

AYŞECİK FİLMLERİNDE ÇOCUKLUĞUN TEMSİLİ

Kumru Berfin EMRE

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof.Dr.Gülseren GÜÇHAN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ağustos 2007

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

AYŞECİK FİLMLERİNDE ÇOCUKLUĞUN TEMSİLİ

Kumru Berfin EMRE

Sinema ve Televizyon Anabilimdalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2007

Danışman: Prof.Dr.Gülseren Güçhan

Türkiye’de 1960’lı yıllardan itibaren çekilmeye başlanan çocuk yıldızlı filmler, Türk sineması çalışmalarında Batı’dan ithal edilmiş bir furya olarak nitelendirilmiş, incelenmeye değer bulunmamıştır. Çocuk yıldızlı filmler, popüler sinemaya ilişkin özellikleri taşıması bakımından Batı sinemasıyla birlikte değerlendirilebilir, ancak bu filmleri Batı’daki örneklerin bir kopyası olarak değerlendirmek yetersizdir. Çocuk yıldızlı filmler Türkiye toplumundaki değişmeler çerçevesinde incelendiğinde, bu filmlerin kolektif bir duyguya seslendiği, bu nedenle çok sayıda izleyiciye ulaştığı görülebilir.

Çocuk yıldızlı filmlerin en popüler karakteri olan Ayşecik, Türkiye toplumunun kolektif hafızasına güçlü bir imge olarak yerleşmiştir. Ayşecik hem çocuk hem yetişkin, hem yoksun hem de güçlü olabilen, başka bir deyişle, ikiliklerle temsil edilen bir karakterdir. Ayşecik’in karakterini inşa eden bu ikilikler, Türkiye toplumunun modernleşme sürecinde yaşadığı “arada kalmışlık” duygusundan beslenmektedir. Türkiye modernleşmesinin Doğu-Batı ikiliğinden temellenen seçkin karakteri, toplumun edebiyatta, müzikte ve sinemada çocuk ya da çocuksu karakterlerle özdeşleşmesine neden olmaktadır. Türkiye toplumunun kolektif duygusu olan çocukluk, sinemada Ayşecik filmleriyle karşılığını bulmaktadır.

ABSTRACT
REPRESENTATION OF CHILDHOOD IN AYSECİK FILMS

Kumru Berfin EMRE

The Department of Cinema and Television
Anadolu University, Institute of Social Sciences, August 2007
Supervisor: Prof.Dr.Gülseren Güçhan

The films with the child stars which had been shot since 1960's, were evaluated as a glut imported from the West by the Turkish cinema studies and were not found worth analyzing. As the film with child stars have some similar characteristics with the popular cinema, they can be evaluated within Western cinema but it is deficient to treat these films as copies of the Western precedents. When the films with child stars are analyzed along with the developments in Turkish society, it can be perceived that these films deal with a collective sense and consequently access a mass of audience.

Ayşecik, the most popular character of the films with the child stars, embedded in the collective memory of Turkish society as a strong image. Because that Ayşecik can be both a child and an adult, both devoid and powerful, she is a character who is represented through dualities. These dualities that construct the character of Ayşecik, are fostered by the sense of "being left in between" which the Turkish society had during the process of modernization. The elitist character of Turkish modernization, which is due to the East-West duality, causes the society to identify with the child or childish characters in literature, music and cinema. Childhood as the collective sense of Turkish society corresponds to Ayşecik films in cinema.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Kumru Berfin EMRE'nin Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili başlıklı tezi 29.08.2007 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Gülseren GÜÇHAN

Üye : Doç.Dr. E. Nezir ORHON

Üye : Yrd. Doç. Dr. Yasemin ÖZGÜN-ÇAKAR

Prof. Dr. Nurhan AYDIN

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Tez danışman Hocam Prof. Dr. Gülseren Güçhan'a emekleri ve yol göstericiliği için,

Aileme, insanlarıma yanımda oldukları için,

Gezici Festival'e, Başak Abla'ya, Ahmet Abi'ye, Serdar'a, Hocam Doç. Dr. S. Ruken Öztürk'e sinema ilgisini içime düşürdükleri için,

Göze'ye, Yalçın'a, Aysel Hoca'ya, Yasemin Hoca'ya, Çağla'ya, Aydın'a, Oktay'a tez hakkındaki eleştirileri ve önerileri için,

İçlem'e tezin biçimsel düzeltmeleriyle ilgilendiği için,

Hocam Prof. Dr. Gülseren Güçhan'a, Prof. Dr. Nazlı Bayram'a, Prof. Dr. Asiye Korkmaz'a, Hocam Öğr. Gör. Ali Karadoğan'a, Saner Film'e, Başak Abla'ya, Sanem'e ve Evren'e filmlere ulaşmamı sağlayan yardımları için,

Göze'ye, Yalçın'a, Can'a, Hocam Doç. Dr. Nejat Ulusay'a, Hocam Yrd. Doç Dr. N. Aysun Yüksel'e, Gizem Hoca'ya, Pınar Abla'ya, Şevket Amca'ya, Hocam Öğr. Gör. Ali Karadoğan'a, Çağla'ya ve Erhan'a basılı kaynaklara ulaşmamı sağlayan yardımları için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Teze katkıları olan, fakat burada adını anmayı unuttuğum herkesten af diliyorum.

Tezden önce, tezi yazarken, tezden sonra... Hep içimde. Fati'ye....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1.Problem.....	1
1.2. Amaç.....	6
1.3. Önem.....	6
1.4. Varsayımlar.....	7
1.5. Sınırlılıklar.....	7
2. YÖNTEM.....	8
3. BULGULAR VE YORUM.....	10
3.1. Çocukluk.....	10
3.1.1. Çocukluğun Tarihi.....	10
3.1.2. Osmanlı'dan Cumhuriyete Türkiye'de Çocukluk.....	18
3.1.3. Türkiye Modernleşmesinde Doğu-Batı İkiliği ve “Çocuk Kalmış Toplum”.....	25
3.1.4. Türk Edebiyatından Popüler Kültüre Çocukluk.....	31
3.2. Sinemada Çocukluk.....	38
3.2.1. Batı Sinemasında Çocukluk.....	38
3.2.1.1. “Sinemanın Çocukları”.....	39
3.2.1.2. Hollywood'un Çocuk Yıldızları.....	43
3.2.2. Türk Sinemasında Çocukluk.....	46
3.2.2.1. İlk Yıllar (1919-1959).....	47
3.2.2.2. Çocuk Yıldızlar Dönemi (1960-1978).....	48
3.2.2.3. Yıldızların Ardından Türk Sinemasında Çocukluk (1979-2006).....	53

3.3. Filmlerin Çözümlemesi.....	58
3.3.1. <i>Ayşecik Şeytan Çekici</i> (Yön. Atıf Yılmaz, 1960).....	59
3.3.1.1. Filmin Öyküsü	59
3.3.1.2. Filmin Karakterleri	59
3.3.1.3. Filmin Mekânları	61
3.3.2. <i>Ayşecik Canımın İçi</i> (Yön. Hulki Saner, 1963)	63
3.3.2.1. Filmin Öyküsü	63
3.3.2.2. Filmin Karakterleri	64
3.3.2.3. Filmin Mekânları	65
3.3.3. <i>Ayşecik Cimcime Hanım</i> (Yön. Hulki Saner, 1964)	66
3.3.3.1. Filmin Öyküsü	67
3.3.3.2. Filmin Karakterleri	67
3.3.3.3. Filmin Mekânları	69
3.3.4. <i>Ayşecik Boş Beşik</i> (Yön. Hulki Saner, 1965).....	70
3.3.4.1. Filmin Öyküsü	70
3.3.4.2. Filmin Karakterleri	71
3.3.4.3. Filmin Mekânları	72
3.3.5. <i>Sokak Kızı</i> (Yön. Hulki Saner, 1966).....	73
3.3.5.1. Filmin Öyküsü	73
3.3.5.2. Filmin Karakterleri	74
3.3.5.3. Filmin Mekânları	75
3.3.6. <i>Ayşecik'le Ömercik</i> (Yön. Hulki Saner, 1969)	76
3.3.6.1. Filmin Öyküsü	77
3.3.6.2. Filmin Karakterleri	78
3.3.6.3. Filmin Mekânları	79
3.3.7. Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili.....	81
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	102
4.1. Sonuç	102
4.2. Öneriler	106

EKLER	107
KAYNAKÇA	116

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Sinema kullandığı göstergeler, içerdiği imgeler ve yarattığı dil aracılığıyla temsil için belirli bir uzam oluşturur. Sinemanın yarattığı bu uzam onun teknik olanaklarıyla belirlenir, diğer taraftan sinema toplumsal anlam dağarcığının bir parçası olarak hem bu dağarcığı kullanır hem de onu yeniden biçimlendirir. Sinema anlamı sanatsal ve teknik olanaklarıyla inşa eden söylemsel bir araçtır. Filmler muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbiriyle yarıştığı bir kapışma zemini olarak görülebilir (Ryan ve Kellner, 1997, s.37-38). Filmdeki temsillerin toplumdaki güç ilişkilerinin mücadelesi ettiği bir zemin olarak tanımlanması, sinemanın, bütün teknik ve sanatsal olanaklarıyla birlikte politik bir mecra olduğunu söylemek anlamına gelir. Bu politik mecrada temsillerin nasıl inşa edildiği, filmde yaratılan evreni ve filmin söylemini belirler. Özellikle popüler sinema sözkonusu olduğunda filmlerdeki temsilleri çözümlemek yaratılan filmsel dünyayı, aynı zamanda toplumsal beklenti, umut, endişe, korku ve arzuları da anlama çabasını içerir. Filmlerdeki çocukluk temsillerinin incelenmesi, modern yaşamda toplumun temeli olarak anlaşılan çocuğun sinemada nasıl inşa edildiğinin, hangi söylemlere eklendiğinin ve onları nasıl dönüştürdüğünün anlaşılması bakımından önemlidir. Sinemada çocukluk nasıl temsil edilmektedir? Filmlerdeki temsilleri ortaklaştıran “kurucu unsurlar”dan söz etmek mümkün müdür? Filmlerde çocuklar hangi rollerde, hangi toplumsal konumlarda karşımıza çıkmaktadırlar?

Sinemada çocukluğun temsili, yetişkin/çocuk ikiliği, ailenin ve toplumsal cinsiyetin inşası ve toplumsal güç ilişkileriyle kurulan geniş bir çerçeveyi kapsamaktadır. Çocuk oyuncuların rol aldığı ya da çocukluğa ilişkin göndermelerin bulunduğu her film sinemada çocukluğun temsili bakımından incelenebilir. Bununla birlikte çocuk izleyiciye ulaşmayı amaçlayan filmlerle, yetişkin izleyiciler için yapılan filmler arasında belirgin farklar bulunmaktadır (Öcel, 2001). Bu filmler izleyici kitlesine göre

sınıflandırıldığında kimi güçlüklerle karşılaşmak olasıdır. Örneğin içinde çocuksu öğeler barındıran filmlerin ya da çocuk izleyiciyi hedefleyen fakat çocuk oyuncusu olmayan filmlerin hangi kategoriye dâhil edileceği belirsizdir. Bu belirsizliğe rağmen çocuk izleyiciyi hedefleyen filmlere gönderme yapan “çocuk filmleri” ile yetişkin izleyiciyi hedefleyen ve çocuk oyuncuyu merkeze alan filmleri karşılamak üzere kullanılan “çocuklu filmler” kavramları işlevselliklerini korumaktadır.

Sinemada çocukluğun temsilinin çözümlenmesi, öncelikle “çocukluk” kavramının incelenmesini gerektirir. Çocukluk, evrensel olmakla birlikte anlamı tarihsel ve kültürel olarak değişen bir kavramdır. Başka bir deyişle, çocukluk her toplumda varolsa da zamana ve topluma göre değişir. Bu nedenle çocukluktan söz ederken, aslında tarihsel ve kültürel olarak değişen “çocukluk anlayışlarından” söz edildiğini unutmamak gerekir. Çocukluğun tarihine kaynaklık eden metinler Antik Yunan’a kadar uzanır. Bu dönemde çocukluk, başlangıcı ve sonu saptanması güç, oldukça geniş bir dönemi karşılamak için kullanılmıştır (Postman 1995; Cunningham, 2005). Çocukluk tarihi çalışmalarında Ortaçağ’da çocukluğun var olmadığını savunan görüş zamanla birçok eleştiriyi karşı karşıya kalmış, bu dönemde çocuğu hem kusurlu ve eksik gören yaklaşımın hem de çocuğun saf ve masum bir varlık olduğu düşüncesinin bir arada bulunduğu ortaya konulmuştur (Shahar, 1992). Matbaanın icâdıyla birlikte okur-yazarlığın yaygınlaşmasının günümüzdeki çocukluk anlayışını biçimlendiren en önemli gelişme olduğunu savunan Postman (1995), matbaanın okur-yazarlığın geniş toplumsal kesimlere yayılmasının önünü açtığını, eğitimin kurumsallaşması ile birlikte çocukluğun sınırları ve anlamı belirginleşen bir dönem olarak ortaya çıktığını söyler. Çocukluğun günümüzdeki anlamı modernleşme süreciyle birlikte değerlendirilmelidir. Aydınlanma düşüncesinin birey anlayışı, eğitimin önemine ve ilerlemeye duyduğu inanç çocukluğu modern toplumlar için oldukça önemli bir toplumsal kategori hâline getirmiştir. Ulus-devletin doğuşuyla birlikte çocuk, geleceğin “yurttaşı” olarak yetiştirilmesi, biçimlendirilmesi gereken bir varlık olarak kavranmaya başlanmıştır.

Türkiye’de çocukluğun tarihi ile ilgili çalışmalar ise Osmanlı dönemini temel alır. Osmanlı’daki çocukluk anlayışını saraydaki ve saray dışındaki çocukların yaşantısı biçiminde sınıflandırmak mümkündür. Hânedanın erkek çocukları, geleceğin

yöneticileri olarak belirli bir eğitimden geçerlerken, kız çocukları saray yaşantısının gerekleri çerçevesinde yetiştirilirler. Saray dışındaki çocukluk anlayışı ise çocukların ait oldukları toplumsal sınıfa, ailelerinin statüsüne ve cinsiyete göre değişmektedir. Anadolu’da yaşayan çocuklar için yoksulluk oldukça yaygın ve çocukların erken yaşta yetişkinlerin sorumluklarını paylaşmasına neden olan bir olgudur (Onur, 2005; Onur, 2007). Osmanlı’da günümüzdeki çocukluk anlayışını da belirleyen üç temel eğilimin öne çıktığı söylenebilir. Bunlar dayak atma, ezbercilik ve çocuk sevgisidir (Onur, 2007). Hem Türkiyeli hem de yabancı gezginler Osmanlı’da çocuklara duyulan sevgiyi ve verilen değeri, Osmanlı toplumuna ilişkin olumlu özellikler arasında saymışlardır. Diğer taraftan dayak da çocuğu eğitmek ve disiplin altında tutmak için kullanılan yöntemler arasındadır. Modern çocukluk anlayışı çerçevesinde bu durum bir çelişki olarak görülebilir, ancak dönemin koşullarında dayak ya da şiddet olağan karşılanmakta, ebeveyn, öğretmen gibi çocuğu eğitenlerin hakkı olarak görülmektedir. Ezbercilik ise Osmanlı eğitim sistemini belirleyen önemli bir eğilimdir ve Kuran’ı öğrenmeye yönelik İslâmi eğitimin bir parçasıdır. Türkiye’deki çocukluk anlayışı modernleşme süreciyle birlikte belirgin biçimde değişmeye başlamıştır. Batıda olduğu gibi Türkiye’de de çocuğa, ulus-devletin inşası sürecinde önemli bir rol atfedilmiştir. “Cumhuriyet çocuğu” olarak adlandırılan dönemin çocukları, Türkiye modernleşmesi projesini sürdürecektir. önemli özneler olarak görülmüşlerdir.

Türkiye modernleşmesindeki ilk adımlar 18. yüzyılda askeri alanda atılmış, devlet içinde yapılan düzenlemeler, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte toplumsal alana yayılmıştır. Batıda yukarıdan bir müdahale olmaksızın kendiliğinden gerçekleşen modernleşme, Türkiye’de bürokratik seçkinler tarafından tasarlanmıştır. Yalnızca Türkiye’ye özgü olmayan bu durum, Batılı olmayan birçok toplum için geçerlidir. Türkiye’de modernleşme Batılılaşma olarak anlaşılmış, modernleşme söylemi Doğu/Batı ikiliği üzerinden inşa edilmiştir. Özetle, Türkiye modernleşmesini belirleyen temel eğilimin seçkincilik olduğu ve Doğu/Batı sorunsalının modernleşmenin çerçevesini çizdiği söylenebilir. Bu bağlamda halk, çeşitli düzenlemeler aracılığıyla modernleştirilmeli, Batılı bir tarzda eğitilmeli; fakat Batılılaşırken kendi kültüründen ve değerlerinden ödün vermemelidir. Türkiye modernleşmesi Batının bilimi ve tekniği ile Doğunun değerlerini birleştirilmesini tasarlayan bir projedir. Bu projenin toplumsal ve

bireysel düzlemlerde gerçekleştirilmesini sağlayan, Kemalizmin inkılâpçılık ve halkçılık ilkeleriyle somutlaşan bir pedagojidir. Ulusal pedagoji, devlet karşısında toplumun ve bireyin biçimlendirilmeye hazır, güçsüz bir konumda bulunması, devletin ise bir öğretici, yetiştirici rolünü üstlenmesi sürecine işaret eder. Bu süreçte toplum eğitilmesi gereken bir çocuk, devlet ise onu biçimlendirecek olan “Baba”dır. Türkiye toplumu modernleşme çerçevesinde düşünüldüğünde ikircikli (Doğu/Batı) bir ruh hâline sahip ve babasının (Devlet) hem şefkâtine hem korumasına muhtaç olan küçük bir çocuğa benzetilebilir.

Türkiye toplumunun çocuksu ruh hâlinin izini edebiyâttan sinemaya, popüler kültüre kadar geniş bir alanda sürmek mümkündür. Tanzimat edebiyâtından Günümüz Türk edebiyâtına, tarihleri Türkiye modernleşmesinin tarihiyle birlikte gelişen çocuksu karakterler, sinemada Ayşecik’le başlayan çocuk kahramanlar ve son dönem Türk sinemasındaki yetişkin-çocuklar, Türkiye’de birçok evin, işyerinin duvarlarını, hatta toplu taşıma araçlarının camlarını süslemiş Ağlayan Çocuk Posterleri ve arabesk müziğin “acılı çocukları”, kültürel alandaki bütün bu çocuk imgeleri ve çocuksu imgeler Türkiye toplumunda modernleşme ile birlikte ortaya çıkan bir ruh hâlinin karşılığıdır. Bunlar, “Devlet Baba”nın kendisine çizdiği ikircikli, “belirsiz” yol karşısında kendisini çocuk hissedilen bir toplumun kahramanlarıdır. Popüler sinemanın doğuşunu hazırlayan koşulların ortaya çıkmasının ardından beyaz perdede beliren ve yaklaşık 20 yıl boyunca sinema izleyicisi tarafından sahiplenilen çocuk yıldızlar, Türkiye toplumunun modernleşme sürecinde ortaya çıkan çocuk/çocuksu kahramanlara duyduğu ilginin uzantısı olarak görülebilir.

Çocuk yıldızlı filmler, Türk sineması çalışmalarında Türkiye toplumuna özgü durumlar çerçevesinde değerlendirilmek yerine, Batıdan gelen bir furya olarak görülür. Çocuk yıldızlı filmlerin değerlendirilmesinde başat olan bu eğilimi tartışmak için öncelikle Batı sinemasında çocukluğun temsilini incelemek gerekmektedir. Batı sinemasında çocukluk çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum “sinemada çocukluğun temsili” başlığı altındaki olası sınıflandırmaları güçleştirmekte, filmler kimi zaman ülkelere, kimi zaman dönemlere kimi zaman da temalarına göre sınıflandırılmaktadır. Batı sinemasında çocukluğun temsilini *romantik*, *nostaljik* ve *freudcu* olarak üç grupta

toplamak mümkündür. Romantik çocukluk temsilleri çocuğu saf bir varlık olarak gösterirken, nostaljik temsil çocukluğu özlenen bir dönem olarak idealleştirir. Freudcu temsiller ise çocukluğu bireyin kişiliğinin kurulduğu, yetişkin karakterin temellerinin atıldığı bir dönem olarak kurar. Bu üç temsil biçimine çoğunlukla sanat sinemasında rastlanır. Diğer taraftan Hollywood'daki çocuk yıldızlar sineması, popüler sinemada çocukluğun temsili çerçevesinde incelenebilir. Hollywood'daki çocuk yıldızlar, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatrodaki popülerleşen çocuk oyuncuların ardılı sayılabilir. Başka bir deyişle Hollywood'da çocuk oyuncular sinemanın ilk yıllarından itibaren birçok filmde başrolde dirler. Yıldız sinemasının ortaya çıkışıyla birlikte çocuk oyuncular da yıldızlaşmış ve Shirley Temple gibi birçok çocuk yıldız önemli gişe başarıları elde etmiştir. Bu filmlerde çocuklar, dönemin koşullarına göre kimi zaman "komik ve sevimli küçükler" olarak kimi zaman da "bilmiş çocuk yetişkinler" olarak temsil edilmişlerdir.

