesi

Senaryo: Erdoğan Tünaş, Fuat Özlüer

Yönetmen: Türker İnanoğlu

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yapım: Erler Film

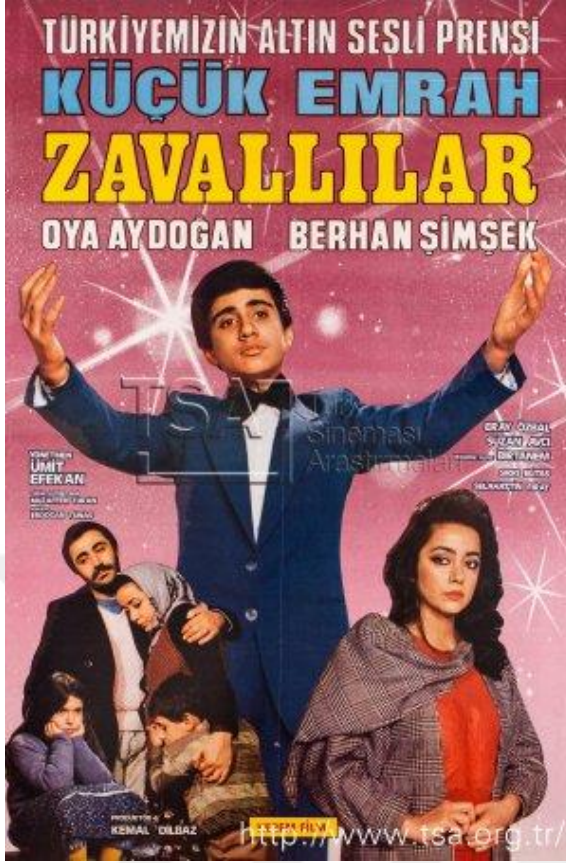
Oyuncular: İlker İnanoğlu, Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Kadir Savun, Hulusi Kentmen, Sedef Ecer.

Yumurcak Köprüaltı Çocuğu Filminin Özeti

Yumurcak, annesi Selma, babası Nihat, bebek kız kardeşi Zeynep ile mutlu bir ailede yaşamaktadır. Annesi ev hanımı, babası taksi dolmuş şoförüdür. Yumurcak'ın her gün mahalleliden şikâyetlere sebep olan yaramazlıklarına, bazen kocasının da çocukça halleri eklenen Selma, üç çocuk sahibidir denebilir. Nihat, bir gün taksiye aldığı şarkıcı kadın yüzünden başına bela alır. Kadının peşindeki adam, taksinin yolunu keser ve kadını zorla götürmeye kalkınca Nihat'tan dayak yer. Kadın Nihat'a

her gece kulübe bırakıp, işi bitince de eve götürmesini teklif eder. Nihat prensip gereği gece çalışmadığını söylese de kadın Nihat'ın zayıf noktasından yaklaşır. Korkuyor musun deyince, Nihat Allah'tan başka kimseden korkmadığını söyler ve işi kabul eder. Ama Kadın, peşini bırakmayan adamdan-aynı zamanda patronun ortağıdır- çok usandığını söyler patronuna. Patronu da adamı öldürür. Cesedi, Nihat'ın bagajına koyar ve polise plakayı ihbar eder. Tabancayı da Nihat'ın evinin bahçesinde bir yere saklar. Nihat mahkemeye çıkarılır; hem zina hem cinayetle suçlanır ve idamı istenir. Şok olan Selma, oradan çıkar; kendini bilmez bir halde yolda yürürken, kendini bir arabaya doğru atar. Gözleri kör olur ve bir süre hastanede yatar. Yumurcak hem annesiz hem babasız kalmıştır. Bebek Zeynep'e bakmaya çalışır; ama babasının duraktan bir arkadaşı, karısının bebeği emzirebileceğini ve karşılığında aylık bağlayacağını söyler ve Yumurcak kabul eder. Annesinin gözlerinin açılması için para kazanmayı aklına koyan Yumurcak, çeşitli işler yapar. Biriktirdiği paraları babasının davasına bakan Hâkim amcasına götürür. Onun yardımıyla annesi ameliyat olur ve gözleri açılır. Yumurcak, daha önce Hâkim amcasını ofisinde ziyaret etmiş, babasının asla katil olamayacağını anlatmış ve yardım istemiştir. Hâkim ve Polis amcalarının ona inanması ve anlattıklarının olayların çözümüne katkıda bulunması sayesinde cinayeti çözerler ve Nihat kurtulur. Kötüler cezasını bulur, sevenler kavuşur; aile birleşir.