Türk sinemasında çocukluğu üç döneme ayırarak incelemek mümkündür. İlk dönemde (1919-1959) çocukların yer aldığı filmlerin çoğu yabancı filmlerden uyarlamadır (Öcel, 2001). Çocuk yıldızlar dönemi (1960-1977) Ayşecik filmleriyle başlar, erkek çocuk yıldızlarla sürer ve ardından Gülşah Soydan'ın oynadığı filmlerle son bulur. Yıldızların ardından Türk sinemasında çocukluk (1978-2005) temsilleri oldukça çeşitlenmiş, aynı zamanda yetişkin-çocuklarla birlikte çocukluk başka biçimlerde de filmlerde görülmüştür.

Çocuk yıldızlı filmler Türk sineması çalışmalarında Batıdaki örneklere öykünülerek çekilen birer ticari sinema örneği olarak değerlendirilmiştir. Haklılık payı olmakla birlikte, bütün popüler filmleri bir örnek kabul eden bu tür genelleyci yargılar, çoğunlukla popüler filmlerle ilgili yapılacak çalışmaların çerçevesini belirlemekte, fakat bu filmlerin neden fazla sayıda izleyiciye ulaştığı, izleyicinin bu filmlerde ne bulduğu sorularına yanıt verememektedir. Popüler filmlerin kolektif duygulara, arzulara ve korkulara seslendiği, bu nedenle çok sayıda izleyiciye ulaştığı kabul edilecek olursa çocuk yıldızlı filmlerin hangi ortak duyguya seslendiği, bu filmlerin neden popüler olduğu, izleyicinin bir çocuk kahramanla neden özdeşleştiği soruları önem kazanmaktadır. Ayşecik filmleri çocuk yıldızlı filmlerin en popüler ilk örnekleridir.

Ayşecik, hem kendisinden sonra gelen çocuk yıldızlara hem de giysileri, konuşması ve tavırlarıyla çocuklara model olmuştur. Hiçbir çocuk yıldız, toplumsal yaşamda Ayşecik kadar güçlü bir imge yaratamamıştır. Bu nedenle Ayşecik filmlerindeki çocukluk temsillerinin çözümlenmesi ve bu temsillerin hangi kolektif duygulara karşılık geldiğinin saptanması önemlidir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, çocuk yıldızlı filmlerin ilk örneği olması ve çok sayıda izleyiciye ulaşması bakımından önem taşıyan Ayşecik filmlerindeki çocukluk temsilini çözümlmek ve bu temsilin Türkiye toplumunun çocukluk anlayışıyla nasıl ilişkilenebileceğini ortaya koymaktır. Bu amaçla aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. Çocuklu filmlerin en popüler ilk örnekleri olan Ayşecik filmlerinde kurulan nasıl bir dünyadır? Filmlerde çocukluk nasıl temsil edilmektedir? Filmlerdeki çocukluk temsillerini kuran temel öğeler nelerdir?
2. Ayşecik filmlerindeki çocukluk temsili hangi toplumsal değişmelerle, hangi kolektif duygularla ilişkilendirilebilir? İzleyicilerin bir çocuk kahramanla özdeşleşmesinin nedenleri neler olabilir? Filmlerdeki çocukluk temsili Türkiye toplumunun hangi duygularına karşılık gelmektedir?

1.3. Önem

Popüler Türk sineması alanında yapılan çalışmalar, çoğunlukla Yeşilçam melodramlarına odaklanmış, diğer popüler film kategorileri melodramların “gölgesinde” kalmıştır. Diğer taraftan Türk sineması çalışmalarında popüler filmleri belirli bir şablonun tekrarı olarak gören ve film içeriğinin bütünüyle ticari kaygılar tarafından belirlendiğini varsayan görüşün oldukça yaygın olduğu söylenebilir. Türk sineması alanında çocuk yıldızlı filmleri çözümlleyen kapsamlı bir çalışma bulunmaması bu eğilimin sonuçlarından biri olarak görülebilir. Bu çalışma, yeterince incelenmemiş

çocuk yıldızlı filmleri çözümleyerek Türk sineması çalışmalarına katkı sunmaya çabalaması bakımından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırma aşağıdaki varsayımlara dayanmaktadır:

1. Ayşecik filmlerinin popüler olmasının nedeni kolektif duygulara seslenmesidir.
2. Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili, Türkiye toplumunda modernleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan çocukluk duygusuna karşılık gelmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma 1960-1971 yılları arasında çekilen Ayşecik filmlerdeki çocukluk temsillerinin incelenmesiyle sınırlıdır. Zeynep Değirmencioğlu birçok filmde Ayşecik karakterini canlandırmıştır, ancak Türk sinemasındaki arşivcilik sorunu, Değirmencioğlu'nun rol aldığı 40'tan fazla filmde hangilerinde Ayşecik olarak rol aldığını saptamayı güçleştirmektedir. Diğer taraftan bu dönemde Ayşecik adıyla çekilmiş 15 adet filmin bulunduğu saptanmıştır. Araştırmada kullanılan "Ayşecik filmleri" adlandırması bu 15 filmi kapsamakla birlikte, Değirmencioğlu'nun Ayşecik'i canlandığı başka filmlerin de Ayşecik filmi olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Bu dönemde çekilen 15 Ayşecik filminden, 5'ine ulaşılmış, *Ayşecik Şeytan Çekici* (Yön. Atıf Yılmaz, 1960), *Ayşecik Canımın İçi* (Yön. Hulki Saner, 1963), *Ayşecik Cimcime Hanım* (Yön. Hulki Saner, 1964), *Ayşecik Boş Beşik* (Yön. Hulki Saner, 1965), *Ayşecik'le Ömercik* (Yön. Orhan Aksoy, 1969) filmleri ile Değirmencioğlu'nun Ayşecik karakterini canlandığı *Sokak Kızı* (Yön. Ülkü Erakalın, 1966) adlı film araştırmaya dahil edilmiştir.

2. YÖNTEM

Temsil, bir kültürü paylaşanlar arasındaki anlam üretimi ve değiş-tokuşu sürecinin vazgeçilmez bir parçasıdır (Hall, 1997, s.15). İnşacı yaklaşımlara¹ göre dil temsiller aracılığıyla kurulan ve anlamın dili kullananlar tarafından yeniden üretildiği tamamlanmamış bir süreçtir (s.25). Dil dolayısıyla anlatılan her şeyin bir tür temsil olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda film de temsiller aracılığıyla kurulan söylemsel bir inşa olarak görülebilir.

Sinemada temsilleri çözümleyen çalışmalar, 1970’li yıllardaki toplumsal ve kuramsal gelişmelerin² de etkisiyle filmlerde kadınların, siyahların, eşcinsellerin vb. kimliklerin temsiline, toplumsal yaşamda ezilen kimliklerin sinemada nasıl inşa edildiğine odaklanmıştır. Diğer taraftan “temsil” kavramı popüler filmlerde kurulan dünyanın ve yaratılan anlamların çözümlenmesinde de oldukça işlevseldir. Dolayısıyla sinemada temsil çözümlenmelerinin filmin ideolojisini ve söylemini çözümlenmenin ilk adımı olduğu söylenebilir. Bu çalışma söylemsel inşacı yaklaşımdan hareketle, çocuk yıldızlı filmlerde, filmsel söylemin inşasında başat bir unsur olan çocukluk temsili çözümlenmeyi amaçlamaktadır.

¹ Hall (1997), inşacı yaklaşımları göstergebilimsel (Ferdinand de Saussure) ve söylemsel (Michel Foucault) olmak üzere ikiye ayırır. Söylem kavramı, dilin toplumsal ve tarihsel yapılarla olan ilişkisini ve anlam üretim sürecini belirleyen unsurları işaret eder. Başka bir deyişle söylem, yalnızca dilbilimsel bir kavram değildir; hem dille hem de pratikle ilgilidir (Hall, 1997, s.44). Söylem, dünyada varolanların anlamlandırılması sürecidir. Eylemlerin ve nesnelerin varlığı ancak söylemler aracılığıyla anlamlanır (s.45).

² Sinemada temsil çözümlenmelerinin önemli kuramsal dayanaklarından birini, Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi’nde yapılan incelemeler oluşturur. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin 1956 yılında Macaristan’ı işgal etmesinin ardından, Batı Marksizmin Stalinist Marksizme verdiği bir yanıt olarak görülebilecek *Yeni Sol (New Left)* hareket, Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi’nin açtığı kuramsal izleğin kaynağı olarak görülebilir (Sardar ve Van Loon, 1998, s.39). Başlangıçta temel ilgi alanı işçi sınıfı olan Kültürel Çalışmalar, 1970’lerde ortaya çıkan Yeni Toplumsal Hareketlerin etkisiyle 1980’lerde kadınları, siyahları, azınlıkları ve eşcinselleri çözümlenmelerinin merkezine almıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde dünyada ve Türkiye’de çocukluk anlayışlarının tarihi incelenecek, Türkiye toplumunda çocukluk duygusunun modernleşme ile birlikte kolektif bir ruh hâline dönüşmesi ele alınacaktır. İkinci bölümde ise çocukluk kavramı Batı sineması çerçevesinde incelenecek, Türk sinemasında çocukluğun temsili değerlendirilecektir. Çalışmanın üçüncü bölümünü film çözümlemesi oluşturacaktır. Filmsel anlatı öykü ve söylem olmak üzere iki kısımdan oluşur (Abisel, 1994, s.188). Öykü filmdeki eylemleri, olayları, karakterleri ve çevresel özellikleri kapsarken; söylem öyküyü ifade ediş biçimidir. Başka bir deyişle öykü anlatıda ifade edilenin ne olduğu, söylem ise bunun nasıl yapıldığıdır (Abisel, 1994, s.189). Popüler filmin anlatısında öykü ile söylem birbirini büyük ölçüde bütünler. Bu çerçevede, araştırmada anlatı çözümlemesi ile söylem çözümlemesi birarada kullanılacak, anlatı çözümlemesinden elde edilen veriler, söylem çözümlemesiyle birlikte değerlendirilecektir. Ancak araştırmanın konusu çocukluğun temsili olduğu için, bir bütün olarak filmin söylemi değil, bu söylemin bir parçası olan çocukluk temsili çözümlenecektir. Üçüncü bölümde öncelikle, filmlerin öyküsü, karakterleri ve mekânları incelenecektir. Karakterler, öyküde merkezi konumda olan ana karakterler ile öykü içinde yardımcı rol üstlenen yan karakterler biçiminde sınıflandırılacaktır. Kamusal ve özel mekân ayrımı Ayşecik’in toplumsal cinsiyet rolüne ilişkin değişimleri de belirlediği için filmin mekânları ise kamusal ve özel mekânlar olmak üzere iki başlık altında değerlendirilecektir. Üçüncü bölümün sonunda ise filmde anlatıyı kuran unsurların çocukluk temsilini nasıl inşa ettiği çözümlenecektir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Çocukluk

3.1.1. Çocukluğun Tarihi

Çocukluk insan hayatında bebekliğin hemen ardından başlayan ve ergenlik çağıyla son bulan, genellikle 3-13 yaşları arasında geçirildiği varsayılan dönemdir. Çocukluğun biyolojik bir evre olarak anlaşılması, insan hayatının belirli yaşlarla sınırlandırılmış sabit ve herkes için geçerli dönemlere ayrılması, günümüzdeki çocukluk anlayışını biçimleyen “biyolojik indirgemeci” bakış açısına işaret etmektedir. Gündelik hayatta değişmez bir dönem olarak kavranan çocukluk, biyolojik bir evre olmaktan çok toplumsal bir kategoridir. Dolayısıyla çocukluğun bir tarihi vardır ve tarihin çeşitli dönemlerindeki çocukluk anlayışları toplumsal olarak inşa edilir. Çocukluk bir kavram olarak hemen her toplumda var olmasına rağmen çocukluk anlayışları toplumdan topluma ve dönemden döneme değişebilmektedir (Onur, 2005, s.25).

Çocukluğun tarihine ilişkin ilk kapsamlı çalışma olan *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life* Ortaçağda çocukluğun yetişkinlikten ayrı bir dönem olarak kavranmadığını savunur ve çocukluğun tarihini 17. yüzyıldan başlatır (Ariès, 1973). Fakat çocukluğun tarihi konusundaki farklı çalışmalar, Eski Yunan’daki çocukluk anlayışından da söz ederler. Postman (1995, s.16)’a göre Eski Yunan’da çocukluk ve gençlik için kullanılan kategoriler oldukça belirsizdir. Eski Yunan’da insanın bebekliği ile yaşlılığı arasında kalan dönem için aynı sözcükler kullanılmıştır. Bağlama ve edebi geleneğe göre farklılaşmak üzere “çocuk” sözcüğü bebeklikten yaşlılığa kadar uzanan geniş bir dönem için kullanılabilirdi (Lyman’dan akt. Cunningham, 1995, s.23). Bununla birlikte Aristo’nun kimi metinlerinde çocukluğun ayrı bir dönem olarak anıldığına da rastlanmaktadır. Aristo çocukluğu kaza veya hastalık gibi insanın hayatı

boyunca başından geçen olumsuzluklar arasında sayar (Bumin, 1983, s.19). Çocuk, akli gelişimini tamamlamadığı için eksik, kusurlu bir yaratıktır. Her zaman yetişkin bir insanın (babasının) himayesine ihtiyaç duyar ve babasını örnek alarak bir yetişkine dönüşebildiği ölçüde toplum içinde saygın bir yer edinebilir. Jenks (akt. Onur, 2005, s.25)'e göre çocuklukla ilgili çalışmalar *Diyonizoscü* ve *Apolloncu* görüşlerle temellenir. Diyonizoscü çocukluk anlayışı çocuğun bir günahkâr olarak dünyaya geldiği, kötü ve çürümüş bir varlık olduğu fikrine dayanır. Apolloncu anlayışa göre ise çocuk masum ve iyi bir yaratık olarak dünyaya gelir. Çocukluk anlayışlarına ilişkin bu ikiliğin, Ortaçağ düşünürlerinin görüşlerinden Aydınlanma düşünürlerinininkine kadar birçok görüşte izini sürmek mümkündür.

Postman (1995), toplumsal okuryazarlığın ortaya çıkması ile çocukluk arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Eğitimin yaygınlaşması, çocukluğun bir yetişkin gibi yaşama katılmak için belirli bir eğitim sürecine gereksinim duyulan ayrı bir dönem olarak kavranmasına neden olmuştur. Bu nedenle yaygın eğitim yapan Roma'da insan yaşantısını dönemselleştirmeye yönelik bir kategori olarak çocukluğa rastlarız. Romalı retorik ustası Qutilian'ın metinlerinde çocukların ayıp ve yasaklarla birlikte ele alınması, gelişmiş bir eğitim sistemine sahip olan Roma'da çocukların yetişkinlerden ayrı bir kategori olarak kavrandığını gösterir:

Çocuklar, yetişkinlerin aşırı serbest bir konudan bahsettiklerinde bunlardan hoşlanıyor ve Alexander döneminde bile ağızdan çıktığında hoşgörüyü karşılamamızı gerektiren bir sözcük kullandıklarında onları kahkaha ve öpücüklerle boğuyoruz... Bu tür sözcükleri kullandığımızda çocuklar bizi iştihetler ve dalkavukluklarımızı görmekte dirler. Her akşam yemeği, müstehcen şarkılarla birlikte gü rültüye dönüşmekte ve konuşulduğunda utanmamız gereken konular, onların gözleri önünde geçmektedir (akt. Postman, 1995, s. 20).

Ortaçağ Avrupası'nın koşullarının yarattığı çocukluk anlayışı bugünkünden oldukça farklıydı. Hatta çocukluğun tarihi konusunda ilk kapsamlı çalışmayı gerçekleştiren Ariès'e göre Ortaçağ'da çocukluktan söz etmek mümkün değildi.

Ortaçağ toplumunda çocukluk duygusu bulunmuyordu, bu çocukların ihmal edildiği, yüzüstü bırakıldığı ya da küçümsendiği anlamına gelmez. Çocukluk duygusu çocuğa şefkat göstermekle karıştırılmamalıdır, bu çocuğu yetişkinden, hatta genç yetişkinden

ayıran çocukluğa özgü doğanın farkında olmaya karşılık gelir. Ortaçağ toplumunda bu farkındalık yoktur (Ariès, 1973, s.128).

Ariès (1973, s.412)'e göre Ortaçağ'da çocukluğun var olmamasının temel nedeni eğitim kurumunun eksikliğidir. Eğitime yönelik ilginin artması, eğitim kurumlarının gelişmesi çocukluk konusunda araştırmalar yapılmasına neden olmuş, çocukluk yetişkinlikten ayrı bir dönem olarak ele alınmaya başlamıştır. Böylelikle çocuğun yetişkinlerin arasına katılmadan önce belirli bir hazırlık döneminden geçmesi, yetiştirilmesi gerektiği fikri yerleşmeye başlamıştır. Çocukluk eğitimle birlikte fark edilen bir dönemdir ve çocukluğun önemini kavramak belirli bir bilinç düzeyi gerektirir.

Ariès'in çocuklukla ilgili çözümlemesi başta tarihçiler olmak üzere birçok bilim insanı tarafından eleştirilmiştir (Heywood, 2003). Ariès'in çocukluğu yalnızca Ortaçağ sanatına odaklanarak incelemesi eleştirilenlerce yetersiz bulunmuştur. 12. yüzyıla kadar Ortaçağ resimlerinde çocuğun yer almamasından yola çıkarak Ortaçağ'da çocukluğun var olmadığı sonucuna ulaşması ve çalışmasına yalnızca dinsel yaşamdaki çocuk imgesini dahil etmesi Ariès'in temel eksiklikleri olarak kabul edilmektedir (Heywood, 2003, s.18). Ortaçağ resimlerinde çocuk İsa'nın değişen temsilleri, dönemin çocukluk anlayışındaki değişimin değil, sanat ve din anlayışlarındaki değişimlerin bir sonucudur (Cunningham, 1995, s.31-32). Bu durum yalnızca sanat ürünlerini inceleyerek yapılan tarihsel bir çözümlemenin eksiklerine işaret etmektedir. Ariès'in Ortaçağ'daki toplumsal yaşamı kendi yaşadığı dönemin değer yargılarıyla tartışması, toplumsal ve kültürel farklılıkları ihmal ederek fazla genelleyici sonuçlara ulaşması da yaptığı çalışmaya yöneltilen eleştiriler arasındadır (Heywood, 2003, s.20-27).

Çocukluğu eğitimle ilişkilendiren yazarların çoğu, Ortaçağ'daki çocukluk anlayışını birkaç cümleyle özetlemeyi tercih ederler (Ariès, 1973; Bumin, 1983; Postman 1995). Ariès'in Ortaçağda çocukluk anlayışının varolmadığına ilişkin tezi ancak 1990'lı yıllarda tartışılmaya başlanır (Cunningham, 1995, s.30). Ortaçağdaki çocukluk anlayışını yeniden ele alan Shulamith Shahar (1992, s.22) *Childhood in the Middle Ages* adlı kitabında Ortaçağ'da çocukluğun üç döneme ayrıldığını söyler. Erken çocukluk olarak adlandırılan *Infantia* çocuğun doğumundan 7 yaşına kadar olan dönemi kapsar. *Puertia* kız çocuklar için 7-12, erkek çocuklar için 7-14 yaş aralığındaki dönemdir. *Adolescentia* ise *puertianın*

sona ermesiyle başlar ve yetişkinlikte son bulur. Shahaar (1992, s.22) bu ayrımı dönemin tıbbi, ahlaki ve edebi metinlerinden yola çıkarak yaptığını belirtmektedir³. Ortaçağ'da Aristo'dan etkilenecek çocuğu eksik ve kusurlu olarak betimleyen görüş oldukça yaygındır. Bu görüşe göre çocukluk insan yaşamının en kötü dönemidir. Bu dönemde, 19. yüzyılın romantik çocukluk anlayışıyla benzer özellikleri taşıyan bir yaklaşımdan da söz etmek mümkündür (Shahaar, 1992, s.17). Çocuk saf, masum ve inançlı varlıktır. Masumiyeti nedeniyle Tanrı'ya daha yakındır. Öyle ki Tanrı katında bir çocuğun duası bir yetişkinin duasına göre daha değerlidir (Shahaar, 1992, s.17). Dönemin düşünürlerinden Saint Augustine ise çocuğu günahkâr bir varlık olarak niteler ve masum çocuk imgesini bütünüyle reddeder (Shahaar, 1992, s.14). Saint Augustine İsa'nın çocuğun masum bir varlık olduğuna ilişkin sözlerini, çocuğun bedeni bağlamında yorumlar. Çocuk bedensel olarak günahsız, temiz bir varlıktır, ruhu ise kıskançlık, öfke ve saldırganlık gibi olumsuz özellikler taşır. Ortaçağ düşünürlerinin çocukluğu teolojik bir bakış açısıyla ele aldıkları söylenebilir. Çocuk İsa, aziz ve azizelerin çocukluk dönemlerine ilişkin anlatılar, resimler ve ikonlar dönemin toplumsal yaşamında önemli bir yere sahiptir.