Küçük Emrah Filmleri



Zavallılar (1984)

Filmin Künyesi

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yönetmen: Ümit Efekan

Yapımcı: Şahin Dilbaz, Kemal Dilbaz

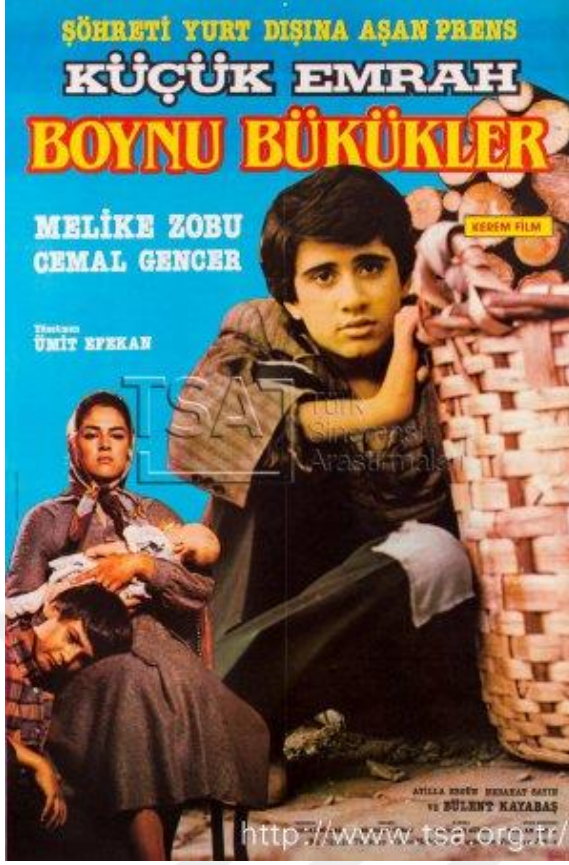
Yapım: Kerem Film

Oyuncular: Emrah, Oya Aydoğan, Berhan Şimşek, Eray Özbal, Zehra Aktürk.

Zavallılar Filminin Özeti

Emrah, kardeşi Gül, annesi Zeliha ve babası Tahir Diyarbakır'da yaşarlar. Tahir kan davası sebebiyle girdiği hapisaneden filmin başında tahliye olur. Zeliha çocukları için İstanbul'a göçme konusunda ısrar eder. İstanbul'a göçerler; Tahir hamallık yaparak ailesini geçindirmeye çalışır. Yıllar geçer; Emrah ve Gül büyürler. Eksikleri çoktur ama bir aradadırlar. Zeliha bir zengin evinde temizlikçiliğe başlar. Tahir duyunca çok sinirlenir ancak Zeliha aile bütçesine olacak katkısını anlatarak ikna eder.

Tahir'in kanlıları İstanbul'da izini bulurlar ve vururlar. Tahir sakat kalır. Artık evi geçindirmek Zeliha'nın görevidir. Zengin evde yaşayan Cengiz'in aklı Zeliha'ya takılmıştır. Zeliha'yı her görüşünde gerek çok daha güzel şeylere layık olduğunu söyleyerek, gerek Zeliha'yı cezbedecek hediyeler vererek kandırmaya çalışır. Başlangıçta Zeliha direnir. İşi bırakmak ister. Daha fazla para verilince ikna olur. Cengiz Zeliha'yı yemeğe çıkarır ve sarhoş eder, ırzına geçer. Zeliha çok ağlar ancak zengin yaşam da gözünü ve gönlünü fethetmiştir bir kere. Kâh kahvede kâh meyhanede vakit geçiren Tahir, oyun oynadıkları bir adamın Zeliha hakkında imalı sözleri nedeniyle çok öfkelenir ama içine kurt da düşer. Bir gün Zeliha'nın çalıştığı eve gider ve ikisini yatakta yakalar. Cengiz'i vurarak öldürür. Zeliha kaçır. Tahir ve yakalanan Zeliha hapsedilirler. Emrah, okulu bırakarak çeşitli işlerde çalışır. Günler geçerken, evden atılırlar, babasının sağlığı gittikçe bozulur. Hapishane ziyaretlerinde babasının dolduruşuna gelen Emrah annesini öldürmeye karar verdiği için, kız kardeşini yetiştirme yurduna verir ve annesinin hapishanede çıkacağı günü beklemeye başlar. Annesi hapisten çıkar; Emrah annesini öldüremez ve kaçır. Zeliha, hapiste tanıştığı kadının zoruyla randevu evinde çalışmaya başlar. Bir gün Emrah sigara satarken, öğretmenine rastlar. Öğretmeni başına gelenlere üzülür, iyi bir öğrenci olan Emrah'ın daha çok para kazanması ve okuluna devam etmesini ister. Eski öğrencisi olan plakçıyla tanıştırır. Emrah birden çok sevilen bir şarkıcı olur. Zengin olur, kız kardeşini de yanına alır. Babası hapishanede ölür. Annesi tövbekâr olur. Emrah'a altın plak da verileceği bir konser gününü afişlerden haber alan babasının kanlısı, konsere de gelir. Zeliha da gelmiştir; adamı görür; Emrah'ı vuracağını anlar; Emrah'ın önüne atlayarak oğlunu kurtarır. Hastanede Emrah da annesiyle barışır. Annesi ölür. Film mezar başında biter.



Boynu Bükükler (1985)

Filmin Künyesi

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yönetmen: Ümit Efehan

Yapımcı: Şahin Dilbaz, Kemal Dilbaz

Yapım: Kerem Film

Oyuncular: Emrah, Melike Zobu, Cemal Gencer, Nebahat Sayın, Uğur Esen⁴⁸³.

***Boynu Bükükler* Filminin Özeti**

Filmin ilk şarkısı *Boynu Bükükler*'e eşlik eden görüntülerde, Emrah'ın zengin bir adam olan babası Cemal, ikinci çocuğuna hamile olan karısı Elif'i boşar ve başka bir kadınla(Alev) evlenir. Elif, ikinci çocuğunu doğurur. Elif kızının adını doğarken çok ağladı hayatta gülsün diyerek Gülcan koyar. Çocuklarına yakın olabilmek için müştemilata yerleşir. Alev, Elif'in çiftlikte yaşamaya devam etmesini hazmedememektedir. Elif'i Cemal'in gözünden düşürüp, evden kovdurabilmek için

⁴⁸³ Film jeneriğinde Uğur Sertaç yazıyor. SinemaTurk'te ise Uğur Esen.

kurguladığı planı çiftlik kâhyasına uyguladır. Kâhya, güvenilir bir adamını Elif'in odasına sokar ve Cemal'e, çiftlikte olmadığı zamanlarda eve adam aldığına dair hikâye anlatır. O sırada bunları dinleyen Alev de belki çocuklar da senin değildir diyerek çıkardığı yangına körükle gider. Cemal Elif'in odasına gider; plan gereği Elif'in odasına yollanan adamla tartışırken görür. Alev Elif'ten kurtulur. Elif, Gülcan'ı bir zengin evin kapısına bırakır. Gece gizlice köşke girerek Emrah'ın odasına gider. Niyeti oğluyla vedalaşıp kendisini öldürmektir ama arkasından ahıra gelen Emrah, Elif'i vazgeçirir. Birlikte, Gülcan'ın olduğu eve giderler. Bahçıvan ev sahiplerinin bebeği çok sevdiklerini, İstanbul'a gittiklerini söyler. Ana oğul İstanbul'a giderler. Ancak Elif Emrah'a Gülcan'ın o evde kalacağını söyler. Biz sıkıntı çekeceğiz, kardeşin iyi bakılsın diye ikna eder. Yıllar geçer, Emrah büyür. Elif bir tekstil atölyesinde çalışır; Emrah hamallık yapar. Arada gider, Gülcan'ı uzaktan seyrederek. Elif'in patronu Elif'i sıkıştırmakta, daha iyi şartlara layık olduğunu söylemektedir. Elif çok sert konuşur. Ev sahibi olan adamın da Elif'te gözü vardır. Evden çıkın diye sıkıştırarak ağına düşürmeye çalışmaktadır. Dul kadın olduğunu Elif'i himaye edeceğini söylemektedir. Elif onu Allah'ın himaye edeceğini söyleyerek adamı tersler. Elif patronu reddettiği için işten kovulur. Emrah'ı ev meselesini konuşmak için kahvede yanına çağıran ev sahibi, annesine söz edince Emrah öfkelenip adama saldırır. Ama eve gelince de annesine bağırır. Artık büyüdüğünü ve babasının onu neden kovduğunu öğrenmek istediğini söyleyince, tartışılar ancak tatlıya bağlanır.

Elif'in patronu dayanamaz ve Elif'in evine gelir. Bunu gören ev sahibi gidip Emrah'ı doldurur. Emrah öfkeyle eve gelince, annesiyle boğuşmakta olan patronu bıçaklar. Elif suçu üstlenmek istese de Emrah izin vermez. Emrah islahevine girer; Elif evden de atılır. Diğer tarafta Alev kumar tutkusu yüzünden Cemal'i daha çok para bulması için sıkıştırmaktadır. Başta suç ortağı kâhya olmak üzere birçok erkeği idare eder. Cemal de Elif'i ve çocuklarını fotoğraflarına bakıp hatırlamaktadır. Emrah'ın islahevindeki bir çocuk, sesinin çok güzel olduğunu, babası Arap Salih elinden tutarsa şarkıcı olabileceğini söyler. Arap Salih'in oğlu Tarık'a bir gece saldıran çocuğa Emrah engel olur. Emrah ve Tarık kan kardeş olurlar. Elif, Gülcan'ın yaşadığı eve hizmetçi olarak girer. Kısa sürede kendini Gülcan'a çok sevdirebilir. Emrah'tan önce tahliye olan Tarık, Emrah'ı tahliyesinde arabayla karşılar. Babasıyla tanışır. Emrah sahneye