Postman (1995)'a göre bebekliğin tersine çocukluk toplumsal bir kategoridir. Bebeklik, yetişkinlik ve yaşlılık biyolojik kategoriler olarak hemen her dönemde, neredeyse her toplumda mevcutken, çocukluk, 16. yüzyıldan sonra doğal bir kategori olarak benimsenmeye başlamıştır. Postman'ın 16. yüzyılı, çocukluğun doğal bir dönem olarak kabul edilmeye başlanmasında, bir milât olarak tayin etmesinin nedeni, matbaanın bulunuşudur. Matbaanın bulunuşu, Batı toplumlarının sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sürecini başlatmış, okur-yazarlık yaygınlaşmıştır. Okur-yazarlığın yaygınlaşmasının, toplumda bilgi birikiminin artması, farklı bilgi türlerinin ortaya çıkması gibi sonuçları olmuştur. Okuma insanın yalnızken gerçekleştirdiği bir etkinlik olarak, kendilik algısının değişmesini ve "birey" in ortaya çıkışını incelemiştir. Okur-yazarlığın toplumsallaştığı, okulların yaygınlaştığı yerlerde çocukluk anlayışı da hızla gelişmeye başlamıştır. Çocuk, giderek artan bir biçimde bir saygı nesnesi ve yetişkinlerden farklı olan bir varlık olarak algılanmıştır. Çocuğun toplumsal hayatın neredeyse bütün alanlarına yayılan yaşam biçimi, okur-yazarlığın toplumsallaşması ve eğitim kurumlarının yaygınlaşması ile birlikte dönüşüm geçirmiştir. Çocukluk yavaş yavaş eğitim kurumlarıyla kuşatılan,

³ Shulamith Shahaar'ın çocukluk hakkındaki görüşlerinin eleştirisi için bkz. Cunningham, 1995, s.37-38.

biçimlendirilen bir dönem haline gelmiştir. 16. yüzyıldan başlayarak eğitim kurumlarında hapisane ile okulu birbirine yaklaştıran bir disiplin anlayışı görülmektedir (Bumin, 1983, s.22). İmanlı Hıristiyanlar yetiştirmeyi amaçlayan Katolik kilisesinden farklı olarak Protestan kilisesi cahilliği Tanrı tanımazlığın ve başıboşluğun kaynağı ve “çalışmanın zorunlu isteğinin oluştuğu yer” olarak görüyordu (Bumin, 1983, s.23). Bu nedenle Luther eğitimi bütün yoksul çocuklar için zorunlu kılmıştı.

Günümüzdeki çocukluk anlayışını biçimlendiren düşüncenin kökenleri 17. yüzyıla uzanır.

XVII. ve özellikle demografik bir patlama ve üretimde büyük artışların kaydedildiği XVIII. yüzyıllardan itibaren Batı toplumlarının bütün kurumlarına yeni bir disiplin anlayışı yerleşti.(...) Foucault'nun yazdığı gibi inzibati yöntemler uzun zamandır manastırda, orduda, atelyede mevcuttular, fakat bu yöntemler XVII. Ve XVIII. yüzyıllarda “hakimiyetin genel yöntemleri” haline geldiler (Bumin, 1983, s.24).

Sınıfta her öğrencinin değişmez bir yerde oturması, okula giriş çıkışların düzenli hale gelmesi, öğrencilerin sınıfta zorunlu olmadıkça birbirleri ile ve öğretmenleri ile konuşmasının yasaklanması gibi günümüze ulaşan kurallar dönemin Fransı'nda şekillenmeye başlayan eğitim anlayışının ilkeleri arasındaydı (Bumin, 1983, s.35-36). Eğitimin diğer toplumsal kurumlar gibi disipline ağırlık veren bu yaklaşımı, çocuğun denetim altına alınması ve en ince ayrıntılarına kadar biçimlendirilmesi gereken bir varlık olarak kavrandığına işaret etmektedir.

18. yüzyılın Aydınlanmacı düşünürlerinin insan aklına ve ilerlemeye duydukları inanç ve bu çerçevede eğitime verdikleri önem çocukluğa ilişkin yeni düşünceler geliştirmelerine neden olmuştur. 18. yüzyılın Aydınlanmacı çocukluk anlayışını dönemin iki önemli düşünürü olan John Locke ve Jean Jaques Rousseau'dan yola çıkarak çözümlemek mümkündür. Postman (1995, s.79) bu iki düşünürün çocukluğa yönelik yaklaşımlarını Protestan çocukluk anlayışı (Locke) ve Romantik çocukluk anlayışı (Rousseau) olmak üzere iki grupta toplar. Locke'a göre çocuk istenildiği gibi biçimlendirilebilecek bir “tabula rasa”dır. Çocuk eğitilerek “kendi eğilimlerine hâkim olabilen”, arzularını mantığı ile denetleyebilen “ideal” bir yetişkine dönüştürülebilir (Heywood, 2003, s.31). Buna karşın, romantik çocukluk anlayışı, çocuğu “deforme olmuş bir yetişkin” olarak niteler.

Rousseau'da temellenen romantik çocuk fikri, çocuğun kendi içinde önemli olduğunu savunur. Çocukluk, insanın “doğa durumu”na en yakın olduğu zamandır. Yetişkinlerin “zeki” ve “insani” tarzına karşılık, çocukların “hassas” ya da “naif” bir akıl yürütme biçimleri vardır (Heywood, 2003, s.33). Doğa durumuna yakın oldukları için iyi ile kötüyü rahatlıkla ayırt edebilirler ve her zaman iyiyi tercih ederler. Rousseau, çocukluğu doğal durumla ilişkilendirerek, ideal bir dönem olarak tarif eder.

17. yüzyılda filizlenen ve 18. yüzyıldan itibaren giderek güçlenen Aydınlanma düşüncesi günümüzün modern çocukluk anlayışının temellerini oluşturmaktadır. Bireyin özerkliği, eşitlik, evrensellik, hoşgörü, özgürlük gibi kavramlarla biçimlenen Aydınlanma düşüncesi, çocukluk anlayışını da bu kavramlar ışığında inşa etmiştir. Aydınlanma düşüncesinin mirasını devralan Fransız Devrimi (1789), ulus devlet yaratma çabasının bir parçası olarak demokratik bir eğitim düşüncesini içeriyordu. Parçalı, dağınık bir toplum yapısını homojen bir ulusa dönüştürmenin ön koşulu, bütün vatandaşların eğitilmesi ve bütün toplumu kapsayacak ortak bir dağarcığın oluşturulmasıydı. Ulusun icâdıyla birlikte, çocukların yetiştirilmesi özel alana bırakılamayacak kadar önemli bir mesele haline gelmiş ve eğitim alanındaki düzenlemeler hızla merkezileşmiştir.

13 Temmuz 1793'de Robespierre tarafından Konvasiyon'a sunulan ve bazı yazarlarca “çocukların büyük devrimi” olarak görülen Le Pelletier'nin “Ulusal Eğitim Plânı”, aslında bu konuda en sonuna vardırılmış umutların ve düşlerin bir ifadesiydi. (...) Yalnızca ilköğretime yönelik, bize daha çok Platon'u hatırlatan bu eğitim plânına göre, çocuk ana-babaya değil, vatana aitti. Ülkedeki bütün çocuklar beş yaşından on iki yaşına kadar birlikte yetiştirilecekler, aynı elbiseyi giyecek, aynı yemeği yiyecek ve aynı eğitim ve ilgiyi göreceklerdi. (...) Çocuklara okuma, yazma ve hesap yanında daha da önemli olarak cumhuriyetçi moralin ilkeleri öğretilecek, burada elde edilen davranış biçimleri giderek ulusal bir nitelik kazanacaktı (Bumin, 1983, s.59-60).

Fransa örneğinde görüldüğü gibi çocuk uluslaşma projesinin en temel unsurlarından biridir. Bu projede eğitim, çocuğu “ideal vatandaşa” dönüştürecek olan en önemli kurumdur.

Modern çocukluk anlayışını Locke'un ve Rousseau'nun bir tür sentezi olarak nitelemek mümkündür. Aydınlanmanın eğitime, akla ve ilerlemeye duyduğu inancın bir uzantısı olarak görülebilecek, çocuğun yetiştirilebilen, biçimlendirilebilen bir varlık olduğu fikri

ile birlikte çocuklukla ilgili yapılan psikoloji araştırmalarının artışı, çocuğun kendine ait bir dünyası olan özerk bir varlık olduğu fikrini modern çocukluk anlayışının temelini haline getirmiştir.

19. yüzyılın sonunda Avrupa ve Kuzey Amerika orta sınıfında bir çocukluk ideolojisi güçlü bir etki yarattı. (...) Bu ideolojinin özünde çocukların bakımının aile tarafından sağlanması gerektiği görüşüne, çocukluk döneminde yaşananların çocuğun nasıl bir yetişkin olacağını önemli ölçüde belirlediği inancına ve çocukluğun kendi haklarına ve ayrıcalıklarına sahip olduğuna ilişkin artan bilince sağlam bir teslimiyet yatar (Cunningham, 1995, s.41).

Postman (1995, s.62)'a göre çocukluğun bir orta sınıf fikri olarak ortaya çıktığına kuşku yoktur. Çocukların bakım masrafları, eğitim giderleri ancak orta sınıf tarafından karşılanabilecek düzeydeydi. Başka bir deyişle, çocukluk günümüzdeki anlamını Avrupa'da orta sınıfı ortaya çıkaran gelişmelere borçludur. Çocukluk fikrinin alt sınıflara yayılması, orta sınıf aile yaşantısının bir parçası olan çocukluğun doğuşundan yüzyıl sonradır (s.62). Orta sınıfın çocukluk anlayışının alt sınıflarca benimsenmesi, kabaca, sanayi devriminin ve vasıflı işgücüne, dolayısıyla eğitime duyulan ihtiyacın artmasının bir sonucu olarak görülebilir.

Kapitalist modernleşme toplumsal düzenin zaman anlayışı, üretim için zamana atfedilen değer, zamana ilişkin bir süreç olarak insan yaşamının anlamını belirlemiştir. Kapitalist toplumlarda "yaşam", evreleri net bir biçimde tanımlanmış, kariyere ilişkin bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Moran, 2002, s.169). Bebeklik, çocukluk, gençlik, yetişkinlik, yaşlılık gibi sosyal kategorilerin oluşmasını belirleyen en önemli değişken insanın ekonomik üretime katılmasıdır. Orta sınıfın çocukluk anlayışında çocuğu yetişkinden ayıran temel unsur yaş farkına dayalı biyolojik bir belirleyen olarak inşa edilmiştir. Oysa modern toplumlarda çocuğa verilen değer, çocuğun nitelikleri üzerinden kurulur. Başka bir deyişle kapitalist toplumda çocuk "nitelikli bir yetişkin" olması olasılığı nedeniyle değerlidir. Kapitalist toplum çocuğun kendisine değil, çocuğun "nitelikli bir yetişkin" olması ihtimaline yatırım yapar.

Postman (1995)'a göre, 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı çocuk kültürünün sonunu getirmiş, çocukluk yok olmaya başlamıştır. Çocukluğun ortaya çıkışını teknolojik bir gelişmeye, diğer bir deyişle matbaaya bağlayan Postman,

çocukluğun yok oluşunu da televizyonla ilişkilendirir. Çocukluk kategorisi varlığını yetişkinlik kategorisine borçludur. Yetişkinlik ise matbaanın icâdı ve okur-yazarlığın yaygınlaşmasının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Postman (1995, s.128)'ın “televizyon çağı” olarak adlandırdığı günümüzde ise üç evre vardır: Bebeklik, ihtiyarlık ve çocuk-yetişkinlik. televizyonun sunduğu enformasyonun çokluğu ve biçimi modern bireyi dönüştürmektedir. Yetişkinlikler çocuklaşırken⁴ çocuklar yetişkinleşmekte her iki kesimin özelliklerini gösteren yeni bireyler ortaya çıkmaktadır. Postman'ın görüşlerinde haklı taraflar vardır. Ancak çocukluğun yok olduğunu söylemek ve bundaki en büyük payı televizyona atfetmek yerine çocukluğu tarihsel olarak değişen bir inşa olarak kavramak, kimi zaman daha belirgin de olsa her dönemde değiştiğini ve bu değişimin ekonomik ve kültürel dönüşümlerle koşut olduğunu kabul etmek yerinde olacaktır.

Çocukluğa ilişkin yerel, kültürel ve sınıfsal farklar 20. yüzyılda varlığını sürdürmekle birlikte, bu dönemin çocukluk anlayışı görece olarak orta sınıfın çocukluk fikri ile belirlenmiştir. Eğitimin yaygınlaşması ile oluşan pedagojik bilgi birikimini bir tarafa bırakacak olursak, psikolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasıyla çocukluğa ilişkin bilginin ilk kez bu dönemde sistematik olarak toplanmaya başladığı söylenebilir. Çocuğa yönelik bilimsel yaklaşımlar, çocukluğun insan hayatının ayrı bir dönemi olarak kavranmasına meşruiyet kazandırmıştır. Günümüzde çocukluk yalnızca psikolojik değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bir kategori olarak da kabul görür. Bu noktada çocukluğun tarihine ilişkin araştırmalarda toplumsal cinsiyetin bir değişken olarak yeterince ele alınmayışının önemli bir eksiklik olduğunu belirtmek gerekmektedir. Sınıfsal, ulusal, etnik ve kültürel farklar çocukluğun değerlendirilmesi konusunda ölçüt alınmasına rağmen, toplumsal cinsiyet kategorisi ihmâl edilmiştir. Oysa çocukluk toplumsal cinsiyetin öğrenildiği, bu kalıpların yerleştiği bir dönemdir. Bu nedenle çocukluğun tarihini toplumsal cinsiyet ile birlikte yeniden ele almak önemlidir.

Çocukluğun tarihi konusunda buraya kadar incelenen çalışmalar Avrupa kökenlidir. Çocukluğu çoğunlukla bilgilerin “sistemik” olarak kaydedilmeye başladığı Ortaçağ'dan itibaren incelemeye başlayan tarih çalışmaları özellikle Orta Avrupa'ya odaklanırlar.

⁴ Yetişkinlerin çocuklaşması sürecini tartışan bir çalışma için bkz. Pascal, Bruckner. **Masumiyetin Ayartıcılığı**. İstanbul: Ayrıntı, 2006.

Bununla birlikte Japonya, Brezilya, Zambiya gibi ülkelerde çocukluğun tarihine ilişkin yabancı dilde yazılmış kimi çalışmalara rastlamak mümkündür, fakat bu çalışmalar sınırlı sayıdadır⁵. Ortaçağ'ın İslâm uygarlığındaki çocukluk kavramını inceleyen Giladi (2001, s.126), Arap kültürünün yazılı metinlerinde çocukluk konusunda fikirlere ve bölümlere rastlandığı, çalışmaların bir bölümünün de Antik Yunan metinlerini Arapça metinlere uyarladığını belirtir. Bu bağlamda Arap toplumundaki çocukluk tartışmaları aynı zamanda Antik Yunan'dan da beslenmektedir. Çocuğun ağaçtan (anneden) kesilmiş bir dal (Ibn al Djazzar), kendine özgü ihtiyaçları olan bir varlık (Al Qurtubi), çocukluğun hayatın geri kalanını bütünüyle etkileyen özel bir dönem olduğu (Al Baladi) fikirleri Ortaçağın Arap toplumundaki çocukluk anlayışına ilişkin ipuçları vermektedir (Giladi, 2001).

Çocukluk konusunda Türkiye'de yapılan çalışmalar ise 1990'lı yıllarda belirgin biçimde artmış, Ankara Üniversitesi'ne bağlı Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin (1994) kurulması ile birlikte kurumsallaşmıştır. Bu alandaki çalışmalar, Türkiye'de çocukluğun tarihini Osmanlı döneminden başlatırlar. Diğer taraftan hem çocukluğun modernleşme ile olan bağı, hem de yöntemsel olarak sözlü tarih çalışmalarının tercih edilmesi, çalışmalarda Cumhuriyet döneminin öne çıkmasına neden olmaktadır.

3.1.2. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye Toplumunda Çocukluk

Türkiye'de çocukluğun tarihi konusundaki en kapsamlı çalışma, Bekir Onur'un yaklaşık dört yüz anı ve yaşam öyküsünü değerlendirdiği *Türkiye'de Çocukluğun Tarihi* (2005)'dir. Türkiye'de çocukluğun tarihini saray yaşamından gündelik yaşama, eğlenceden oyun kültürüne, eğitim-öğretimden çocuk yetiştirmeye kadar birçok alanda inceleyerek Osmanlı tarihi alanındaki araştırmalardan da yararlanan Onur, Türkiye'deki çocuk anlayışı hakkında önemli birçok bilgiye ulaşmıştır.

Osmanlı'da saraydaki yaşantı ile saray dışındaki yaşantı arasındaki farklılık bu iki yaşam biçiminin çocukluk anlayışlarını da birbirinden ayırmaktadır. Diğer taraftan Osmanlı'nın

⁵ Bkz. Hwang, Philippe vd. **Images of Childhood**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

saray yaşantısına ilişkin kayıtların, günlük yaşantıya ilişkin kayıtlardan daha fazla olması, sarayı Osmanlı'nın çocukluk anlayışının izlerini sürmek bakımından öne çıkarmaktadır. Elbette saraydaki yaşantının toplumun geneline yayılamayacağını ve çoğunlukla hanedanlık hakkında bilgi vereceğini kabul etmek gerekir. Sarayın çocukları doğdukları andan itibaren hanedanlık sisteminin ve Osmanlı töresinin bir parçası olurlar. Bu çocuklar, büyük ölçüde devlet geleneğinin korunması için uyulması gereken kuralların baskısı altında yetişmişlerdir (Türkoğlu, 1997, s.105). Kız çocukları (*sultanlar*) kendilerinden yaşça büyük devlet yöneticileriyle evlendirilmekte, erkek çocukları (*şehzadeler*) ise padişahlığın gereklerine göre hazırlanan bir eğitim programıyla yetiştirilmektedir. Hatim indirmek, başta Arapça ve Farsça olmak üzere yabancı dilleri öğrenmek, Osmanlı bilgisi, din bilgisi, imlâ, matematik, geometri, coğrafya, beden eğitimi gibi dersler almak eğitim programlarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bununla birlikte şehzadeler ilgi alanlarına göre müzik ya da edebiyatla da uğraşmaktadırlar (Türkoğlu, 1997). Osmanlı hanedanının ataerkil yapısı, kadınların hükümdar olmasına izin vermediği için Fatih Sultan Mehmet, IV. Murat, IV. Mehmet gibi çocukken tahta çıkan padişahlar bulunmaktadır. Sultanların kimi zaman bebekken evlendikleri, ancak ergenlik çağından sonra saraydan çıktıkları, kimi zaman çocuk yaşta dul kalarak yeniden evlendirildikleri; şehzadelerin taht kavgaları nedeniyle sürekli gözetim altında tutuldukları, kimi zaman kafes adı verilen bir dairede yaşamlarını sürdürmek zorunda kaldıkları ya da öldürüldükleri bilinmektedir.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Kapıkulu ocaklarını incelediği tarih çalışmasında, Osmanlı'da çocukluğun evrelere ayrıldığını belirtir⁶. Bu bağlamda Selçuklu dönemine kadar uzanan devşirme sistemi, dönemin çocukluk anlayışı hakkında fikir vermektedir.

Üç yaşına kadar olan çocuğa *şirhor* yani meme emen denirdi. Üç yaşından sekiz yaşına kadar olursa *beççe* (yavru), sekizden on iki yaşına kadar olana *gulâmçe* (küçük çocuk) ve bulûğa ermiş olana *gulâm* denirdi; kanunnamede bir de *sakallı* denilen ve gulâm gibi tüysüz olmayıp iyice traşı gelmiş olan oğlanlar vardı (...) (akt. Onur, 2005, s.63).

⁶ Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. **Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapıkulu Ocakları I**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Günümüzdeki anlamlarıyla düşünüldüğünde *şirhor* bebekliğe, *beççe* çocuklukla bebeklik arasındaki bir “ara-döneme” denk gelir. Çocukluğun evrelerine ilişkin bu ayırım, Osmanlı’da çocukluğun günümüzdeki anlamıyla daha kısa bir dönemde, *gulâmçe* döneminde yaşandığına işaret eder. Diğer taraftan henüz doğum yıllarının kayda alınmadığı bir dönemde çocukluğun 3-4 yıllık ara dönemlere bölünerek tarif edilmesi olağandır.

Çocuklar için yazılmış öğüt kitapları Osmanlı döneminin çocukluk anlayışıyla ilgili bilgi veren önemli kaynaklar arasındadır. Bazıları Osmanlı okullarında okutulan bu kitaplar, çocukların davranışlarına ve yaşamlarına ilişkin öğütleri içeriyordu.