çıkır; çok sevilir. Alev'i başka adamla gören Kâhya ikisini de öldürür. Ve Cemal'e yaptıkları her şeyi anlatır. Cemal İstanbul'a gelip, Emrah'ı gazonoda bulur. Emrah onu asla affetmeyeceğini söyler. Emrah, Gülcan'ın üvey babasına gidip her şeyi anlatır. Adam zaten Gülcan'ı baştan beri sevmemiştir. Sadece ona yaptığı masrafı düşünmektedir. Kardeşine değerli bir mal muamelesi yapıldığını anlayan Emrah kardeşini almayı kafasına koyar. Bu arada Emrah'ın bıçakladığı adam hastaneden çıkar ve intikam için gazonoya gelip Emrah'ı bıçaklar. Ameliyattan çıkan Doktor, Emrah'ın iki böbreğinin de hasar gördüğünü ve acilen böbrek nakli gerektiğini söyleyince, Elif, Arap Salih ve Tarık hemen gönüllü olurlar. Testler olumlu sonuç vermez. Aranılan uygun böbrek babasınınındır. Babası böbreğini verir, ama diğerleri bunu Emrah'tan gizlerler. Emrah, babasının çiftliğini satın alır; annesini götürür. Gülcan'ı da almıştır. Arap Salih ve Tarık da babasını getirirler. Cemal bir kez daha affeder; Elif ve çocuklar affederler. Aile bir araya gelir.

Küçük Ceylan Filmleri



Garibim Ceylan (1985)

Filmin Künyesi

Senaryo: Ali Fuat Kalkan

Yönetmen: Yavuz Figenli

Yapımcı: -

Yapım: Sultan Video

Oyuncular: Küçük Ceylan, Münir Özkul, Neriman Köksal, Atilla Ergün, Cengiz Tekin.

Garibim Ceylan Filminin Özeti

Küçük Ceylan'ın büyük ihtimalle ilk filmi olan bu film, 16 mm. video çekilmiştir. Sinema siteleri arasında filmin yapım yılına dair farklı bilgiler olsa da, filmde Ceylan'ın görüntü itibarıyla küçük olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla 1985 yılı doğru olmalıdır. Film, son derece zayıf bir senaryo ile çok zayıf sinema tekniği ile çekilmiştir. Kalitesi oldukça düşüktür. Yeşilçam yıldızlarında Münir Özkul ve Neriman

Köksal'ın isimlerine, Almanya'daki gurbetçilerin memleket özlemine ve elbette Küçük Ceylan'ın sesine güvenilmiş olduğu düşünülebilir. Video film sektörünün Almanya'daki göçmen Türklerin ve orada doğan çocuklarının Türkiye'yi unutmamaları gibi bir gaye ile teşvik aldığından daha önce bahsedilmişti. Ceylan şarkılarına eşlik eden Sultanahmet, Ayasofya, Eminönü, Boğaz gibi İstanbul manzaralarına ve bol cami görüntülerine, gurbetçilerin vatan hasretini bir nebze olsun gidermeleri için yer verilmiş olmalıdır. Bu filmlerde, ezan sesi de başından sonuna kadar kesmeden verilir. Bunlar, yine aynı amaca yönelik olmalıdır.

Annesi ve babasını bir kazada kaybeden Ceylan, kendi evinde sığıntı gibi yaşamaktadır. Çünkü babasının ölmeden önce Teyze ve Eniştesine emanet ettiği Ceylan'a bu ikisi son derece acımasız davranmaktadır. Babası son nefesinde, Ceylan'ın eğitimi ve evlenmesi için gerekli olabilecek kadar parayı Enişteye bırakmıştır. Ceylan'ı okutmalarını tembih etmiştir. Ancak, Ceylan yarı aç yarı tok hizmetçi gibi kullanılmakta, hatası olsun olmasın bir bahaneyle sürekli dayak yemektedir. Teyze ve Enişte evi kumarhane gibi işletip para kazanmaktadır. Enişte de kumar oynar ve kaybettiğe uğursuz olduğunu söyleyerek Ceylan'ı döver. Bu kumar partileri esnasında Ceylan getir götür işleri yapar. Partiler gece – sabaha karşı bittiğinde ise evi toplayıp temizlemek onun görevidir. Ceylan dayak yiyip tavan arasına kapatıldıkça ağlayarak göğe bakar ve Allah'tan onu kurtarmasını diler. Ceylan'ın günlük rutini dayak-dua-dayak-dua şeklindedir. En sonunda bir gece sabaha karşı temizlik yaparken, teyzesinden azar işitince, babasının fotoğrafıyla konuşur ve oradan kaçmayı aklına koyar. Günün ilk ışıklarıyla evden kaçır. Bir caminin avlusuna sığınır. Küçük bir köfteci tezgâhı işleten Münir ve kardeş bildiği adamın oğlu Cengiz eve dönüş yolları üzerinde ağlama sesini duyar ve Ceylan'ı bulurlar. Münir, yatalak eşine bakmakta, eskiden müzisyen olan şimdi sanatına küsmüş olan Cengiz'le birlikte yaşamaktadır. Ceylan, onlara hemen başına gelenleri anlatır. Annesi, cami Allah'ın evidir ve herkesindir dediği için oraya sığındığını da ekler. Münir ve Cengiz, Ceylan'a onların evine gitmek ister mi diye sorunca Ceylan hemen kabul eder. Münir dedesi, Cengiz abisi ve arkadaşı, yatalak kadın da ninesi oluverirler. Ceylan, bu evde de temizlik, yemek gibi işleri yapmaya devam eder. Tek fark bu sefer isteyerek yapmaktadır ve dayak yemez. Bu insanların yanında mutlu

yaşar. Bir gün Dedesine bir şarkı söyler; o sırada Cengiz de gelir. Ceylan'ın sesi güzeldir. Münir Cengiz'e, Ceylan'ı plakçılara götürmesi için çocuğun geleceği kurtulsun diyerek ısrar eder. Ceylan plakçıya götürülür ve hemen sevilir, zengin olur. Kendisine bir banka hesabı açma konusunu konuşurlarken Münir Dedesi ve Cengiz Abisine önce ninesini tedavi ettireceğini söyler. Ceylan'ın gazetede çıkan kaset reklamını gören Teyze ve Enişte hemen yerini bulur ve vekâlet onlarda olduğu için polis zoruyla Ceylan'ı götürürler. Ceylan artık onlara boyun eğmez, istediklerini yapmaz. Bir gün gene tam dayak yerken, onu merak edip ziyaret etmek isteyen Cengiz Abisi gelir ve hemen silah çekip Teyzeyi de Enişteyi de vurur. Ceylan, plak-kaset dolduracağını yetmezse evi satıp avukat tutacağını ve Abisini kurtaracağını söyler. Ceylan ağlayarak Münir Dedesine olanları anlatır; sarılırlar ve film biter.



Ana Kucağı (1986)

Filmin Künyesi

Senaryo: Yücel Uçanoğlu

Yönetmen: Yücel Uçanoğlu

Yapımcı: Zikri Göksoy

Yapım: Gözde Film

Oyuncular: Küçük Ceylan, Özlem Onursal, Murat Soydan, Münir Özkul, Sümer Tilmaç.

Ana Kucağı Filminin Özeti

Ceylan ve annesi, eski bir İstanbul Beyefendisi olan Nahit Bey'in konağı'nın ikinci katında kiracı olarak yaşamaktadır. Ceylan babasını kendisi bebekken öldü bilir. Annesi Leyla, bir gece kulübünde şarkıcılık yapar. Konağın alt katında yaşayan Nahit Bey, Leyla'ya uzaktan hayrandır; odasında Leyla'nın fotoğrafları vardır. Ama yaşlı olduğunun da bilincindedir ve sadece onlara, özellikle Ceylan'a göz kulak olmakla yetinir. Ceylan ve Nahit Bey çok iyi anlaşır. İki kurdukları masal dünyasında

birbirlerine “Prenses” ve “Ekselans” olarak hitap ederler. Leyla alkole çok düşkündür. Patronu kovmakla tehdit ettiği halde, sahneye çıkmadan önce bile gizli gizli içer. Bir gün Ceylan aceleyle eve dönerken, yola dikkat etmez ve bir araba çarpar. Arabadan inen adam onu hemen hastaneye kaldırır. Ceylan iyidir ama bir gece hastanede müşahade altında tutulması gerektiği için annesine de haber verilir. Annesi ve Nahit Bey gelirler. O sırada, eşiyile birlikte elleri hediye dolu olarak arabasıyla çarpan adam, Murat yeniden gelir. Leyla, Murat’ı kovar. Ceylan Murat amcanın suçu yoktu dese de engel olamaz. Leyla ile Murat’ın önceden tanıştığı anlaşılır. Murat gider, ama sonra arada Ceylan’ı görmeye gelir. Bir seferinde ona kocaman bir bebek hediye getirir. Eve gittiğinde Murat’ı gördüğü ve ondan hediye kabul ettiği için Leyla çok öfkelenir; Ceylan’ı da bebeği de hırpalar. Ceylan’ı her gece işe beraber götüreceğini söyler. Gece sahne sırasını bekleyen Leyla, düşüncelerden dolayı içkiyi fazla kaçırır ve sızar. Patron çok öfkelenir; Leyla’yı kovar. Ceylan araya girer ve o gece annesi yerine sahneye çıkabileceğini, böylece annesinin borcunu ödeyeceğini söyler. Eğer beğenmezlerse gene borçlu kalacaklarını kabul eder. Böylece Ceylan sahneye çıkar ve çok alkış alır. Patron da bu duruma çok sevinir. Sızan Leyla’yı ve Ceylan’ı evlerine arabayla gönderir. Ertesi gün, hiçbirşeyden haberi olmayan Leyla ayıldığında ve öğrendiğinde, öfkelenir. O sırada elinde çiçekle Patron Ceylan’ı çok beğendiğini söylemek için gelir. Leyla, Ceylan’ı korumak için kendini feda ettiğini, onu almalarına asla izin vermeyeceğini söyler. Bu teklifi kabul etmediği için işinden kovulması da kesinleşir. Murat, Leyla ile konuşmak için gelir. Onları terk etmediğini, Almanya’dan döndükten sonra onları çok aradığını ama bulamadığını, izin verirse Ceylan’ı alarak iyi şartlarda yetiştirmek istediğini anlatır. Leyla ters konuşup yanından ayrılrsa da, eve geldiğinde Nahit Bey’e olanları anlatırken Ceylan her şeyi duyup hastalanınca, iyi bakılması için babasına gitmesi gerektiğini kabullenir. Ceylan’ı kendisinden nefret ettirerek babasına göndermek için bir gece eve adam getirir. Şaşkınlıkla annesine engel olmaya çalışan Ceylan, iyi bir azar işitir ve evden atılır. Ceylan mecbur babasına gider. Babası, onu plakçı arkadaşlarına götürür. Üvey annesi de iyi bir kadındır. Bu arada Leyla, bunalıma girer, kriz geçirir. Duruma dayanamayan Nahit Bey, gidip Ceylan’a haber verir. Annesinin yaptıklarının oyun olduğunu anlatır. Ceylan hemen annesine gider; mutludurlar; o gece annesinin koinunda yatar; sabah uyandığında annesinin öldüğünü fark eder. Ağlar.