İslam düşünürlerinin Gazali’den başlayarak çocuklara ve gençlere yönelik öğüt kitapları kaleme aldıklarını, bunların Osmanlı toplumunda da yaygın olduğunu ve yüzyıllar boyunca kullanıldığını biliyoruz. (...) Türk tarihinde önemli bir yeri olan öğüt kitaplarının en eskisi Keykavus’un 1082’de yazdığı *Kabusname*’dir. İranlı Şeyh Sadi’nin on üçüncü yüzyılda yazdığı *Gülistan* ve *Bostan* adlı eserler de Osmanlı okullarında okuma kitabı olarak okutulmuştur. (...) Öğüt kitaplarına az da olsa Cumhuriyet döneminde de rastlanmaktadır. Kazım Karabekir 1920’de *Çocuklara Öğütlerim*’i yayımlamıştır. Pertev Demirhan’ın 1939’da yayımladığı *Oğlum Ömer İlhan’a Öğütlerim*’i Osmanlı’nın çocuğuna öğüt kitabı yazarak topluma mesaj verme geleneğinin Cumhuriyet’teki devamı sayılabilir. (Onur, 2007, s.71-74)

Onur (2007, s.76)’a göre, bu kitapların olumsuz bir çocukluk anlayışıyla yazıldığını söylemek mümkündür. Bu kitaplarda çocuk, çoğunlukla disiplin altında tutulması, sert önlemlerle yetiştirilmesi gereken bir varlık olarak görülmüştür. Osmanlı’dan bu yana çocuğun disiplin altına alınması sürecinde kullanılan en yaygın yöntem dayaktır. Dayak, Türkiye toplumunda çocukluğu kuran önemli davranışlardan biridir (Onur, 2005; Onur, 2007)⁷.

⁷ Onur (2007), Türkiye’de çocuklukla ilgili değişmeyen üç olgunun öne çıktığından söz eder. Toplumsal yaşantı genel olarak düşünüldüğünde *çocuk sevgisi*, çocuğun eğitilmesi ve yetiştirilmesi sürecinde ise *ezbercilik* ve *dayak* Türkiye’deki çocukluk anlayışının kurucu unsurlarıdır.

Sütannelik kurumu, şenlikler, mahalle kültürü, otoriteye/büyüklerle itâat, dayak, erkek çocuklar için sünnet⁸ gibi konular Osmanlı toplumunda belirli bir çocukluk anlayışının varlığına işaret etmektedir. Bu çocukluk anlayışının çocuğa belirli bir özerklik tanıdığı fakat bu özerkliği otoriter bir tutumla sürekli denetim altında tuttuğu söylenebilir. Aile hayatında büyüklerle duyulan saygı, toplumsal yaşamda devlet otoritesine duyulan saygıya dönüşmektedir (Lewis'ten akt. Onur, 2005, s.81). Fakat çocuk üzerinde kurulan otorite sevgi ve şefkat yokluğu olarak anlaşılmalıdır, ancak çocuk için bu sevgiyi hak etmenin yolu büyüklerine itaat etmekten geçer.

Çocukluğun modernleşme ile olan bağı, modernin mekânı olan kent ile gelenekselin mekânı olan kırdaki çocukluk anlayışlarının farklı olabileceğini düşündürmektedir. Anadolu'nun kırsal bölgelerinde çocuk yetişkinlerle içiçedir, biradadadır (And, 1997, s.398). Çocuklarla yetişkinlerin oynadıkları oyunlar benzerdir. Köy yaşantısında kimi büyüsel ritüeller çocuklar tarafından gerçekleştirilmektedir. Kuraklık dönemlerinde yağmurun yağması için yapılan büyülerde çocuklar tekerlemeler okurlar, evleri dolaşarak hediyeler toplarlar. Örneğin Ankara yöresinde çocukların oynadığı oyunların bolluk getireceğine inanılmaktadır:

“(...) çocuklar ne oyun oynarsa o sene o iş çok olurmuş. Mesela çocuklar kuyu kazarak oynarsa o sene bolluk olur, ekin kuyuları kazılırmış. Ev yaparak oynarlarsa yapı çok olurmuş.” (Koşay'dan akt. And, 1997, s.399).

Anadolu'da gündelik yaşamın bir özelliği de herkesin bir arada yaşaması, çocukların her şeye tanık olmasıdır (Onur, 2007, s.101). Köy yaşantısında insanların üretime doğrudan katılması nedeniyle, çocuklarla yetişkinlerin yaşantısı arasında kent yaşantısında olduğu gibi belirgin farklılıkların bulunmadığı söylenebilir. Çocuklar gündelik yaşamda yetişkinlerle birlikte toplumsal üretimin her aşamasına katılırlar. Anadolu'daki kimi

⁸ Onur (2007, s.213) Osmanlı'dan Cumhuriyete geçişin sünnet düğünlerindeki kimi ritüelleri değiştirdiğinden söz eder: “Raif Kaplanoğlu (2001), ‘Sünnet olan çocuklar canı acımasın diye kesilirken ‘Yaşasın Cumhuriyet’ diye bağırılırlardı. Benim sünnetimde de ben böyle bağırırmışım. Cumhuriyet öncesi dönemde ise ‘Padişahım çok yaşa’ diye bağırırlarmış’ (88) diyor. 1929 doğumlu Doğan Aksan (2001), cumhuriyet ruhunu pekiştiren etkinlikleri –piyesle, şiirler vb.- anlatırken sünnet örneğini de veriyor: ‘Sünnet düğünlerinde, sünnet çocuğunun başucuna ‘Cumhuriyet Çocuğu’ levhasının asıldığına, evlerde, çok özenle ve değişik yazılarla yazılmış ‘Yaşasın Cumhuriyet’ levhalarına rastlamışım’dır’ (41).”

büyüsel ritüellerin çocuklar tarafından gerçekleştirilmesi, çocuğun “aşkın” olana daha yakın bir konumda olduğunun düşünüldüğünü işaret etmektedir. Kıtık, uğursuzluk gibi kırsal yaşamda huzursuzluk yaratan zor durumlardan çocuklar yardımıyla çıkılacağına inanılması, Anadolu kültüründe “kurtarıcı çocuğa” ilişkin inancın var olduğunu göstermektedir.

Türkiye’de çocukluğun tarihi, aynı zamanda modernleşmenin tarihidir (Onur, 2005, s.527). Bu nedenle İkinci Meşrutiyet Dönemi çocukluk açısından bir dönüm noktasıdır. Osmanlı modernleşmesinin *ıslahatlaşmadan garplılaşmaya*⁹ uzanan serüveni içinde eğitim, Batıda olduğu gibi, ilerlemeyi sağlayacak kurumların başında geliyordu. Bu nedenle İkinci Meşrutiyet aydınları eğitimin yaygınlaşmasını ilerlemenin birincil koşulu olarak görüyordu (Onur, 2005, s.109).

Böylece Tanzimat’la birlikte giderek bağımsız bir “özne” olmaya başlayan çocuğun II. Meşrutiyet’le birlikte potansiyel bir kamusal özneye dönüşmesine tanık olunur. Çocuk potansiyel bir kamusal aktör olarak yalnızca ailesine ait değildir. Çocuk, kimi zaman ulusun, kimi zaman ırkın geleceğidir. Yarının üreticisi, askeri ve vatandaşıdır. Kısacası “çocuk toplumun geleceği olarak görülmeye başlanır. Yarının nesli ‘hürriyet, müsavat, adalet, uhuvvet’ ilkeleri doğrultusunda yetiştirilmelidir. Yurttaşlık ilk ve orta öğretimin ana pedagojik amacıdır. Bundan böyle nesiller yurttaşlık bilinciyle donatılmalıdır. İlkokullardan başlanarak yeni bir meşrutiyet nesli hedeflenir.” [Osman Gündüz, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*, C.2, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997, s.537]. Klasik Osmanlı toplumunda ailenin, akrabaların, mahalle ve cemaatin kontrolü altında bulunan [Toprak, “80. Yıldönümünde ‘Hürriyetin İlanı’ (1908) ve Rehber-i İttihad”, s.157] ve toplumsallaşması da yine aynı çerçeve içinde gerçekleşen çocuk, 19. yüzyılın sonlarından itibaren çocukluğunu devlete teslim eder (Üstel, 2005, s.32).

Çocuklar için düzenlenen şenlikler ve bayramlar da bu sürecin önemli bir parçasıdır. *Mektepliler Bayramı, Çocuklar Bayramı, İdman Bayramı, Ağaç Bayramı, Çiçek Bayramı, Buğday Bayramı* gibi kutlamaların “milli ve asri” bir eğitim yaratmada işlevsel olacağı düşünülmekteydi (Onur, 2005, s.110). *23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı*’nı da sayılan kutlamaların günümüzdeki uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür.

⁹ Karpat, Kemal H. **Osmanlı Modernleşmesi: Toplum, Kurumsal Değişim ve Nüfus**. Ankara: İmge, 2002.

İkinci Meşrutiyetin hemen öncesinde yayınlanmaya başlayan ve sayıları giderek artan çocuk dergileri bulunmaktaydı¹⁰. Bu dergiler kendilerinden önce çıkan *Kadınlara Mahsus Gazete*, *Kadınlar Dünyası*, *Kadınlık Duygusu* gibi kadın dergilerinden doğmuşlardı, fakat buna rağmen “feminist köklerinden söz etmiyorlardı” (Akşit, 2005, s.141). Dergilerde öne çıkan eğitime ve okullaşmanın önemine ilişkin vurguydu. Akşit (2005, s.136-140)’e göre, Avrupa dergilerini örnek alan çocuk dergilerinde eğitim kilit rol oynamış, fakat aile işletmesi işçisi ya da düşük maaşlı sanayi işçisi olarak çalışan çocukların sorunlarına değinilmemiştir. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında yayınlanan çocuk dergileri, *Çocuk Duygusu* bir tarafa bırakılacak olursa, içeriğinden kız çocukları dışlamıştır (s.141)¹¹. Cumhuriyet’le birlikte bu dergilerde vurgulanmaya başlanan kız çocuğu 1920’ler ve 1930’lar boyunca “cumhuriyet kızı” olarak devlet söylemin bir parçası haline gelmiştir (s.143).

Ulus devlete ilişkin düzenlemelerin sistematikleştiği Cumhuriyet dönemi, toplumsal yaşamın modernleştirilmesi ve modern vatandaşın inşası için gerekli dönüşümlerin gerçekleştirilmesini içeriyordu. Kurtuluş Savaşı döneminde Ankara’da toplanan Maarif Kongresi’nde (15 Temmuz 1921) konuşma yapan Mustafa Kemal yeni bir insan tipi yetiştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Akyüz, 1999, s.57). Bu yeni insan tipi milli değerle yetişmiş olmalı, yabancı değerler karşısında kendisini korumayı bilmelidir. Kurtuluş savaşı yıllarındaki milli değerlerine sahip çıkan yeni insan tipi, Cumhuriyetin

¹⁰ “(...) İlk çocuk dergisi, 1869’da *Mümeyyiz* dergisinin çocuklar için yayınladığı bir ekti. Daha sonra *Hazine-i Etfal* (1875), *Arkadaş* (1876), *Aile* (1880), *Bahçe* (1880), *Çocuklara Hediye* (1881), *Çocuklara Arkadaş* (1882), *Çocukların Cuma Günü Mektebi* (1882), *Çocuklara Kıraat* (1883), *Etfâl* (Children) (1885), *Çocuklara Ta’lim* (1887) ve *Numune-i Terakki* (1887) çıktı (58). Bu dergilerin yayın süresi ise bir ya da iki seneyi geçmedi ve İstanbul dışında yayınlanan çocuk dergisi pek olmadı (59). *Çocuklara Mahsus Gazete* yayın hayatına 1896’da başladı (60), *Çocuklara Rehber* (1897) takip etti (61). Kısa bir aradan sonra, 1904’te *Çocuk Bahçesi* (62), beş sene sonra da, *Arkadaş* ve Leon Lütfi’nin sahibi olduğu *Çocuk Dünyası* yayınlandı. Baş yazarı Baha Tevfik’le *Çocuk Duygusu*, varolan çocuk dergisi biçimini 1913-4’te yayımlandığı andan itibaren karikatürlere yer vererek değiştirmeye başlayacaktı (63). Bu esnada *Talebe* (İzmir, 1911-2), *Mektebli* (1913-5), *Çocuk Yurdu* (1913), *Çocuklar Alemi* (1913), *Türk Yavrusu* (1913), *Mektep Müzesi* (1913-4), *Talebe Defteri* (1913-9), *Çocuk Dostu* (1914), *Mini Mini* (1914), *Türk Çocuğu* (1914) da yayınlanmıştı. *Küçükler Gazetesi* (1918), *Çocuk Gazetesi* (1919), *Hür Çocuk* (1920) da son çocuk dergisi örnekleriydi. Daha önce de belirtildiği gibi bunlardan üç tanesi kadın dergileriyle aynı ismi taşıyordu, 1897’de çıkan *Çocuklara Mahsus Gazete* ile 1913’te çıkan *Çocuk Duygusu* ve *Çocuk Dünyası*.” (Akşit, 2005, s.132-133)

¹¹ *Çocuk Duygusu* dergisinde Selim Sırrı’nın kızlarına yazdığı yazılarla birlikte kız çocuğu ilk kez çocuk dergilerinde yer almış oluyordu (Akşit, 2005: 141).

ilanıyla birlikte yüzünü iyice Batıya dönecek, kendisinden milli değerlerine sahip çıkmasının yanında Batılılaşması da beklenecektir. 1923 yılında Balıkesir'in Hamdibey Nahiyesi'nde yayınlanarak ilkokul beşinci sınıf öğrencilerine dağıtılan "Hayat Rehberi" adlı belge dönemin çocukluk anlayışı hakkında fikir vermektedir (Akyüz, 1999). Kırmızı bir kartona karne biçiminde basılan Hayat Rehberi'nin ilk sayfası, öğrencinin adı, soyadı, yaşı, kilosuna ilişkin bilgilere ayrılmıştır. Bu bilgilerle birlikte "Türkün gücü Herşeye Yeter" ifadesi yer almakta, ikinci sayfada ise 48 madde halinde sıralanmış talimatlar bulunmaktadır. "Kendine, ailene, arkadaşlarına, milletine, vatanına, dinine yarar bir Türk olmak birinci dileğin olsun!" maddesiyle başlayan "rehber", öğrencinin bu dileğine ulaşmak için öncelikle güçlü, kuvvetli bir vücuda sahip olması gerektiğini hatırlatarak devam eder. Sonraki maddelerde güçlü ve sağlıklı bir bedene sahip olmak için yapılması gerekenler sıralanır; düşkünlere yardım etmek, ümitsiz olmamak, boşa vakit geçirmemek, aileyi, vatani, milleti ve bayrağı sevmek, hayvanları incitmemek, yalan söylememek, sanatı ve çiftçiliği sevmek, israfçı olmamak gibi ilkeler öğütlenir. Akyüz (1999, s.67)'e göre, bu belgeyi hazırlayanlar 1924 tarihinde yayınlanan "İlkmekteplerin Müfredat Programı"ndan etkilenmiş olabilirler. Programda yer alan ve Yurt Bilgisi adlı dersin ilk şekli olan Musahabat-ı Ahlâkiye ve Mâlûmat-ı Vataniye dersinin amaçlarından biri aşağıdaki gibi ifade edilmiştir:

(...) çocukları fikir ve düşüncelerini serbestçe söyleyecek, *haklarını savunup koruyacak* ve görevlerini yerine getirecek, toplumsal sorumluklarını üstlenecek, toplum konularına ilgi duyacak (...) Cumhuriyetin hür, aktif, girişken, görevlerini ve yetkilerini bilen yuttaşlar olarak yetiştirmek (Akyüz, 1999, s.67).

Cumhuriyet dönemi çocukları geleceğe duyulan umudu, modernleşme projesinin gerçekleştirilebileceğine ilişkin inancı temsil etmektedirler. İlköğretim çağındaki çocukların her sabah derse başlamadan önce okudukları and, Türklüğe, ulusa, vatana, ilerleme ülküsüne bağlılığı simgelemektedir. Bu dönemin çocukları için¹², çocukların ailelerinden önce cumhuriyete ait olduklarına gönderme yapan "cumhuriyet çocuğu" deyişi sıkça kullanılmaktadır. Talât Sait Halman o dönemde çocukların cumhuriyete ait oldukları fikrinin varolduğuna itiraz etse de "cumhuriyet çocuğu" olma deneyimini şu şekilde ifade etmektedir:

¹² Cumhuriyet döneminde çocuk olanlarla yapılan bir sözlü tarih çalışması için bkz. Göğüş Tan, Mine vd. **Cumhuriyette Çocuklar**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Cumhuriyet çocuğu olmak, olağanüstü bir sevinç, heyecan ve övünç kaynağıydı elbette. Atatürk döneminde, biz çocuklar, hem ailelerimizden, hem devletten sevgi görmenin coşkusu da yaşıyorduk, geleceğin umudu olarak görülmenin güzelliğini de... (1999, s.18)

“Varlıklarını Türk varlığına armağan eden” cumhuriyet çocukları, Batılı Türkiye modeline ulaşmanın sembelleri olarak devletin ve ailelerinin nazarında değerli birer varlıktırlar. Başka bir deyişle Kemalist modernleşme projesinde çocuklar ilerlemeyi sürdürecektir olan “modern yurttaş” olarak tasarlanmışlardır.

Cumhuriyet modernleşmesinin yeni yurttaş tipi, yalnızca çocukları kapsamıyordu. Çocukluk gibi kadınlığın, köylülüğün, kentliliğin “ortak bir paydada” yeniden tanımlanması gerekiyordu. Bu bağlamda devlet, ideal yurttaş tipini inşa etme görevini de üzerine almıştı. Kemalist anlayışa göre modernleşme yalnızca toplumsal kurumları değil, aynı zamanda bireylerin yaşantısını, kamusal olan kadar özel olanı da kapsayan bir hedef olarak görülmüştür; “ulus-toplum”un inşası ile “ulus-birey”in inşası birbirini tamamlayan süreçlerdir. Bu noktada modernleşen Türkiye’de “çocuğun kaderi” ile “ulusun kaderini” ortaklaştıran, her ikisinin de devlet eliyle inşa edilmiş olmasıdır. Cumhuriyet modernleşmesinin devlete atfettiği görev, hem çocuğu ulus-devlete ait değerlerin taşıyıcısı olan bir “ulus-birey” olarak eğitmek, hem de bütün yurttaşların oluşturduğu ulus-toplumu “terbiye edilecek bir çocuk” olarak Batılı değerlere uygun biçimde yetiştirmektir. Ulus devletin inşasına gönderme yapan bu iki süreç arasındaki koşutluğu kavrayabilmek için Türkiye modernleşmesini incelemek gerekmektedir.

3.1.3. Türkiye Modernleşmesinde Doğu-Batı İkiliği ve “Çocuk Kalmış Toplum”

Türkiye modernleşmesinde ilk önemli düzenlemeler, Osmanlı’da, 18. yüzyılın sonlarında askeri alanda başlatılmıştır¹³. 1793 yılında III. Selim’in Osmanlı ordusunu yeniden düzenleyerek merkezi bir yapı oluşturmaya çalışması Türkiye modernleşmesi sürecinde

¹³ Askeri düzenlemeleri önceleyen gelişmeler için bkz. Mardin, 1994.

belirgin bir biçimde atılan ilk adımdır (Karpat, 2002, s.19). İlk değişimlerin askeri teşkilâta başlamış olması aslında, Osmanlı modernleşmesinin temel karakteristiğine işaret eder. Bu temel, modernleşmenin yenilik ve dönüşüm bağlamında değil, muhafaza etme gerekliliği çerçevesinde kavrandığını gösterir. Osmanlı'nın Batı karşısındaki “geri kalmışlığı” Batının askeri olarak Osmanlı'dan üstün olduğu gerekçesiyle açıklanmış, askeri alandaki yenilikler Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığını sürdürmesinin teminatı olarak görülmüştür (Mardin, 1994, s.10). Devletin muhafazası amacını taşıyan anlayış, 19. yüzyılın modernleşme hareketlerini de belirlemiştir (Kadıoğlu, 1999, s.24-25). Osmanlı'daki modernleşme hareketinin askeri alanın sınırlarından taşarak eğitim ve yasama gibi toplumsal yaşamı düzenleyen alanları da kapsaması Tanzimat Fermanı (1839) ile birlikte gerçekleşir ve azınlık haklarına ilişkin düzenlemeler içeren Islahat Fermanı (1856) ile daha kapsayıcı hale gelir. Kadıoğlu (1999, s.25)'na göre bu düzenlemelerin yapıldığı 19. yüzyılın ortaları Osmanlı tebâları için modern-öncesi verili kimliklerden inşa edilmiş, modern kimliklere doğru bir yolculuğun başlangıç noktasını oluşturur.

Cumhuriyetin ilânı ile birlikte modernleşme hareketleri bütün toplumsal hayata yayılacak biçimde sistematikleşmeye başlamıştır. Osmanlı dönemi modernleşmesiyle Cumhuriyet dönemini birbirinden ayıran nitelik, Cumhuriyetle birlikte gelen düzenlemelerin kapsayıcılığı değil, Osmanlı'nın devleti muhafaza etmeye yönelik çabalarına karşın Cumhuriyet modernleşmesinin “yeniliğe doğru” bir adım olmasıdır. Kadıoğlu (1999, s.26)'na göre de Osmanlı modernleşmesi bir sürekliliğe, Cumhuriyet modernleşmesi ise “gelenek”ten kopuşa işaret eder. Cumhuriyet modernleşmesinin kapsayıcılığı, bu kopuşun sonucu olarak görülebilir.

Osmanlı'yla Cumhuriyeti birbirinden ayıran çizgiyi, Doğu/Batı kavramsallaştırmaları üzerinden de tartışmak mümkündür. Kemalizmin modernleşme anlayışı, Osmanlı'daki gibi “belirli kurumların ve teknolojilerin uyarlanması” olarak değil, Batılı bir dünya görüşünün topluma kazandırılması biçiminde anlaşılmıştır (Deren, 2002, s.382). Kemalizmin Batılılaşmayı ülkenin modernleşmesi için tek geçerli yol olarak gördüğü söylenebilir. Başka bir deyişle Kemalist proje, modernleşmeyi bir Batılılaşma meselesi

olarak anlamış ve toplumsal alanı Batı'nın toplumsal normlarına uygun biçimde düzenlemiştir.

Batılılaşma, başlangıçta basit bir 'metafor' ve hatta o hâliyle aşkınsalcı bir gerçeklik-ötesi kabulken hızla dönüşmüş ve Türkiye'de siyasal, toplumsal ve kültürel yapının modernleştirici edeni (agent) niteliği kazanmıştır. O nedenle modernleşmeyle Batılılaşma Türkiye'de birbirinin tamamlayıcısı olan hususlardır (Kahraman, 2002, s.126).

Diğer taraftan Batılılaşma projesinin önemli bir ögesi de Batı'nın egemenliğinden kurtulma isteğidir (Deren, 2002, s.384). Mustafa Kemal'e göre çağdaşlık olarak adlandırılan modernite, kurulu devletin, Batı tarafından temsil edilen evrensel ilkelere uygun olarak "millileştirilmesi"dir (Göle, 1998b, s.85). Dolayısıyla Kemalist modernleşmenin Batı vurgusu, aslında Doğulu olmaya ilişkin bir kabulü de içermektedir. Türkiye modernleşmesinin, bu ikiliğin üstesinden gelmeyi amaçlayan bir proje olarak tasarlandığını söylemek mümkündür. Doğu/Batı ikiliği geleneksel/modern ve duygu/akıl ikiliklerini kapsayacak biçimde kurulmuştur, bu nedenle ideal bir projenin bu ikilikleri içererek onları aşması gerekir. Bu düşünce, en iyi ifadesini Kemalizmin esin kaynaklarından biri olan Ziya Gökalp'te bulur¹⁴. Ziya Gökalp'in hars (kültür) ve medeniyet¹⁵ üzerinden yeniden ürettiği bu ikilik, "Batı gibi olmak" ile "kendimiz olmak" arasındaki uyumu sağlayacak bir birlik oluşturabilirdi (Koçak, 2001, s.374).

Bu ayrıma göre Batı'da iki şey var: biri "medeniyet", biri "hars". Batı medeniyeti, Batı uluslarının paylaşıp olduğu bir uygarlıktır. Fakat bunların ayrı "hars"ları vardır. Tanzimattan beri gelen Batı'yı soyut

¹⁴ Açıklık (1996, s.156)'e göre *Kemalist Modernleşme* ideolojik temellerini Ziya Gökalp'ten alır. Diğer taraftan Kemalist modernleşme zaman içinde Gökalp'in düşüncesini öteleyen bir radikallik de sergilemiştir. Gökalp'in düşünceleri ile Kemalizm arasındaki ilişki hakkında ayrıntılı bir tartışma için bkz. Parla, 1989.

¹⁵ Göle (1998a, s.28)'ye göre Medeniyet terimi "İslam", "Arap" ya da "Fransız" medeniyeti şeklinde her kültürün tarihsel göreceliğini değil, modernliğin sahibi olan Batı'nın üstünlüğünü ifade eder: "Medeniyet" kavramı teknoloji ve dünya görüşünden adab-ı muaşerete kadar uzanan geniş bir olgular kümesini ifade ederek, Batı'yı kendisiyle aynı çağı paylaşan ancak "ilkel" olan toplumlardan ayırır [Norbert Elias, *The History of Manners, The Civilizing Process*, c.1, Pantheon Boks, New York, 1978.]. Medeniyet kavramı yansız, değer yargısı içermeyen bir kavram değildir; Batı'nın üstünlüğünü açıkça belirtir ve kendine özgü Batıcı kültür modeline evrensellik atfeder. Ulusal farklılıkları vurgulayan Alman 'Kultur' kavramının aksine medeniyet kavramı bir evrensellik iddiasındadır; ulusal farklılıkların önemini azaltır ve bunun yerine insanlar arasında ortak oldukları farzedilen şeyleri vurgular [Norbert Elias, *a.g.e.*, s.5]."

bir bütün olarak görme görüşünden böylece bir adım ileriye gidilmiş oluyor; ulusal varlıklar seçiliyor; bundan, ulusal ekonomilere, bunlar arasındaki çatışmalara, bu çatışmaların Türk toplumu açısından anlamına geçilebileceğini sanırsınız.(...) Gökalp'in düşüncesinde Batı uygarlığını alma, kurma, yapma, toplumun içine kaynaştırma, bu kaynaştırmayı toplumun uluslaşması sürecine çevirme; bunların nasıl olabileceği, olamamışlarsa neden olamadıkları sorunu yoktur. "Hars" bir yanda durur; "medeniyet" öbür yanda. Toplumunu bir ulus yapan uygarlık değil; "hars"tır (Berkes, 1975, s.240-243).

Gökalp'in savunduğu, kültürel bir aşağılık duygusuna yer vermeyen, savunmaya yönelik bir modernleşmedir (Parla, 1989, s.37). Bu düşünce hem Batının tahakkümü altına girmekten, hem de geri kalmaktan duyulan endişeyi içerir. Doğu/Batı veya geleneksel/modern arasındaki gerilim, yalnızca Cumhuriyet'in ilk yıllarında değil, Cumhuriyet tarihi boyunca kendini hissettirmiştir. Bu gerilimin nedeni "gecikmiş modernleşme" kavramıyla açıklanabilir:

Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil, Batılı prototiplerinin aslına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak "tamamlanmamış" kalır. İthal edilen modeller Avrupa'daki muadilleri gibi işlev görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılanırlar. Bu nedenle modern olma projesi, içinde bulunulan yere göre değişir (Jusdanis, 1998, s.11-12).

Jusdanis (1998, s.14)'e göre ancak "gecikmiş" toplumlar geleneksel ve modern yapılar arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşarlar. Cumhuriyet'in kültür politikalarını belirleyen tedirginlik duygusu da "tarihsel gecikmişlik" düşüncesinden kaynaklanmaktadır (Koçak, 2001). Bir tür "zaman çarpılması" olarak da nitelenen tarihsel gecikmişlik duygusunu taşıyan özne, bir türlü kendi çağına denk düşmez, onun gerisinde kaldığı hissiyle yaşar (s.371). Yakalamak istediğini taklit ederek gecikmişlik duygusunun üstesinden gelmeye çabalarken, ortaya çıkan bir taklitten daha fazlasıdır. Çünkü Türkiye modernleşmesi, bir taraftan Batıya yönelirken diğer taraftan Doğudan kopmamaya çabalaması bağlamında yetişmeye çalıştığı âna ilişkin bir direnci de içerir.

Bu direnç Batı modernleşmesi ile Türkiye modernleşmesi arasındaki temel bir farktan kaynaklanmaktadır. Walter Benjamin'in sözünü ettiği sırtını geleceğe, yüzünü geçmişe dönmüş olan “tarih meleği” de bir ilerleme fırtınası kapılmış, sürüklenmektedir¹⁶. Tarih meleği Batı modernleşmesinin kendiliğinden ortaya çıkışına işaret eder. Bu melek kendiliğinden doğan bir fırtınada savrulmaktadır, oysa gecikmiş modernleşmenin bir projesi, ulaşmayı amaçladığı bir yer vardır.

Geleneksellikten modernliğe “geçiş” aşamasında bulunan toplumlarda, iktisadi, toplumsal ve siyasal dönüm süreci içinde, bu toplumlardaki kişi ya da grupların rolleri nelerdir? Bu sorunun cevabı, söz konusu “geçiş toplumlari”nın Batılı olup olmamalarına göre değişmektedir. Batıda geleneksellikten modernliğe geçiş, en azından dört yüzyıllık bir sürede ve adeta kendiliğinden gerçekleşmiştir. Yani, Batı kendi “iç” dinamikleri sayesinde “modernleşmiştir” [John H. Kautsky, **The Political Consequences of Modernization**, New York: John Wiley and Sons Inc., 1972 ve S. .N. Eisenstadt, **Modernization: Protest and Change**, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1966, s. 55 vd.].

Buna karşılık Batılı-olmayan toplumlarda modernleşme, daha kısa bir zaman dilimi içinde, kendiliğinden olmayan ve dış etkenlerin yoğun itici gücü etrafında ortaya çıkmaktadır (Köker, 1990, s.28).

Gecikmiş modernleşme, bir modelin özelliklerini elde etmek için telaşlı bir çaba içine girmeyi gerektirdiğinden merkezi planlamayı zorunlu kılar (Jusdanis, 1998, s.13). Kemalist modernleşmenin “halka rağmen halk için” anlayışı da bu kabulden temellenen, seçkin bir grubun önderliğinde yukarıdan aşağıya doğru tasarlanmış bir projedir (Kasaba, 1998; Keyder, 1998). Modernleşmenin projelendirilmesi, Kemalizmdeki karşılığını “inkılâpçılık” ilkesinde bulur. “Muasır medeniyete ulaşma”nın yolu toplumsal yaşamın inkılâplar aracılığıyla dönüştürülmesinden geçer (Köker, 1990, s.92). Toplumsal yaşama ilişkin modern düzenlemelerin yönetenler tarafından hukuk aracılığıyla yaygınlaştırılması, Cumhuriyet modernleşmesinin seçkin yanına işaret eder. Başka bir deyişle Türkiye’de modernleşme bürokratik düzenlemeler sonucunda ulaşılabacak bir hedef olarak kavranmıştır. Açıkel (2002, s.119)’e göre Türkiye modernleşmesinin bürokratik

¹⁶ “Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, *bu* fırtınadır.” (Benjamin, 2001, s.43-44).

yöntemlerle inşa edilmesi, ulusal toplumsallaşmanın da didaktik bir karakteristiğe bürünmesine neden olmuştur. Tasarlanan, devletin belirleyici olduğu, kuralları bürokratik seçkinler tarafından konulmuş bir toplumsal yaşamdır.

Cumhuriyet modernleşmesinin seçkin karakteristiği ve kendisini Doğu/Batı ikiliği üzerinden inşa eden söylemi, uluslaşma sürecini¹⁷ bireysel ve toplumsal düzeylerde belirlemiştir. Açıkel (2002)'in bu süreci açıklarken kullandığı kavram “ulusal pedagoji”dir. Ulusal pedagoji, devlet karşısında öznenin eğitilmesi, dönüştürülmesi, inşa edilmesi gereken bir ulus-birey, toplumun ise ulus-toplum olarak kavrandığına işaret eder¹⁸. Genel olarak bütün ulus-devletlerin ortaya çıkış sürecinde bireyin ulusal olarak inşasından söz edilebilse de uluslaşma sürecine geç başlamış/kalmış toplumlarda toplum mühendisliği düşüncesinin bir uzantısı sayılabilecek ulusal pedagojik yaklaşım öne çıkmaktadır. Ulusal pedagoji, modernleşme projesini toplumsal yaşamda uygulanabilir kılan bir yöntemdir. Türkiye’de devleti toplumun üstünde gören otoriter devlet geleneği, toplumu ve bireyi devletin gücüne tâbi bir konuma yerleştirir. Dolayısıyla toplumsal yaşama ilişkin değişiklikler “Devlet Baba”nın önderliğinde, onun koyduğu kurallar aracılığıyla ve onun çizdiği sınırlar içerisinde gerçekleşmelidir.

Uluslaşmak, kendine ulus-devletin gözüyle bakmak; *fikren*, *vicdanen* ve *bedenen* itaatkârlaşmış özneler olarak toplumsallaşmak demektir. Bu türden bir itaatkârlaşma, içinde hem saygı ve sevgi hem de korku ve tedirginlik barındıran bir öğrenme süreci içinde gerçekleşir. Ulus-devlet bir yandan içinde bireylerin kendilerini *eşit*, *özgür* ve *kardeşçe* hissedecekleri ütöpik-cemaati vaat ederken, diğer yandan da yargılayıcı ve cezalandırıcı bir tonda onları görevlerini yerine getirmeye davet eder (Açıkel, 2002, s.136).

Kemalizmin “halkçılık” ilkesiyle biçimlenen bu ulusal pedagoji Türkiye toplumunun devletle kurduğu ilişkide bir tür “şizofreni”ye neden olur. Bu yüceltme ve aşağılama ile korkup uzak durmayla medet ummanın iç içe geçtiği bir şizofrenik durumdur (Laçiner,

¹⁷ Bkz. Anderson, Benedict. **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**. İstanbul: Metis, 2004. Gellner, Ernest. **Uluslar ve Ulusçuluk**. İstanbul: İnsan, 1992.

¹⁸ Köker (1990, s. 92)'e göre Kemalistler soyut olarak tarif ettikleri milli irade ile somut halk istekleri arasındaki çelişkinin farkındaydılar ve halkı eğiterek bu çelişkinin üstesinden gelinebileceğine inanıyorlardı. Başka bir deyişle ulus-birey ile ulus-toplum arasındaki bağın, Türk ulusunu yaratmanın yolunun “cumhuriyet çocuğu”ndan, “cumhuriyet kızı”ndan, “cumhuriyet kadını”ndan vb. geçtiğinin farkındaydılar.

1997, s.27). Türkiye toplumu yalnızca otoriter, kollayıcı devletle kurduğu ilişkide değil, modernleşme ile kurduğu ilişkide de ikircikli bir ruh hâli içindedir. Bir taraftan devletten korkarken diğer taraftan onun merhametine sığınmasıyla, Batılılaşmaya çabalarken geleneğe tutunma ihtiyacı hissetmesi bu ikircikli ruh hâlinin sonucudur¹⁹. Dolayısıyla Türkiye toplumunun modernleşmeyle olan ilişkisini devlet dolayımıyla kurduğu ve devletle kurulan ilişkinin modernleşmeye ilişkin zihniyet ve tutumları da belirlediği söylenebilir.

Elbette Türkiye modernleşmesini yekpare bir süreç olarak tanımlamak, bu sürecin kendi içindeki eklemleme ve kırılmaları gözden kaçırmak anlamına gelir. Modernleşmenin tarihi kapitalistleşme ile birlikte değerlendirildiğinde bu süreç içindeki değişimleri anlamak kolaylaşacaktır. Fakat Türkiye modernleşmesini oluşturan belirli karakteristiklerin biçim değiştirerek varlığını koruduğu söylenebilir. Bu karakteristiklerden biri Doğu/Batı arasındaki özcü ayrımıdır (Kadıoğlu, 2002, s.21). Bu ikiliğin ideal taraflarını bünyesinde taşıyan bir tasarım olarak “Türk Ulusu”, bürokratik seçkinlerin pedagojik yaklaşımıyla tıpkı bir “çocuk” gibi biçimlendirilmiştir. Ulus-toplum Devlet Babanın karşısında yetiştirilmeye hazır bir çocuktur. Bu varlık Doğu ile Batının, gelenekselle modernin, hars ile medeniyetin, duygu ile aklın “çarpık” bir bileşimi olduğu içinse çocuk kalmaya mahkûmdur.

3.1.4. Türk Edebiyatından Popüler Kültüre Çocukluk

“Gecikmiş modernleşme”, kültür ve sanat ürünlerinin üretiminin altyapısını oluşturan tarihsel ve toplumsal mirasta derin izler bırakır. Bu nedenle geç modernleşen toplumların kültürel ve sanatsal ürünlerini, modernleşme sürecinin bıraktığı izler üzerinden de okumak mümkündür. Türkiye modernleşmesi çerçevesinde bakıldığında, bu eserlerde modernleşme ile birlikte ortaya çıkan duygu ve zihniyet yapılarının izleri sürülebilir.

¹⁹ Shayegan (2002, s.87) Batılılaşma ile İslâmîleşme arasındaki “kavganın”, iki eğilim birbirine yamalanması sonucunu doğurduğunu söyler. Yamalamanın ardından ortaya çıkan ise bir tür çarpıklıktır. Ne Batılıdır ne İslâmidir, ikisinin karışımıdır, melezdır. Modern olan geleneksele yamandığında üzerine yamandığı şeyden “ileride”, geleneksel olan moderne yamandığından ise “gecikmiş” olacaktır (s.88).

Farklı kültür ürünleri arasındaki değerlendirmeleri ortaklaştıran, bu ürünlerin Batılılaşmaya ya da modernleşmeye ilişkin toplumsal arzu ve kaygıları içeriyor olmalarıdır.

Jale Parla (2004) Tanzimat edebiyâtının incelerken bu edebiyâtın Tanzimat'ın ulaşmayı amaçladığı “Doğu/Batı sentezi” düşüncesine yaslandığını söyler. Tanzimat romanı “Egemen bir İslâm kültürünün şemsiyesi altında sınırları son derece kesin ve kısıtlı bir Batıya yönelişin mantığı”nı taşır (s.12-13). Batılı bir edebi tür olarak roman, Türk edebiyâtına köklerini yitirmeden nasıl Batılılaşılacağı sorusunun yanıtını vermeye çalışarak girmiştir.

Batılılaşma süreci içinde benimsenen diğer kurumlar gibi, roman da tedbirli bir öykünmeyle, Batı modellerine göre yazıldı. Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavır aldı, ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önüne geçti. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı (s.13-14).

Bu bağlamda Tanzimat romanını ulusal pedagojinin bir parçası olarak da değerlendirmek mümkündür. Tanzimat romancılarının anlatım biçimleri, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme ve eğitime olan bir babanın söylemidir (s.50). Bu nedenle Parla, Tanzimat romanlarını “mutlak metinler” olarak değerlendirir. Çünkü bu romanlar, Batılılaşmanın ortaya çıkardığı sorulara verilecek net yanıtları olan, “annenin ve babanın yokluğunda” halkın koruyuculuğunu üstlenen metinlerdir.

Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içerir (Parla, 2004, s.100). Parla'nın toplumsal düzey olarak tarif ettiği modernleşme sürecinde ortaya çıkan kolektif sıkıntıdır. Jameson (1995)'a göre bütün Üçüncü Dünya edebiyâtı uluslaşma sürecinin yarattığı zihinsel ve duygusal durumları anlatır. Başka bir deyişle, Üçüncü Dünya'nın edebi metinleri ulusun alegorisidir. Bu metinlerdeki kahramanın kaderi, “üçüncü dünya kültürü ve toplumunda mücadele veren kamunun alegorik ifadesidir” (s.21). Jameson'ın savı hem “Üçüncü Dünya” kavramsallaştırmasının içerdiği sorunlar hem de Batı dışındaki bütün ülke edebiyâtlarını bir örnek kabul etmesi bakımından oldukça genelleyici ve iddialı

bulunabilir; ancak Jameson'ı haklı çıkararak birçok örneğe rastlamak da mümkündür²⁰. Parla, Tanzimat romanını değerlendirirken “ulusal alegori” kavramını kullanmasa da, roman kahramanlarıyla toplumsal ruh hâli arasında kurduğu koşutluk bakımından benzer bir görüşü savunur. Tanzimat romanı, “Devlet-Halk-Vatan” olarak da okunabilecek “Baba-Oğul-Ev” etrafında şekillenir:

Baba-oğul ev üçgeninde, babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul, günahlarıyla haneyi de yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi, padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğulların Batılılaşmaya verdikleri ölçsüz ödünle toplumun çökebileceği tehlikesini anıttırılmaktadır (Parla, 2004, s.100-101).

Parla (2004, s.117)'nin babalar kuşağı olarak adlandırdığı Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat²¹, Samipaşazade Sezai, Muallim Naci ve Recaizade Ekrem²² ulusal pedagojinin edebiyattaki uygulayıcılarıdır. Tanzimat romanlarında hem okur hem de romanın kahramanı, koruyucu bir babanın yokluğunu hisseden ve bununla nasıl baş edileceğini bilmeyen küçük çocuklardır.

Gürbilek'in çalışmalarına bakıldığında çocukluk duygusunun, modernleşmenin kaygılarını ilk kez duyan Tanzimat romancılarıyla sınırlı olmadığı, bu kaygının yakın zamanlara kadar sürdüğünü görmek mümkündür. Gürbilek (2004b, s.177), “ulusal alegori”nin Türk romanının neredeyse bütün erken örnekleri için aydınlatıcı olduğunu söyler. Örneğin Hâlid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* (1900) ile *Mai ve Siyah* (1897) romanlarında Batıdan etkilenme endişesi, hem bir kadınsılaşıma hem de bir çocuklaşma endişesi olarak ortaya çıkar (s.165). *Müebbet çocukluk* Hâlid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'daki öksüz Nihal'i anlatmak için kullandığı nitelemedir.

²⁰ Jameson'a yönelik eleştiriler için bkz. Ahmad, Aijaz. “Jameson'ın ‘öteki’ retoriği ve ulusal alegori”, **Kültür ve Toplum 1**: 39-63, 1995. Irzık, Sibel. “Allegorical Lives: The Public and Private in Turkish Novel”, **The South Atlantic Quarterly 102**: 51-63, 2003. Akbal, Tül. “Yabanlar, ötekiler, sudaki balıklar...”, **Kültür ve Toplum 1**: 64-88, 1995. Belge, Murat. **Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış**. Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış. Der.: Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim, 1997.