Zeynep Değirmenciöğlu

İstanbul'da 12 Eylül 1954 tarihinde dünyaya gelen Değirmenciöğlu, ilk kez 15 aylık bir bebekken sinema ile tanışır. Kamera önündeki ilk deneyimi *Papatya* filminde olan oyuncu, 4 yaşına kadar 5 filmde yer alır.⁴⁸⁴ Yeşilçam senaristlerinden Hamdi Değirmenciöğlu'nun kızıdır. 1975 yılında *Hayat mı Bu* adlı filmde birlikte rol aldıkları Serkan Acar'la evlenip sinemaya veda eder.

⁴⁸⁴ Halit Kıvanç, "Zeynep Değirmenciöğlu'nun Sinema Hayatı," TRT Arşiv, erişim tarihi 04.08.2019. <https://www.trtarsiv.com/ozel-video/zaman-zaman-icinde-1978den-secmeler/zeynep-degirmencioglunun-sinema-hayati-120980>.

Zeynep Değirmencioğlu Filmografisi

- Papatya*, yönetmen Mümtaz Yener (1956; - Ergenekon Film).
- Funda*, yönetmen Nişan Hançer (1958; İstanbul: Ozon Film).
- Duvaklı Göl*, yönetmen Şadan Kamil (1958; İstanbul: Atlas Film).
- Ölümden de Acı*, yönetmen Selahattin Burçkin (1958; İstanbul: Burç Film).
- Ömrüm Böyle Geçti*, yönetmen Muzaffer Arslan (1959; İstanbul: As Film).
- Ayşecik*, yönetmen Memduh Ün (1960; İstanbul: As Film).
- Ayşecik Şeytan Çekici*, yönetmen Atıf Yılmaz (1960; İstanbul: As Film).
- Altın Kalpler*, yönetmen O. Nuri Ergün (1961; İstanbul: Er Film).
- Ayşecik Ateş Parçası*, yönetmen Hulki Saner (1962; İstanbul: Bronz Film).
- Ayşecik Yavru Melek*, yönetmen Osman F. Seden (1962; İstanbul: Kemal Film).
- Ayşecik Canımın İçi*, yönetmen Hulki Saner (1963; İstanbul: Bronz Film).
- Ayşecik Fakir Prenses*, yönetmen Ertem Göreç (1963; İstanbul: Erman Film).
- Ayşecik Cimcime Hanım*, yönetmen Hulki Saner (1964; İstanbul: Saner Film).
- Ayşecik Çıtı Pıtı Kız*, yönetmen Hulki Saner (1964; İstanbul: Erman Film).
- Öksüz Kız*, yönetmen Orhan Aksoy (1964; İstanbul: Erman Film).
- Ayşecik Boş Beşik*, yönetmen Hulki Saner (1965; İstanbul: Saner Film).
- İki Yavrucak*, yönetmen Orhan Aksoy (1965; İstanbul: Erman Film).
- Ayşecik Sokak Kızı*, yönetmen Ülkü Erakalın (1966; İstanbul: Duygu Film).
- Çalikuşu*, yönetmen Osman F. Seden (1966; İstanbul: Kemal Film).
- Ayşecik Canım Annem*, yönetmen Aram Gülyüz (1967; İstanbul: Metro Film).
- Ayşecik Merhamet*, yönetmen Osman F. Seden (1967; İstanbul: Kemal Film).
- Ayşecik Yuvana Dön Baba*, yönetmen Aram Gülyüz (1968; İstanbul: Melek Film).
- Ayşecik Yüzbaşının Kızı*, yönetmen Aram Gülyüz (1968; İstanbul: Metro Film).
- Ayşecik Yuvanın Bekçileri*, yönetmen Aram Gülyüz (1969; İstanbul: Elvan Film).
- Ayşecik'le Ömercik*, yönetmen Orhan Aksoy (1969; İstanbul: Arzu Film).
- Ayşecik Fakir Kızın Romanı*, yönetmen Aram Gülyüz (1969; İstanbul: Metro Film).
- Sevgili Babam*, yönetmen Aram Gülyüz (1969; İstanbul: Melek Film).
- Ayşecik Sana Tapıyorum*, yönetmen Aram Gülyüz (1970; İstanbul: Melek Film).
- Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, yönetmen Ertem Göreç (1970; İstanbul: Hisar Film).
- Yavrum*, yönetmen Orhan Aksoy (1970; İstanbul: Arzu Film).
- Ayşecik Bahar Çiçeği*, yönetmen Berker İnanoğlu (1971; İstanbul: Metro-Üçok Film).

Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, yönetmen Tunç Başaran (1971; İstanbul: Hisar Film).

Hayat Sevince Güzel, yönetmen Temel Gürsu (1971; İstanbul: Arzu Film).

Külkedisi Sinderella, yönetmen Süreyye Duru (1971; İstanbul: Murat Film).

Gelinlik Kızlar, yönetmen Atıf Yılmaz (1972; İstanbul: Er Film).

Hayat mı Bu?, yönetmen Orhan Aksoy (1972; İstanbul: Er Film).

İlk Aşk, yönetmen Osman F. Seden (1972; İstanbul: Kemal Film).

Anneler Günü, yönetmen Aram Gülyüz (1973; İstanbul: Er Film).

Kara Sevda, yönetmen Orhan Elmas (1973; İstanbul: Uyanık Film).

Öksüzler, yönetmen Ertem Göreç (1973; İstanbul: Er Film).

Özleyiş, yönetmen Aram Gülyüz (1973; İstanbul: Melek Film).

Macera Yolu, yönetmen Nejat Okçugil (1974; İstanbul: Kunt Film).

Yayla Kızı, yönetmen Ertem Göreç (1974; İstanbul: Sezer Film).



İlker İnanoğlu

Türker İnanoğlu ve Filiz Akın'ın oğlu olarak, 20 Ağustos 1965 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Babasının yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptığı *Yumurcak* adlı filmde annesiyle birlikte rol alarak sinemaya başlar. 1970 yılında 7. Antalya Film Şenliği'nde En İyi Çocuk Oyuncu ödülüne layık görülür.⁴⁸⁵ Annesi ve babası ayrıldıktan sonra yurtdışına okumaya gönderilir. *Yumurcak* serisinin son filmi 1975'te çeker.

⁴⁸⁵ Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler* (İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990), 132.

İlker İnanoğlu Filmografisi⁴⁸⁶

Yumurcak, yönetmen Türker İnanoğlu (1969; İstanbul: Erler Film).

Yumurcak Köprüaltı Çocuğu, yönetmen Türker İnanoğlu (1970; İstanbul: Erler Film).

Yumurcağın Tatlı Rüyaları, yönetmen Türker İnanoğlu (1971; İstanbul: Erler Film).

Yumurcak Küçük Şahit, yönetmen Guido Zurli (1972; İstanbul: Erler Film).

Yumurcak Küçük Kovboy, yönetmen Guido Zurli (1973; İstanbul: Erler Film).

Yumurcak Veda, yönetmen Orhan Aksoy (1974; İstanbul: Erler Film).

Yumurcak Belalı Tatil, yönetmen Jean-Marie Pallardy (1975; İstanbul: Erler Film).

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, yönetmen Yavuz Turgul (1990; İstanbul: Erler Film).

Yeşil Işık, yönetmen Faruk Aksoy (2001; İstanbul: United Film Production).

Hayde Bre, yönetmen Orhan Oğuz (2010; İstanbul: Kardeş Sanatlar).

⁴⁸⁶ 2002 yılından itibaren rol aldığı Televizyon dizileri dâhil edilmemiştir.



Küçük Emrah

Asıl adı Emrah Erdoğan'dır. 1971 yılında Diyarbakır'da doğmuştur. Bebekken babası hayatını kaybetmiştir. Diyarbakır'da yaşarken akrabaları tarafından 4 amatör kaset ve videoları çekilir. İstanbul'dan teklif alır ve ilk profesyonel albümünü 1983 yılında çıkardı.⁴⁸⁷ Müzik hayatına devam ederken, 1984'te ilk filmi *Zavallılar* ile sinemaya başlar ve 1991 yılından sonra çeşitli TV filmi ve dizilerinde rol alır.