²¹ Belge (2006, s.413)'ye göre Tanzimat döneminde Doğu ile Batı'dan söz edildiğinde akla gelecek ilk isim Ahmet Mithat olmalıdır. Ahmet Mithat'ın eserleri modernleşme sürecinin bütün çelişkilerini içerir.

²² Parla (2004, s.129) *Araba Sevdası*'nı diğer Tanzimat romanlarından ayırır. Bu romanda yazar Recaizade Mahmut Ekrem, çağının kültürel karmaşasının bilincinde olduğunu ve bu karmaşanın üstesinden gelebilecek yöntemlerin Tanzimat romanından çıkmayacağını bilincinde olduğunu gösterir.

Nihal'in maneviyatına da bu cismaniyetin mahfazasından müebbet bir çocukluk sirayet etmiş idi. Bugün on beş yaşında bir genç kız iken herkes için bir çocuk kalan Nihal yarın bir kadın, bir zevce, bir valide sıfatlarıyla yine bir çocuk kalmaya mahkûm gibiydi (akt. Gürbilek, 2004b, s.150)

Gürbilek (2004b, s.153)'e göre *Aşk-ı Memnu* olgunlaşmanın değil çocukluğa gerilemenin, büyümemenin, müebbet çocukluğun, müebbet muhtaçlığın romanıdır. *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmet Cemil'i çocukluğa mahkûm edense, babanın yokluğudur. Ahmet Cemil, aşktan vazgeçip annesiyle birlikte yaşamaya başlayarak, yüzünü Doğu'ya dönmüş, kendini *müebbet çocukluğa* mahkûm etmiş olur (s.149-150).

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* (1925) ve *Fatih-Harbiye* (1931) romanlarında da kahramanın yazgısı, ulus yazgısının alegorisidir (s.175). Bu romanların kahramanları Doğu ile Batının temsili olan sevgililer arasında bocalar ve seçimlerini Doğudan yana kullanırlar. Ahmet Hamdi Tanpınar'da ise kahramanların çocuksuluğu bu kez babanın değil, annenin yitimiyle ilişkilidir (s.143). Tanpınar, Osmanlı'nın yıkılışını ve Doğunun ölümünü anne kaybını hatırlatan imgelerle anlatır (s.118). Bu noktada onun edebiyâtı bir ulus yaratmayı amaçlayan ulusal pedagojik yaklaşıma eklenen edebiyâttan ayrılır (Koçak, 2001). Romanlarında kaybın, yitimin, ölen Doğunun ardından duyulan yas, tamlık hayaline ve “kendimize has olana” duyulan bağlılık onu erken dönem Türk edebiyâtında ayrıksı bir konuma yerleştirir. Tanpınar'ın eserlerindeki çocukluk duygusu, baba Batıdan duyulan korkudan ziyade yitirilen annenin ardından duyulan eksiklikle kurulmuştur.

Gürbilek (2004a, s.53)'e göre Yeşilçam melodramlarının klişe ifadelerinden biri olan “Size baba diyebilir miyim amca”sıyla Tanzimat edebiyâtının “yetim metinleri” arasında bir bağ vardır. Modern Türk edebiyâtında da yetimliğin ele alınmış olması tesadüf sayılmaz. Örneğin Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (1971)'da ve *Tehlikeli Oyunlar* (1973)'da yetimliği, çocuksuluğu ve Doğu-Batı sorunsalını yetkin bir biçimde işler. *Bir Bilim Adamının Romanı* (1975)'nda evrensel bilimin kurtarıcılığına inanan, çocukluğun bir eksiklik ve az gelişmişlik olduğunu düşünen Mustafa İnan'ın hayatını anlatır (Gürbilek, 1995, s.29). Atay'ın *Günlük* (1987)'teki notları da romanlarını biçimlendiren bakışını ortaya koyar:

Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi biçimde. Akli başında bir Batılının gülerek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde (akt. Gürbilek, 2004a, s.54).

Bu satırlar, Atay'da çocukluğun ikili bir anlamının olduğunu düşündürür: Bir yandan saflık, hesapsızlık, samimiyet, diğer yandan az gelişmişlik, gülünçlük, utanç duygusu ve mağduriyet (Gürbilek, 2004a, s.54; 2004b, s.186). Gürbilek (1995), Yusuf Atılğan'ın yazdıklarında da çocukluğun belirleyici olduğunu söyler. Ömer Kavur tarafından sinemaya uyarlanmış olan *Anayurt Oteli*'nin kahramanı yedi aylıkken dünyaya gelmiş Zebercet'le, romanın diğer birçok kahramanı yetişkinlerin taşrasında çocuk kalmış kişilerdir (s.51). Elbette Türk edebiyâtının daha “olgun” bir çağında yazılmış olan bu modern romanları, öncüllerinden ayıran temel bir nokta vardır. Örneğin Peyami Safa'nın romanlarında kahramanın yazgısı ulusun yazgısıyla büyük ölçüde örtüşürken, Atay'da bu örtüşme bir sorundur (Gürbilek, 2004b, s.192). Başka bir deyişle, Atay'ın romanlarında *ulus-toplum* ile *ulus-birey* kimlikleri arasında büyük bir çatışma vardır. Atay'ın kahramanları, benliklerini inşa eden ulusal pedagojinin farkındadırlar ve bundan rahatsızlık duymaktadırlar.

Popüler edebiyâta da çocukluk ve yetimlik temasına rastlamak mümkündür. Kemalettin Tuğcu romanlarının neredeyse hepsi yetimlik, çaresizlik duygusunu işler (Gürbilek 2004a; Arlı, 2005). Bu romanların söylemi geleneksel yapının ve cemaat ilişkilerinin korunduğu bir modernleşmeyi olumlar (Arlı, 2005, s.85). Romanların ana kahramanı olan çocuk, başına gelen bir felaket yüzünden acı çekse de onurunu korur, dağılan ailesini birleştirmek için elinden geleni yapar (Gürbilek, 2004a, s.40).

Modernleşme süreci ile birlikte Türkiye toplumunun aidiyet bağlarını biçimlendiren Doğu/Batı ikiliği, Türk edebiyâtında Tanzimat döneminden başlayarak kahramanın kaderini belirlemiştir. Belge (2006, s.411)'ye göre Doğu/Batı sorunsalı modern Türk edebiyâtının içine doğduğu bir beşik gibidir.

Türk edebiyatı, Gregory Jusdanis'in “gecikmiş modernlik” dediği, *Huzur*'da Tanpınar'ın “akan nehre sonradan katılmak”, *Jurnal*'de Cemil Meriç'in “bir tiyatroya beşinci perdenin ortasından girmek,” *Tutunamayanlar*'da Atay'ın “sahneye uşak rolünde çıkmak” olarak tarif ettiği bir gecikmişlikle karşı karşıya kaldığında, çok az yazarın

silmeyi başardığı kalın çizgilerle hep ikiye bölünmüştü (Gürbilek, 2004b, s.182)

Modernleşmeyi geç yaşayan ülkelerdeki edebiyâtın kahramanları çoğunlukla, bir taraftan saf, içten ve masum diğer taraftan yoksun, mağdur ve ezilmiş, çocuksu kahramanlardır. Kaderleri ulusun kaderiyle, bireysel tarihleri ulusun tarihiyle örtüşen bu kahramanlar, aslında kendini çocuk kalmaya mahkûm hisseden bir toplumun üyeleridirler.

Edebiyâta çocuksulukla temsil edilen toplumsal ruh hâli, gerçek yaşamdaki karşılığını kimi zaman *Ağlayan Çocuk Portesi*'nde²³ olduğu gibi görüntüsel sembollerde bulur. 1970'li yıllarda birçok evin, dükkânın duvarına, hatta otobüs ve minibüslerin arka camlarına asılan bu posterde, kumral, mavi gözlü bir çocuk ağlayarak karşısındakine bakmaktadır. Belge (1983, s.266)'ye göre gürbüz, sevimli, gülümseyen bebek posterleri popülerdir, ancak bu ağlayan posterin popüler olmasının nedeni Türkiye halkının çocukları karşısında duyduğu suçluluktur. Türkiye toplumunun başkalarının çocuklarına karşı hoşgörülü, kendi çocuğuna karşı otoriter yaklaşımı, kendi çocuğunu ezen, onu hırpalayan tavırları bir suçluluk duygusu biçiminde Ağlayan Çocuk posterinde kendini göstermiştir. Erdoğan (1999, s.39) ise Ağlayan Çocuk'un, toplumun kendisiyle özdeşleştiği ve garibanlığın, ezilmişliğin ve dışlanmışlığın ikonu olduğunu söyler²⁴. Gürbilek (2004a, s.39) de insanların kendilerini zalim bir yetişkin olarak çocuğun karşısına koymak yerine, mazlum olanın, yani Ağlayan Çocuğun yerine koyduklarını belirtir.

²³ Asıl adı Bruno Amadio olan ve Giovanni Bragolin olarak tanınan İspanyol ressam tarafından yapılan, "Cry boy", "The crying boy", "Die weinenden jungen" gibi isimlerle dünya çapında da tanınan ve 1980'li yıllarda İngiltere'de de oldukça popüler olan bu resim hakkında mistik öyküler anlatılır. 4 Eylül 1985 tarihli *The Sun* gazetesinde yayınlanan bir habere göre ülke çapında çıkan birçok yangından kurtulan tek eşya bu resim olmuştur (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Crying_Boy, 08.06.2007). Bu durum resmin satışını arttırmaya yönelik bir pazarlama stratejisi olduğunu düşündürmektedir. Diğer taraftan internette, Türkiye'den yayın yapan birçok sayfada, bir dönem resmin uğursuz olduğuna ilişkin bir söylentinin yayıldığı okumak mümkün. Bu haberlerin İngiltere'de olanlarla ilişkili olduğu düşünülebilir.

²⁴ Bu posterin bir versiyonunda (1999) Alper Şirvan imzası taşıyan "Ağlayan Çocuk" adlı bir şiir bulunmaktadır: "Gözleri yaş dolu bir çocuk ağlar,/Çocukluğunun o mutlu günlerinde.../Her yara, önceki yarayı dağlar,/Olsa da yaramız hayli derinde.../Buğulu gözlerle baksa da bir an,/Tebessüm etmek ister yüreği,/Bir hüznün iklimi olur başlayan,/Ağlayış, bu halin mâlum gereği./Hayali gerçeğe döndürmek için,/Didinip durur da bir ömür boyu./Gerçeğe ermeyen hayallerinin,/Kalbinde hisseder burukluğunu./Uzak hayallerin sembolü çocuk./Geçmiş ve gelecek hep kopuk kopuk."

Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk. Görüntüye bir de ikinci bir anlam eşlik eder. Onu seyredenler için aynı zamanda bir direnci temsil eder acılı çocuk. Erken yaşta yaşanmış onarılamaz 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 (Gürbilek, 2004a, s.39).

Ağlayan Çocuğun yüzü, Doğulu bir çocuğunkine değil, Batılı bir çocuğun yüzüne benzemektedir. O yetimliğine, ezilmişliğine rağmen tıpkı Sezercik, Ömercik gibi yoksunluğunun gerçek nedenlerini kumrallığıyla, sağlıklı, güzel yüzüyle örtüler (s.39).

Ağlayan Çocuk resmi, *Sızıntı* dergisinin Şubat 1979 sayısına Mehmet Âkif Ersoy'un "Merhametin yok diyelim nefesine/Merhamet etmez misin evlâdına?" dizeleriyle kapak olmuştur. *Sızıntı* imzasıyla kaleme alınan ve Ağlayan Çocuk resmine hitâben yazıldığı anlaşılan başyazı "Bu Ağlamayı Dindirmek İçin Yavru" başlığıyla yayımlanır:

SENİN için bu yola atıldık. Acılarına ortak olmak ızdıraplarını dindirmek, gönlünü abad etmek için. Bize gönül koyma, aheste - revlik ettik, vaktinde imdadına yetişemedik. (...)Buruk boynun ve mahzun bakışların karşısında kaç defa kaddim büküldü, gözlerim doldu. Her feryadına senin türkünden bir nağme katıp destanımı dile getirmek istedi isem de, iniltin içimi yaktı; derdin gözümde büyüdü, içim burkuldu. (...)Emin bir ülkede idin. Sıcak bir yuvan vardı. Rızkın başının ucunda ve işin yolundaydı. Sonra şu vahşetzare geldin. Geldiğine bin pişman oldun. Ama gelmek elinde değildi. (...)Bu günkü canhıraş feryatların, ta o zaman başlamıştı. Ta o zaman terk edilmiştin. (...)Ama senin için yapılan şeylerde sana ait olanı bulmak mümkün değildi. Gariptin. Yalnızdın. Ve sahipsizdin. (<http://www.sizinti.com.tr/konu.sizinti?SIN=3e706330fd&k=1048&7955270>, 01.05.2007)

Hem Ersoy'un dizelerinde hem de derginin başyazısında Ağlayan Çocuk ulusun metaforudur. Bugüne kadar ezilmiş, hakkı yenmiş, hak etmediği bir yaşama mahkûm olmuştur. Onun adına alınan kararların, onun arzuladıkları ile ilgisi yoktur. O mutluluk içinde yaşarken, birileri onun hayatı hakkında aldıkları kararlarla, o hayatı "cehenneme" çevirmişlerdir. Modernleşme bir felâket gibi gelip çocuğu/ulusu garipliğe, yalnızlığa, sahipsizliğe mahkûm etmiştir.

Ağlayan Çocuk, Kemalettin Tuğcu romanlarında ya da Muharrem Gürses'in *Talihsiz Yavru* (1960), *Yetimlerin Ahı* (1972) gibi filmlerinde karşımıza çıkan melodramatik

geleneğin uzantısıdır (Erdoğan, 1999, s.39). Bu gelenek sinemada, yoksunluk, ezilmişlik duyguları ile birlikte 1950’lerde Muharrem Gürses’in yönettiği birçok filmde²⁵, önce filmlerin isimleriyle karşımıza çıkar, 1960’lardan başlayarak 1980’lerin sonlarına kadar çocuk yıldızlı filmlerle devam eder, 1990’larda nostalji duygusuyla birlikte varlığını sürdürür. Edebiyâttan farklı olarak sinemada ezilmişlik, yetimlik, öksüzlük gibi hâller doğrudan çocuklar aracılığıyla temsil edilirler²⁶. Bu durum sinema ile çocukluk arasındaki ilişkiyi ve genel olarak çocukluğun sinemada nasıl temsil edildiğini incelemeyi gerektirmektedir.

3.2. Sinemada Çocukluk

3.2.1. Batı Sinemasında Çocukluk

Çocukluğun evrensel bir kavram olması sinema tarihinin birçok önemli filminin temasını çocuklukla ilgili konuların oluşturmasına neden olmuştur (Sinyard, 1992, s.7). Çocukluk konusu sinemada kimi zaman nostaljik, kimi zaman romantik, kimi zaman ise Freudçu yaklaşımlarla işlenmiştir. Başka bir deyişle çocukluk temasını içeren filmlerde çoğunlukla çocukluğa özlem, çocukluğun masumiyeti ve kişiliğin oluşmasında çocukluğun önemi başlıkları öne çıkmaktadır. Diğer taraftan Hollywood endüstrisinin yıldızlaşan çocuk oyuncularını iyiliksever, birleştirici, uzlaştırıcı bir çocuk-kahraman, bilgiç bir çocuk-yetişkin olarak karşımıza çıkmaktadır.

²⁵ Cantek (2000, s.34) Gürses’in filmlerinin Türkiye’de 1940’lı yıllarda popüler olan Mısır filmlerinin bir uzantısı olduğunu belirtir. Gürses kendisiyle yapılan bir röportajda şunları söyler: “Birgün bütün prodüktörleri topladım ve ‘biz Arap filmlerini buraya sokmayacağız’ dedim. Kararlıydım, ‘melodram tarzında öyle eserler yazacağım ki en iyisi olacak’ dedim ve yaptım. Ve Arap filmlerinin hakimiyetini yıktık.” (Kırel’den akt. Cantek, 2000, s.34). Onaran (1999, s.90) ise Muharrem Gürses filmlerinin, 1970’li ve 1980’li yıllardaki “arabesk” ya da “şarkılı arabesk” melodramların bir salgın gibi artmasına yol açmış, öncü filmler olduğunu söyler.

²⁶ Bunun nedeni, Türkiye’deki çocukluk anlayışının modernleşme ile birlikte değişmesi, çocuğun bir kahraman olabilecek kadar değerli bir varlık hâline gelmesi olabilir. Osmanlı’nın son dönemlerindeki çocuk bayramları ve “cumhuriyet çocuğu” payesi düşünüldüğünde, modernleşmeyle birlikte çocukluğun toplumsal bir konum olarak önemsendiğini hatırlamak gerekir.

Çocukluğun sinemada ele alınış biçimi, sinemanın kendine özgü yapılanışıyla sınırlanmaktadır (Sinyard, 1992, s.11). Sinemanın erkek egemen bir endüstri olması, çocuklu filmlerde toplumsal cinsiyet rollerinin temsil ediliş biçimini de belirlemektedir. Sinemada kız çocuklarının temsili, eril bir söylem aracılığıyla kurulur. Çünkü feminist film pratiğini bir tarafa bırakacak olursak sinemanın eril bir dili olduğu söylenebilir. Kız çocukları sinemada toplumsal yaşamda kendilerine atfedilen kadınlık rollerine ait sevecenlik, anaçlık, duygusallık vb. “kadınsı” özelliklerle temsil edilirler. Ayrıca sinemadaki çocuk temsili, gerçek hayattakinden farklı olarak, bütünüyle bir yetişkin tarafından inşa edilmektedir (Wolfenstein, 1955; Sinyard, 1992; Lury, 2005). Oysa gündelik hayatta inşa edilmiş bir çocukluk anlayışının içinden kavranan çocuk, aynı zamanda bir varlık olarak da bu anlayışı yeniden inşa eder (Prout ve James, 1997). Diğer bir ifadeyle çocukluğun toplumsal olarak inşa edildiğini söylemek, çocuğun bu inşa sürecinde hiçbir rolü olmadığı anlamına gelmez. Gündelik hayatta çocuk da bir özne olarak kendini kurabilir. Fakat sinemanın çocukluk inşası bütünüyle yetişkinlere ait bir kurgudur. Sinemadaki çocukluk, aslında yetişkinlerin bakışıyla temsil edilen, onların dünyasındaki çocukluktur.

Sinemanın çocukluk kurgusunun tamamen filmin yaratıcıları tarafından oluşturulması, çocukluğun çoğunlukla ya bireysel bir dışavurumun sonucu olarak geçmiş, nostalji, masumiyetin kayboluşu gibi ya da sinema endüstrisinin bir ürünü olarak uzlaşma, birlik, beraberlik gibi konularla birlikte işlenmesine neden olmaktadır.

3.2.1.1. “Sinemanın Çocukları”

Yıldız çocuk oyuncularla yaratılan “birörnek” çocuk imgesi bir kenara bırakılırsa, çocukluğun sinemada çok çeşitli biçimlerde temsil edildiği söylenebilir. Sinemada çocukluğu inceleyen çalışmalar, çocuk imgesi barındıran filmleri kimi zaman ülkelere, kimi zaman dönemlere, kimi zaman da temalarına göre sınıflandırır. Wolfenstein (1955) 1950’li yıllardaki çocuk imgesini İtalyan, Fransız, İngiliz ve Amerikan sineması başlıkları altında inceler ve her birinde çocuğa ilişkin farklı imgeler saptar. İtalyan sinemasının çocuk kahramanları filmlerde yetişkinleri yanlış yoldan döndüren birer kurtarıcı rolü üstlenirler. Bu imge, yol gösterici çocuk İsa imgesinin bir uzantısı gibidir

(Wolfenstein, 1955, s.278). Fransız sinemasındaki çocuk karakterler ise masum, yol gösterici çocuk imgesinden hayli uzaktır. Çocuk imgesi içeren birçok Fransız filmi çocukluğun hayâlkırıklıklarıyla dolu, karanlık yüzünü anlatır (s.282). İngiliz sinemasının çocukları yetişkinleri sorgular. Yetişkinlerin çocuğun güvenini hak edip etmediği, “ideal yetişkin” imgesine ne kadar yakın oldukları çocuklar aracılığıyla sorgulanır (s.288). Amerikan sinemasının çocuk karakteri ise ideal bir yetişkin kahramanın peşindedir (s.291).