⁴⁸⁷ Bilgiler resmi web sitesi'den alınmıştır. www.emrah.com.tr.

Küçük Emrah Filmografisi⁴⁸⁸

- Zavallılar*, yönetmen Ümit Efekan (1984; İstanbul: Kerem Film).
- Boynu Bükükler*, yönetmen Ümit Efekan (1985; İstanbul: Kerem Film).
- Acıların Çocuğu*, yönetmen Ümit Efekan (1985; İstanbul: Kerem Film).
- Öksüzler*, yönetmen Temel Gürsu (1986; İstanbul: Burak Film).
- Acı Lokma*, yönetmen Temel Gürsu (1986; İstanbul: Kerem Film).
- Ayrılamam*, yönetmen Temel Gürsu (1986; İstanbul: Emrah Film).
- Merhamet*, yönetmen Temel Gürsu (1986; İstanbul: Has-Bor Film).
- Sefiller*, yönetmen Ümit Efekan (1987; İstanbul: Kerem Film).
- Vurmayın*, yönetmen Ümit Efekan (1987; İstanbul: Emrah Film).
- Acı*, yönetmen Kaya Ererez (1988; İstanbul: Rüzgâr Film).
- Es Deli Rüzgâr*, yönetmen Kaya Ererez (1988; İstanbul: Rüzgâr Film).
- Seninle İlk Defa*, yönetmen Kaya Ererez (1988; İstanbul: Rüzgâr Film).
- Sevdim*, yönetmen Ümit Efekan (1989; İstanbul: Sezer Film).
- Ayrı Dünyalar*, yönetmen Kaya Ererez (1990; İstanbul: -).
- Can Evimden Vurdular*, yönetmen Ümit Efekan (1990; İstanbul: Kerem Film).
- Hoşgeldin Gülüm*, yönetmen Kaya Ererez (1991; İstanbul: Rüzgâr Film).
- Ölesiye Sevmek*, yönetmen Kaya Ererez (1991; İstanbul: Rüzgâr Film).

⁴⁸⁸ Televizyon film ve dizileri dâhil edilmemiştir.

EK-E



Küçük Ceylan

Ceylan Avcı, 26 Haziran 1974 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Çocukluk yılları Almanya'da geçmiştir. 1983 yılında girdiği müzik yarışmasında birinci olur. 1984 yılında Türkiye'ye döner ve ilk albümünü çıkarır. Müzik hayatına devam ederken 1985'te ilk filmini çeker. 1991'den sonra film yapmaz ve televizyon dizilerinde oynamaz.

Küçük Ceylan Filmografisi⁴⁸⁹

- Garibim Ceylan*, yönetmen Yavuz Figenli (1985; İstanbul: Türk-Kan Film).
- Kaderin Tuzakları*, yönetmen Sırrı Gültekin (1985; İstanbul: -).
- Yetim*, yönetmen Oğuz Gözen (1985; İstanbul: Arı Film).
- Ana Kucağı*, yönetmen Yücel Uçanoğlu (1986; İstanbul: Gözde Film).
- Aşk ve Para*, yönetmen Müjdat Saylav (1986; İstanbul: Aydın Film).
- Yaşarken Ölmek*, yönetmen Yücel Uçanoğlu (1986; İstanbul: Ferkan Film).
- Annem Bırakmam Seni*, yönetmen Temel Gürsu (1987; İstanbul: Gözde Film).
- Sabır Allah'ım*, yönetmen Temel Gürsu (1987; İstanbul: Gözde Film).
- Yuvasızlar*, yönetmen Temel Gürsu (1987; İstanbul: Gözde Film).
- Acı Gurbet*, yönetmen Yavuz Figenli (1988; İstanbul: Kalkavan Film).
- Ağlıyorum*, yönetmen Temel Gürsu (1988; İstanbul: Gözde Film).
- Hep Ezildim*, yönetmen Temel Gürsu (1989; İstanbul: Gözde Film).
- Beni Bende Bitirdiler*, yönetmen Nejat Saydam (1989; İstanbul: Ferkan Film).
- Güneş Yine Doğacak*, yönetmen Yücel Uçanoğlu (1989; İstanbul: Ferkan Film).
- Çingene*, yönetmen Zafer Par (1989; İstanbul: Gözde Film).
- Acı Kader*, yönetmen Yücel Uçanoğlu (1990; İstanbul: Ferkan Film).
- Düşte Gör*, yönetmen Yücel Uçanoğlu (1990; İstanbul: Ferkan Film).
- Kadersiz Doğmuşum*, yönetmen Oğuz Gözen (1991; İstanbul: As Film).
- Senin Yüzünden*, yönetmen Oğuz Gözen (1991; İstanbul: As Film).

⁴⁸⁹ Konuk Oyuncu/Şarkıcı olarak görüldüğü yapımlar listelenmemiştir.