Sinemada çocukluğun temsiliyle ilgili genel bir sınıflandırma *romantik ve Freudcu* olmak üzere iki biçimi içerebilir (Sinyard, 1992, s.7-8). *Romantik yaklaşım*, çocukluğun masumiyetini vurgular ve geçmiş güzel günlere ilişkin özlemi dile getirirken, *Freudcu yaklaşım* yetişkin yaşantısının bilinçaltıyla ve çocukluk deneyimleriyle olan ilişkisini ortaya koyar. Sinemada çocukluğu işleyen toplam 43 filmi tematik olarak sınıflandıran Sinyard (1992, s.15)’a göre çocukluk dönemler üstü bir kavram olduğu için her zaman sinemada kendine yer bulmuştur. Sinyard, *The Kid* (Yön. Charlie Chaplin, 1921) ve *Meet Me in St Louis* (Yön. Vincente Mineli, 1944) filmleriyle birlikte İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki Dünya sinemasını inceleyerek, çocuklu filmleri sekiz başlık altında toplar: 1) Çocuklar için en popüler türler olan fantastik filmler ve macera filmleri, 2) Çocukların çoğunlukla masum birer varlık olarak resmedildiği savaş filmleri, 3) Çocukların kimi zaman korkutucu, kimi zaman da korkan olarak görüldükleri korku filmleri, 4) Çocuğun fiziksel ya da psikolojik olarak güç bir durumda bulunduğu filmler, 5) Yetişkinlerin çocuğa ilişkin güç bir durumda bulunduğu filmler, 6) Çocuk çetelerine odaklanan filmler, 7) Çocukluğu nostaljiyle veya hayâlkırıklığı duygusuyla ele alan filmler, 8) Yaratıcısının özyaşamöyküsünden esinlenen filmler. Sinyard’ın çalışması, sinemada çocukluğun temsiline ilişkin genel yargılara ulaşmaz; tek tek filmleri çözümleyerek filmlerde çocukluğun nasıl inşa edildiğini, çocukluk deneyiminin nasıl işlendiğini inceler. Fantastik filmlerde ve macera filmlerinde çocuklar, yetişkin algısının bir parçasıdır. İyilik kötülük gibi geleneksel ikilikleri fantastik bir dünya içinde yeniden kuran bu tür filmler *arzuyu yaratır*, fakat yetişkin kurgusu olduğu için *tatmin edemez* (s.18). Savaş filmlerinde de çocuklar, yine yetişkin imgeleminin bir ürünü olarak, savaşın masum kurbanlarıdır. Çocuk, savaşın acımasızlığını zıtlıklar kurarak anlatmak için seçilebilecek uygun bir figürdür. *Battle Hymn* (Yön. Douglas Sirk, 1956), *The Killing Fields* (Yön. Roland Joffe,

1984) ve *The Secret Invasion* (Yön. Roger Corman, 1964) gibi filmlerde çocuk, masumiyetiyle izleyiciye savaşın kirli yüzünü gösterir (s.35). Savaş filmlerinde olduğu gibi korku filmlerinde de çocuklar genellikle kurban olarak yer alırlar. Çocuğun masum bir varlık olarak idealleştirilmesine karşılık, korkutucu ya da insanın kötücül taraflarının sembolü olarak da gösterildiği filmler de bulunmaktadır. *These Three* (Yön. William Wyler, 1936) ve *The Children's Hour* (Yön. William Wyler, 1913) çocuğu sadist, karanlık bir varlık olarak temsil eder (s.56). Diğer taraftan *Mandy* (Yön. Alexander Mackendrick, 1952) ve *The Miracle Worker* (Yön. Arthur Penn, 1962) gibi çocukların fiziksel bir sorunla ya da *The Uncle* (Yön. Desmond Davis, 1967) ve *The Member of the Wedding* (Yön. Fred Zinneman, 1953) gibi psikolojik bir güçlükle karşı karşıya bulunduğu filmlerde yetişkin bakış açısıyla da olsa çocuk dünyasının sorunları ele alınmıştır (s.73-76).

Sinemada çocukluk film konularındaki bütün çeşitliliğe rağmen genellikle saflığın, masumiyetin, geçmiş güzel günlere duyulan özlemin simgesidir. Masumiyetin çocukluğa ilişkin bir durum olarak kavranması, çocukluğun toplumsal yaşamdaki güçlüklerle kirlenmemiş ideal bir dönem olarak görülmesi, sinemada çocukluğun nostaljik bir unsur olarak kullanılmasını açıklar. Jameson'a göre *nostaljik pathos* sosyal, politik ve kültürel mücadelelerin karmaşıklığını kişiselleştirir ve duygusallaştırır ve en iyi çaresi "bir tarih dersidir" (akt. Moran, 2002, s.156). Jameson'a benzer biçimde Stewart (akt. Moran, 2002, s.156) da nostaljinin metinsel temsilden başka bir uzamda var olmamış bir geçmiş yarattığını, bu nedenle de bir "toplumsal felaket" olduğunu belirtir.

Stewart'a göre nostaljiye ilişkin sorun, onun "arzu için arzu" olmasındadır. Çünkü geçmişle yeniden birleşme ütopyası arayışı, geçmişin kaçınılmaz olarak geri getirilemez olma sorunuyla karşı karşıya gelir. Nostalji potansiyel olarak çelişkili iki inanç arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışır: "Yaşanmış deneyim" in dolayımlanmış deneyimden daha gerçek olması durumu ve anlatı tarafından dolayımlanmış yaşanmış deneyimin rahatlatıcı bir aşkınlık ve kapanma hissi sağlayabileceği düşüncesi (akt. Moran, 2002, s.159)

Bu anlamıyla nostalji tarihsel olarak varolmayan, ancak zihinsel olarak varolan bir geçmişe duyulan özleme karşılık gelir. Tarihsel geçmiş ile zihindeki geçmiş arasındaki açı, nostaljinin beslendiği temel gerilim kaynağı olarak ortaya çıkar. Filmde nostaljik bir varlık olan çocuk bu iki geçmiş arasındaki açığı kapamaya çalışır. Örneğin *Yurttaş Kane*

(Yön. Orson Welles, 1941) filminde özlemle anılan *Rosebud*, Kane'in hem mutlu çocukluğunun hem de mutsuz yaşantısının, yani hayatının tamamının simgesidir. *Rosebud* mutlu çocukluktan mutsuz yetişkinliğe geçişi hazırlayan ânın tanığı olan tek nesnedir. Kane'in çocukluk yıllarında oynadığı kızağı, onun nostaljik hafızasını sürekli yeniden canlandırır, öyle ki ölümler bile son sözü *Rosebud* olacaktır. Sinyard (1992, s.135)'a göre Kane'in *Rosebud*'la oynadığı sahne sırasında yağan kar, çocukluğa ilişkin sahnelerin nostaljik öğelerinden biridir. Bunun temel nedeni, karla oynamanın, kızakla kaymak ya da kardan adam yapmak gibi oyunların çocukla ilişkilendirilmesi olabilir.

Avrupa sinemasında çocukluk kimi zaman nostaljik (*The Fallen Idol*, Yön. Carol Reed, 1948) kimi zaman otobiyografik (*Ayna*, Yön. Andrei Tarkovsky, 1975) olarak temsil edilmiş, Avrupa sinemasının bireysel-yaratıcı tarzının da etkisiyle çok çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. *Hal ve Gidiş Sıfır*'da (Yön. Jean Vigo, 1933) otoriter eğitim sistemine başkaldıran çocuklar, *Bisiklet Hırsızları*'nda (Yön. Vittorio de Sica, 1948) babasıyla çalınan bisikletin peşine düşen “olgun” çocuk, *400 Darbe*'de (Yön. François Truffaut, 1959) çocukluğun sıkıcı ve karanlık dünyası, *Ivan'ın Çocukluğu*'nda (Yön. Andrei Tarkovsky, 1962) savaş döneminde bir çocuğun yaşadıkları, *Arabulucu*'da (Yön. Joseph Losey, 1970) “yasak aşk” yaşayan sevgililerin birbiriyle haberleşmesini sağlayan bir çocuk, *Funny ve Alexander*'da (Yön. Ingmar Bergman, 1982) üvey babalarının evinde hapis hayatı yaşayan iki kardeşin öyküsü etkileyici bir sinema diliyle karşımıza çıkar.

Günümüz toplumlarında çocukluğa atfedilen önem, birçok filmde çocukluğun sorgulayıcı ve tartışmacı bir üslupla temsil edilmesine neden olmaktadır. *Lilya 4-ever* (Yön. Lukas Moodysoon, 2003), uluslararası fuhuş ticaretinde çocukluğunu yitiren ve çaresizce intihara sürüklenen yitik bir çocuğun hikâyesidir. *Martha...Martha* (Yön. Sandrine Veysset, 2001) ise çocuk-ebeveyn ilişkilerini sorgulayan yetişkinlerin çocuk, çocukların da yetişkin olmak zorunda kaldıkları bir dünyayı anlatır. Wilson (2005, s.332), bu filmlerde çocuğun öznelliğinin yeni bir temsilini önerildiğini ve çocuk kimliğine ilişkin yeni bir sinemasal kavrayış yaratıldığını söyler. Wilson (2005, s.331)'a göre günümüz sinemasında çocukluk, çocuklarla yetişkinler arasındaki keskin ayrımı reddedecek ve yetişkinlerin kendilerini birdenbire çocuk gibi hissetmeye başladığı duygusal bir tepkiye neden olacak biçimde temsil edilmektedir.

3.2.1.2. Hollywood'un Çocuk Yıldızları

Hollywood sinemasında çocukluk, çocuk yıldızların “altın çağı” olarak nitelenebilecek olan 1930’lu yılları akla getirirse de çocuk oyunculara yönelik ilginin kökenleri 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanmaktadır. Çocuk oyuncular, dönemin Amerikası’nda izleyiciyi tiyatro salonlarına çeken en önemli unsurlardan biridir (Cary, 1997). Çoğunlukla oyunculuk yapan ailelere mensup olan çocuk oyuncular, kimi zaman küçük rollerle sahneye çıkmakta, kimi zamansa klasik tiyatro metinlerini ezberleyecek kadar ustalık kazanabilmekteydiler

Cary (1997, s.26)’e göre tiyatro tarihinde hiçbir çocuk, Lotta Crabtree kadar şöhret kazanmamıştı, 1892 yılında beşinci yaşını kutlayan Lotta dönemin en zengin ve en ünlü oyuncuları arasındaydı. Lotta Crabtree ile birlikte Küçük Sue, Elsie Janis, Bebek Gladys Smith, Elsie Leslie gibi ünlü çocuk oyuncular, sinemadaki çocuk yıldızların öncülleri sayılabilir. Başka bir deyişle, Amerikan sinemasında çoğunlukla 1930’lu yıllara atıfla ele alınan “çocuk yıldız” olgusu, görsel sanatlar bir bütün olarak düşünüldüğünde, neredeyse 80 yıllık bir geçmişe sahiptir.

Çocukluğunda Bebek Peggy adıyla ünlü olan ve daha sonra Hollywood üzerine incelemeler yapan Diana Serra Cary, *Hollywood's Children* (1997) adlı çalışmasında çocuk oyuncuların Hollywood endüstrisinde nasıl rekabet ettiklerini ve yapımcılar, aileler ve çocuklar arasındaki ilişki ağlarını anlatır. Kimi zaman ailelerin önceden planlanmış girişimleri, kimi zaman tesadüfler yetenekli çocukların Hollywood tarafından “keşfedilmesine” neden olmuştur. Çocuklarının oyuncu olması gerektiğine, çoğunlukla onlar doğmadan önce karar vermiş olan ebeveynler, çocuklarını küçük yaştan itibaren dans, müzik ve oyunculuk dersleriyle yetiştirerek Hollywood yapımcılarının karşısına çıkarırlar. Ebeveynler annelik/babalık rollerinin yanı sıra çocuklarının menajerliğini de üstlenirler ve Cary’nin deneyimlediği gibi, çocuklarının yetişkinlik çağı boyunca da oyunculuk yapmalarını teşvik ederler. Cary’nin anlatımıyla çocuk oyuncular çoğunlukla ebeveynlerinin hırsları ve yapımcılarının çıkarları arasına sıkışmış, başkalarının seçtiği

bir hayatı yaşarlar. Bu bağlamda Hollywood, çocuk yıldızlığın “kurumsallaştığı”, çocukluğu metalaştıran bir endüstri olarak işlemektedir.

Sinema tarihinin kült filmlerinden biri olan ve bir adamla annesi tarafından terk edilmiş bir çocuğun romantik sevgisini anlatan *The Kid* (Yön. Charlie Chaplin, 1921), kendisinden sonra çekilecek çocuk yıldızlı filmlere esin kaynağı olmuş ve tiyatro sahnesinde keşfedilen çocuk oyuncu Jackie Coogan’ı Hollywood’a kazandırmıştır. Chaplin bir taraftan Jackie Coogan’da kendi çocukluğunu görmüş, diğer taraftan da doğumdan hemen sonra kaybettiği bebeğinin acısını Coogan’a duyduğu sevgi ile dindirmiştir (Cary, 1997, s.51-52). *The Kid*, Chaplin’in o güne kadar yaptığı en uzun ve “çocukluğuna en derinlikli ve yürekli biçimde ulaşan Chaplin filmidir” (Sinyard, 1992, s.156).

Oyunculuk dönemi Jackie Coogan’la aynı yıllara rastlayan Bebek Peggy, henüz 19 aylıkken çevirdiği 150 kısa, 9 uzun metraj filmle sessiz sinema döneminin önemli çocuk yıldızlarından biriydi. Bebek Peggy çoğunlukla vodvillerde ve komedi türünde oynamış ve Bebek Peggy oyuncak bebeklerinin yapılmasını sağlayacak kadar popüler olmuştur. Sinemada Jackie Coogan, Bebek Peggy, Edith Fellows, Dick Moore gibi isimlerle süren “çocuk furyası”, 1930’lu yılların kimi özgül gelişmeleriyle birlikte altın çağına ulaşmıştır.

Çocuk yıldız Shirley Temple’in zirvede olduğu 1930’lu yıllar, işsizlik, yolsuzluk, yoksulluk gibi sorunlarla uğraşan ABD için bunalım yılları olsa da tekelleşen Hollywood yapımcıları açısından oldukça parlak bir dönemdir. Yılda elliser film üretebilecek kadar gelişen başlıca beş yapım şirketi, Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Warner Brothers, Radio-Keith-Orpheum, ağırlıklı olarak tür müzikal, korku, komedi gibi tür filmlerinin yapımına ağırlık vermişlerdir (Ellis, 1990). Üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri üzerinde hâkimiyet kuran film tekelleri, aynı zamanda dünya pazarına da egemen olmuş, stüdyo ile salonlar arasındaki ortaklık sayesinde, stüdyoların seçtiği her film gösterime girme olanağına kavuşmuştur (Monaco, 2001, s.235). Böyle bir üretim ortamının bir sonucu olarak oyuncular yaptıklarıyla, söyledikleriyle, yaşam biçimleriyle izleyiciler tarafından takip edilen birer “yıldız”

dönüşmektedirler. Temple'ın Amerikan toplumun sevgisini kazanan bir yıldıza dönüşmesi, kabaca bu sürecin bir sonucudur.

Üç yaşında oyunculuk yapmaya başlayan Temple, ilk filmini 1932 yılında çekmiş ve elliden fazla filmde rol almıştır. Shirley'nin oynadığı filmler, 1935-1938 yılları arasında ABD ve İngiltere'de en çok gişe yapan filmler arasındadır (Rhode, 1979, s.343). Eckert (1991)'a göre Shirley'nin toplum tarafından benimsenen “uzlaştırıcı” rolünü 1929 Bunalımının ardından gelen dönemin, politik ve ekonomik ortamı içerisinde düşünmek gerekir. Bu dönemin, toplumsal çatışmaların üstünü örten muhafazakâr ideolojisi, “politika dışı özne” olarak nitelenebilecek olan “masum” bir çocuğun ağzından kitlelere seslenmektedir. Rhode (1979), Büyük Bunalım döneminin insanlara ağır sorumluluklar yüklediğinden, çocukların bile yetişkin gibi davranmasına ilişkin beklentiden söz eder.

Büyük Bunalım insanları kendi sorumluluklarını alma durumunda bıraktı: Bu durum King Vidor'un *The Champ* (1931)'ında dramatize edilir. Burada doğal ebeveyn ve çocuk ilişkisi tersine çevrilmiştir; küçük çocuk alkolik bir boksör olan babasının yüreklendirir ve onu yeniden ringlere döndürür. 1930'ların Temple, Bartholomew, Rooney ve Garland gibi çocuk yıldızlarına büyümüş de küçülmüş hallerinden dolayı hayranlık duyulur ve karikatürize bir biçimde yetişkin gibi davranılırdı (Rhode, 1979, s.439).

Hiçbir oyuncunun, 1930'lu yılların izleyicisini Shirley kadar etkilemediği dile getirilmektedir (Eckert, 1991, s.194). Çoğunlukla yetim, öksüz ve istenmeyen çocuk rollerini canlandıran oyuncu, filmlerde küs olanları barıştırmak, farklı sınıflardan insanlar arasındaki sorunları çözmek ve “sert kalpleri yumuşatmak” görevini üstlenir (s.195). Shirley'nin filmlerinde öne çıkan başlıca değerler hayırseverlik, iyilikseverlik ve sabırdır. Shirley bütün kötü koşullara rağmen değerlerinden ödün vermez ve filmin kahramanları bu değer yargıları etrafında uzlaşırlar. Temple'ın filmleri Bunalım dönemindeki Amerikan toplumuna “iyilikseverlikle” biçimlenmiş bir dünya tahayyülü sunar.

Kökenleri tiyatrodaki çocuk oyunculara uzanan sinemanın çocuk yıldızlar dönemi, Shirley Temple filmlerinin gişe başarısıyla birlikte en parlak zamanını yaşamıştır. Amerika'nın çocuk yıldızları yalnızca Amerika'da değil filmlerin gösterildiği birçok ülkede de popüler olmuşlardır. Bununla birlikte Türk sineması gibi kendi çocuk yıldızlarını yaratan dünya sinemaları da bulunmaktadır. Türk sineması düşünüldüğünde

sinemada çocuk oyuncuların popülerleşmesi, Zeynep Değirmencioğlu ile başlayan dönemi anımsatmaktadır.

3.2.2. Türk Sinemasında Çocukluk

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında çocukluk da oldukça geniş ve sınırlandırılması güç bir konudur. Bu konuda yapılmış çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Türk sinemasında çocukluk konusuna genellikle sinema tarihi çalışmalarının satır aralarında değinilmiş, konunun vurgulanması beklentisini yaratabilecek çocuk yıldızlar dönemi hakkında bile “ticari sinema” saptamasının ötesinde bir değerlendirme yapılmamıştır²⁷. Bu durum hem konunun sinema yazarları tarafından ilgi çekici bulunmayışından hem de popüler anlatılara ilişkin yaklaşımların Batı sineması hakkındaki genellemelerle açıklanmasından kaynaklanıyor olabilir²⁸ (Kayalı, 1996, s.66).

Türk sinemasında çocukluğun incelenmesi, Türk sinema tarihi çalışmalarında sınırları çizilen dönemler çerçevesinde ele alınabileceği gibi, Türk sinemasında çocukluğun temsili göz önünde bulundurularak da yeniden dönemselleştirilebilir. Bu bağlamda Türk sineması çocukluk üç döneme ayrılabilir. Birincisi, filmlerde çocuk imgesinin ilk kez yer almasıyla başlayan ve çocuk yıldızların filmleriyle son bulan dönem, ikincisi çocuk yıldız oyuncular dönemi, üçüncüsü ise çocuk arabesk yıldızları ile başlayan ve günümüze kadar uzanan dönemdir. Bu dönemselleştirmede belirleyici olan çocukluğun sinemada daha çok yer almaya başlaması ve çocuk yıldızlarla birlikte doruğa ulaşmasıdır. Başka bir deyişle, bu dönemler çocuk yıldızlar öncesi, çocuklar yıldızlar dönemi ve çocuk yıldızlar sonrası dönem biçiminde de düşünülebilir. Diğer taraftan çocuk yıldızlar döneminin, sinemanın yapım koşulları ile birlikte düşünülmesinin zorunlu olduğu, çocuk yıldızların aslında dönemin “yıldız sinemasının” bir alt kategorisi olduğunu, bu dönemselleştirmenin yapım

²⁷ Bu değerlendirmeler için bkz. Abisel, 1994; Scognamillo, 1998; Ulusoy, 2001; Özgüç, 2005; Kirel, 2005.

²⁸ Türk sinemasını Batı sinemasıyla kurduğu ilişki bağlamında tartışan metinler için bkz. Erdoğan, Nezih. “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”, **Toplum ve Bilim** (67): 178-198, Güz 1995. Güçhan, Gülseren. **Küreselleşme, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması**. 1. Ulusal Kültür Kongresi. İzmir: İKSEV, 1997.

koşullarıyla belirlendiğini de belirtmek gerekir. Çocukluk Türk sineması içindeki “belirgin” konumunu Yeşilçam sinemasının varlığına borçludur.

3.2.2.1. İlk Yıllar (1919-1959)

Türk sinemasında çocuk imgesine ilk kez *Mürebbiye* (Yön. Ahmet Fehim, 1919), *Bican Efendi Mektep Hocası* (Yön. Ş. Fikret Karagözlü, 1921) ve *Ateşten Gömlek* (Yön. Muhsin Ertuğrul, 1923) adlı filmlerde rastlarız (Öcel, 2001). Fakat filmlerin kopyası olmadığından filmlerde çocukların ne şekilde yer aldığını saptamak mümkün değildir (s.181). Türk sinemasında çocuk imgesini inceleyebileceğimiz ilk film 1934 yılında çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Yön. Muhsin Ertuğrul, 1935) adlı filmidir. Filmde Ergun Köknar filmin ana karakterlerinden Aysel’in bir yaşlarında olan çocuğunu canlandırır (Özgüç, 2005, s.215).

1960 yılında *Ayşecik* (Yön. Memduh Ün) adlı filmin çekilmesiyle son bulan bu dönemde çocuk imgesi içeren 80 adet film bulunmaktadır (Öcel, 2001). Bu dönemin filmlerinde çocuklar çeşitli rollerle karşımıza çıkmaktadırlar. Filmlerde genellikle yetimlik, gayrimeşruluk, evlatlık olma gibi çocukluk dönemine özgü “acı verici” durumlar ele alınmaktadır. Bu filmlerdeki çocuklar genellikle aile dramının bir parçasıdır. Özellikle 1950’li yıllarda *Evlât Acısı* (Yön. Avni Dilligil, 1954), *Yetim Yavrular* (Yön. Memduh Ün, 1955), *Evlât Hasreti* (Yön. Rahmi Kafadar, 1956), *Günahsız Yavrular* (Yön. Orhan Elmas, 1956), *Piç* (Yön. Memduh Ün, 1956), *Yetim* (Yön. Hicri Akbaşı, 1957), *Yetim Ömer* (Yön. Memduh Ün, 1957), *Ninni Talihsiz Yetime* (Yön. Muharrem Gürses, 1958), *Evlâtlık* (Yön. Kemal Kan, 1959), *Zavallı Yavrucak* (Yön. İhsan Tomaç, 1959) gibi çocukluğa gönderme yapan isimler taşıyan birçok film bulunmaktadır. Özgüç (2005, s.216)’e göre bu filmler isimlerinin dışında çocukluğa derinlemesine yer vermezler. Bu filmlerdeki çocuklar çoğunlukla ailelerin dağılması sonucunda suça itilirler, “kötü yola düşerler”. Film temel çatışması ya aile kurumunun kurulamaması ya da ailelerin dağılmasıdır. Bu durum aileye ilişkin bir krizin varlığına işaret etmektedir. Çocukların bu krizin kurbanları olarak temsil edildiği düşünülebilir. Bu durumun çocuk oyuncuların filmde önemli bir rol almamasına karşın, film adlarının çocukluğa ilişkin yetimlik, piçlik,

evlatlık olma gibi olumsuz bir anlamı olan konumlardan seçilmesini açıkladığı söylenebilir.

Suavi Tedü'nün çektiği *Göçmen Çocuğu* (1952) dönemin eleştirmenlerinden Sezai Solelli tarafından "bütünüyle bir çocuk filmi olarak" değerlendirilir (akt. Özgüç, 2005, s.216). Film Nişantaşı'nda bir okulda çekilmiş ve elliden fazla çocuk filmde rol almıştır. Solelli film hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirir:

Filmin en büyük muvaffakiyeti, bize Türk çocuklarının muazzam artistik kabiliyetlerini göstermiş olmasıdır. Senelerce Amerika bize Shirley'leri, Margaraet O'Brienleri birer deha, birer harika gibi gösterip durdular. Bu filmde başta Erkan, maalesef isimlerini bilmiyorum, şişman çocuk, hain çocuk ve diğerleri öyle bir oynadılar ki, değme büyük artistlerimiz bu derece kuvvetli sahneler veremezler. Bilhassa Erkan'la küçük kızın banka gişesinde bir sahnesi vardı. Orada Erkan'ın yüzü bir oynayış şaheseriydi (akt. Özgüç, 1990, s.62).

Filmde Perihan Tedü'nün başrolü oynamasına karşılık, sinemada Küçük Erkan olarak anılacak çocuk oyuncu da öne çıkar (s.216). Sinema yazarları tarafından *Göçmen Çocuğu* filmiyle ilk çocuk oyuncu olarak anılan Küçük Erkan, Metin Erksan'ın aynı yıl çektiği *Aşık Veysel'in Hayatı* adlı filmde de rol alır (Öcel, 2001, s.205).

Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi adlı çalışmasında Öcel (2001, s.187), 1950'ye kadar olan dönemde içinde çocuk imgesi bulunan birçok film çevirildiğini, fakat bunların çoğunun yabancı eserlerden uyarlandığını söyler. Bu döneme ait filmlerde baskın olan *tek çocuk* imgesidir. Başka bir ifadeyle filmlerde çoğunlukla tek bir çocuk oyuncu bulunmaktadır. *Göçmen Çocuğu*'nun ardından, 1960 yılına kadar çocuk oyuncular yan rollerde oynamışlar, filmlerde neredeyse birer figüran olarak görünmüşlerdir.

3.2.2.2. Çocuk Yıldızlar Dönemi (1960- 1977)

Çocuk yıldızlar döneminde içinde çocuk imgesi bulunan toplam 472 film çekilmiştir, ancak çocuk imgesi içeren filmlerin, yıl içinde çekilen filmlere oranı diğer yıllara kıyasla belirgin bir fark göstermez (Öcel, 2001). Sinemada çocukluk bakımından bu dönemi diğer dönemlerden farklı kılan, çocuk yıldız oyuncuların ortaya çıkışıdır. Türk sineması 1960-75 yılları arasında film üretimi, gösterim salonları, yaratıcı kadrosu ve seyirci

sayısındaki artışla hem ekonomik olarak önemli bir alan haline gelmiş hem de dönemin tek popüler kültür biçimi olarak belirleyici olmuştur (Abisel, 1994, s.183). Çocuk yıldızlı filmler sinema sektöründeki bu gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır.

Bu dönemin ilk çocuk yıldızının doğuşuna neden olacak filmi 1960 yılında Kemalettin Tuğcu'nun aynı adlı romanından uyarlanan, yönetmenliğini Memduh Ün'ün yaptığı *Ayşecik* adlı filmidir. Filmin, dönemin önemli bir “figürü” olan Kemalettin Tuğcu'nun romanından uyarlanması, çocuk kitaplarıyla başlayan bir sürecin benzer biçimde sinema için de geçerli olduğunu işaret etmektedir. Önce çocuk dergilerinde yayımlanan tefrikalarıyla tanınan Kemalettin Tuğcu'nun ilk romanı 1955 yılında yayımlanmış, ancak 1960'lı yıllarda popülerleşmiştir (Arlı, 2005). Yayınevi sahiplerinin deyişiyle “çuvallarca sipariş edilen” Tuğcu romanlarının ana karakterleri, 12-14 yaşlarında kız ya da erkek çocuklarıdır (s.80). Tıpkı Yeşilçam melodramları gibi, Tuğcu'nun kitapları da zengin-fakir karşıtlığı gibi ikili karşıtlıklara dayanır, yetimlik ve cemaat toplumuna duyulan özlem kitaplarda öne çıkan temalar arasındadır (s.82-84). Muhterem Nur'un *Ayşecik*'in annesini, Turgut Özatay'ın ise babasını canlandığı Tuğcu uyarlaması ilk filmde Zeynep Değirmencioğlu, asılsız bir cinayet suçlamasıyla hapse giren babasını, asıl suçluları bularak kurtaran küçük bir kızı canlandırmaktadır.

Zeynep Değirmencioğlu, henüz 2 yaşındayken *Papatya* (Yön. Mümtaz Yener, 1956) adlı film ile oyunculuğa başlamış, senarist olan babası Hamdi Değirmencioğlu'nun senaryosunu yazdığı filmlerin büyük çoğunluğunda rol almıştır²⁹. Değirmencioğlu 1974 yılına kadar oyunculuğa devam etmiş, kendisinden sonra gelecek çocuk yıldızlardan farklı olarak filmlerde Zeynep adıyla oynamamış; dönemin en yaygın isimlerinden biri olan Ayşe adını, sonuna çocuksuluğu ve sevimliliği çağrıştıran “-cik ekini de alarak kullanmıştır. Ufak tefek görünüşü sayesinde 17 yaşına kadar çocuk karakterleri canlandırabilen Zeynep Değirmencioğlu, 1971 yılının ardından *Ayşecik* adının sonundaki küçültme ekini bırakarak, filmlerde çoğunlukla Ayşe adıyla oynamıştır.

Zeynep Değirmencioğlu ve bazı filmlerde onunla birlikte rol alan kuzeni Ömer Dönmez'in (Ömercik) ardından gelen çocuk yıldızlar da sinemacı ailelere mensupturlar.

²⁹ Zeynep Değirmencioğlu filmografisi için bkz. Ek-3, s. 114.

Nilgöl ve Menderes Utku kardeşler yapımcı-yönetmen Ümit Utku'nun çocukları; İlker İnanoğlu oyuncu Filiz Akın'la yapımcı-yönetmen Türker İnanoğlu'nun oğlu; Gülşah Soydan da oyuncu Hülya Koçyiğit ile yapımcı Selim Soydan'ın kızıdır (Ulusay, 1999, s.204).

Bu durum Hollywood'daki kadar profesyonelleşmiş olmasa da, Yeşilçam'da çocuk yıldızların Yeşilçam'ın kendi işleyişinin bir parçası olarak ortaya çıktığına işaret etmektedir. Başka bir deyişle, çocuk yıldızlar söz konusu olduğunda Yeşilçam kendi içindeki olanaklardan yararlanmakta, film setlerine aşına olan sinemacı çocuklarını yıldızlaştırmaktadır.

Ayşecik filmlerinde Ayşecik'in kimi zaman kardeşi kimi zaman arkadaşını canlandıran, ardından *Ömercik Babasının Oğlu* (Yön. Aram Gülyüz, 1969) 'nda oynayan Ömercik bir tarafa bırakılacak olursa, 1960'ların çocuk yıldızlı filmlerinde baskın olan kız çocuğudur. 1970'ler ise İlker İnanoğlu, Menderes Utku ve Sezer İnanoğlu gibi erkek çocuk yıldızların dönemi olacaktır. *Ömercik Babasının Oğlu* ile başlayan erkek çocuk yıldızlı filmlerin sonuncusu *Yumurcak Belalı Tatil* (Yön. Jean Mary Pallardy, 1975) 'dir.

Erkek çocuk yıldızların ardından gelen çocuk yıldız Gülşah Soydan'dır. Bu filmlerin ikisinde Soydan'a annesi Hülya Koçyiğit, sonuncusunda da Kemal Sunal eşlik ederler. *Gülşah* (Yön. Orhan Aksoy, 1975), *Gülşah Küçük Anne* (Yön. Orhan Elmas, 1976) ve *İbo ile Güllüşah* (Yön. Atıf Yılmaz, 1977) çocuk yıldızlar döneminin son filmleri olur.

Ulusay'a göre çocuk yıldızların oynadığı filmler gösterdikleri birçok özellik bakımından melodrama benzemektedir. Bu nedenle bu filmler "çocuk melodramı" olarak adlandırılabilir:

(...) çocuk yıldızların filmleri, parçalanmış aile, terkedilmiş çocuk, mesleği ile çocuğu arasında kalan kadın karakter gibi, melodrama özgü durum ve kişileri konu etmekte, yapıldıkları 1960'lı ve 1970'li yılları da hesaba katarsak, aile izleyicisini, ama özellikle kadınları hedeflemektedirler. Söz konusu filmlerin bazıları ana karakter olan çocuğun anlatıcılığıyla ('voice-over') başlamakta; ebeveynlerinden biri ile oturmakta olan çocuk, film boyunca, ayrı yaşayan anne ile babasını yeniden biraraya getirmek için çaba göstermekte ve öykünün gelişimi içinde aktif bir konumda bulunmaktadır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, söz konusu filmleri birer 'çocuk melodramı' olarak tanımlamak da mümkündür. Bunlar melodramın has izleyicisi

sayılan kadınların yanısıra, bütün bir ailenin ve özellikle çocukların da potansiyel bir izleyici olacağı düşünülerek yapılmış filmlerdir (1999, s.205)

Ulusay'ın bu adlandırması genel olarak kabul edilebilir, ancak filmler ayrıntılı olarak incelendiğinde, özellikle erkek çocuk yıldızların oynadıkları filmlerin kategorik olarak melez olduğu söylenebilir. Bu filmlerde ailenin birleşmesinin önünde suçla ilişkili bir engel vardır. Kimi zaman babanın başı kaçakçılarla, kanunsuzlarla derttedir, kimi zaman ailenin biraraya gelmesini engelleyen kişi bir suçludur. Dolayısıyla erkek çocuk, aileyi biraraya getirebilmek için kanunsuz işlerle uğraşanlarla da baş etmek zorundadır. Bu nedenle erkek çocuk yıldızların oynadıkları bazı filmlerin melodramın özellikleri ile birlikte melodrama ait olmayan suç, macera gibi temaları da içermesi, bu filmlerin “melez” olarak nitelenmesini olanaklı kılmaktadır. Hatta *Yumurcak Küçük Kovboy* (Yön. Guido Zurli, 1973) Vahşi Batı'da geçen ve Western türüne öykünen bir filmidir. Melez özellikler gösteren filmlere *Yumurcak* (Yön. Türker İnanoğlu, 1969), *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu* (Yön. Türker İnanoğlu, 1970), *Yumurcağın Tatlı Rüyalari* (Yön. Türker İnanoğlu, 1971), *Yumurcak Küçük Şahit* (Yön. Guido Zurli, 1972) *Yumurcak Belalı Tatil* (Yön. Jean Mary Pallardy, 1975), *Afacan Gariban* (Yön. Mehmet Dinler, 1974), *Sezercik Aslan Parçası* (Yön. Memduh Ün, 1972) ve *Sezercik Küçük Mücahit* (Yön. Ertem Göreç, 1974) örnek gösterilebilir. Melez çocuk yıldızlı filmler arasında *Sezercik Küçük Mücahit*'i diğerlerinden farklı kılan filmin konusunun güncel toplumsal bir mesele etrafında örülmesidir. Film 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında Kıbrıs'ta geçer ve bir “Türk çocuğu” olan Sezercik'in kahramanlıklarını konu edinir. Böylece çocuk yıldızlı bir filmde ilk kez toplumsal bir olay işlenmiş olur. *Sezercik Küçük Mücahit* filminin milliyetçi-popülist söylemi, diğer filmlerde ezilen, öksüz, yetim çocuk yıldızı bu kez milli bir kahramana dönüştürür.

“Çocuk melodramı” adlandırması çocuk yıldızlı filmlerin anlatı yapısı kadar hedeflediği izleyiciyi de açıklar görünmektedir. Genel olarak kadın izleyici hedefi çocuklu melodramlar için de geçerlidir. Diğer taraftan bu filmlerin çocuk izleyiciyi hedefleyip hedeflemediği konusunda farklı görüşler öne sürülmektedir. Öcel, çocuk yıldızlı filmlerin çocuk izleyiciyi hedeflemediğini, zaten bu filmlerdeki çocuk imgesinin de gerçeği yansıtmaktan uzak olduğunu belirtir:

Yine de bu filmlerin çocuk imgelerinin toplumumuzu yansıttığı pek söylenemez. Bunların, gerçekten tam olarak çocuk izleyiciyi de hedeflediği söylenemez. Genelde ister kız çocuğu içeren Ayşecik tipi filmler, isterse erkek çocuğu içeren, Ömercik, Sezercik ya da Afacan tiplerini olsun, tam olarak çocuk değillerdir. Bu dönem filmlerinin toplumu yansıtmak gibi bir amaç içinde olmadıklarını belirtmek de gerekmektedir. Ne yönetmenlerin amacı toplumu yansıtmaktır, ne de izleyicilerin amacı yansıtılan toplumu görmektir. Ortaya çıkan yeni sinema anlayışı genellikle popüler filmler olarak adlandırılmaktadır. Neyin çok satacağı düşünülerek yapılan bu filmler, dönem içinde oldukça fazla bir yer tutmaktadır (2001, s.213).

Kırel (2005, s.247)'e göre ise çocuk kahramanların öykünün kilit noktasına yerleştirilmesinin temel nedenlerinden biri çocuk izleyicinin hedeflenmesidir. Başka bir deyişle, çocuk izleyicinin melodramı izleyen anneyle birlikte sinemaya gelmesi amaçlanmıştır. Kırel'in bu düşüncesi senaryo yazarı Bülent Oran'ın ifadesinden temellenir:

İlk planda ana seyircimiz kadın. Sonra çocuk. Çocuk anasını zorlar filme gidelim diye. Bütün bunlar konu seçerken, filmi işlerken düşündüğümüz şeyler. Mesela bir çocuk olsun çocukları da çeksin, matrak bir dede olsun yaşlılar da gelsin. Çaparı atar gibi yani (Şener'den akt. Kırel, 2005, s.247).

Her iki değerlendirmenin de filmlerin popüler oluşundan hareket ederek farklı sonuçlara ulaşması dikkat çekicidir. Diğer taraftan, 1970'lerden itibaren çekilmeye başlayan *Pamuk Prenses Ve 7 Cüceler* (Yön. Ertem Göreç, 1970) *Sinderella Kül Kedisi* (Yön. Süreyya Duru, 1971), *Ayşecik Ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* (Yön. Tunç Başaran, 1971) gibi masal uyarlamaları çocuk izleyicinin aslında daha geç "keşfedildiğini" de düşündürmektedir. Çocuk yıldızlı filmlerin hangi tür izleyiciyi hedeflediğini tam olarak saptamak güçtür, ancak filmlerin popülerliği, hasılatı ve devamlılığı toplumun büyük bir çoğunluğu tarafından seyredildiğini göstermektedir.

Çocuk yıldızlı filmleri ilk bakışta Batıdan ithâl bir furya olarak değerlendirmek mümkündür (Özgüç, 2005). Fakat Türkiye'deki bu filmleri Hollywood'daki örneklerinden ayıran, onları bu kültüre özgü kılan ortaklıklar vardır. Batıda çocuklar her zaman eğlence sektörünün bir parçası olmuş, vodvillerde, tiyatro oyunlarında ardından sinemada kendilerine yer bulmuşlardır. Türkiye'de yetişkinleri hedef alan ve bütünüyle çocuklar üzerine kurulu bir eğlence anlayışından söz etmek güçtür. Hollywood'daki

örneklere bakılarak, çocuk yıldızlı filmlerin kârlı bir yatırım olabileceği Türkiyeli yapımcılar tarafından hesaplanmış olabilir. Ancak Türkiye'nin çocuk yıldızlı filmlerinin, Hollywood'unkilerde olduğu gibi, muhafazakâr değerlere sadık Yeşilçam ideolojisine bütünüyle eklemelendiğini söylemek güçtür. Çocuk yıldızlı filmlerde de geleneksel aile değerleri olumlanır, çocuk açısından krizi yaratan annenin ya da babanın yokluğudur. Fakat Yeşilçam filmleri âşıkları aile çatısı altında bir araya getirerek çatışmayı çözsede de çocuk yıldızlı filmlerde çatışmanın çözülmesi için kalıplaşmış bir sonuç yoktur. Özellikle Ayşecik filmlerinde çatışmayı yaratan belirli bir olaylar zinciri değil, “yoksunluk” duygusudur. Başka bir deyişle bu filmler, her şeyin yolunda gittiği bir filmsel dünyada değil, eksikliğin, yoksunluğun hâkim olduğu bir ânda başlarlar. Filmlerdeki yoksunluk, kimsesizlik, sahipsizlik, ezilmişlik söylemi ise Türkiye modernleşmesinin yarattığı kolektif bir duygudan beslenir. Elbette bu filmler Yeşilçam geleneğinin bir parçasıdır, ancak modernleşme açısından değerlendirildiğinde, Yeşilçam melodramlarında aile bütün ulusun metaforu iken çocuk yıldızlı filmlerin ana kahramanı ulusun metaforudur (Arslan, 2005, s.51)³⁰. Yeşilçam melodramı, belirli sinemasal kalıplara bağlanır ve bu kalıplar dünyanın her yerinde, kimi kültürel farkları taşımakla birlikte, neredeyse aynıdır. Diğer taraftan çocuk yıldızlı filmler hem popüler sinemaya ait özellikleriyle Yeşilçam geleneğine hem de Türkiye modernleşmesinin yarattığı kolektif bir duyguya aittirler.

3.2.2.3. Yıldızların Ardından Türk Sinemasında Çocukluk (1978-2005)

Çocuk yıldızların ardından gelen bu dönem sinemada çocukluk bakımından oldukça zengindir. Sinemada çocukluk temsilleri çeşitlenmiş, çocukluk popüler sinemanın dışında kalan filmlerde de yer bulmuştur. Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan* (1979)'ı iki kardeşin

³⁰ Gürbilek (2001, s.48), modern toplumlarda çocuğun kitlenin gizli metaforu hâline geldiğini söyler. Bu noktada “ulus” kitlenin yerini alabilir ve ulusal pedagojik yaklaşımda halkın “eğitilerek” biçimlendirilmesi gereken bir çocuk olarak kavrandığını hatırlamak gerekir. Çocuğun masumiyeti her türlü biçimlendirmeye açık olması anlamına gelir. Kitle ile ulus birbirinden farklı kavramlar olsa da ulusun inşası sürecinin tıpkı kitlenin varoluşu gibi “bilinemezliklerle” dolu olduğunun düşünüldüğü, tam da bu nedenle gerektiğinde sert önlemlerle denetim altında tutulduğu öylenebilir. Cumhuriyet döneminde muhalif İslamcı hareketi bastırmak için çıkarılan *Takrir-i Sükûn Yasası* (1925) bu sert önlemlere örnek gösterilebilir.

yaşamı üzerinden sokak çocuklarının durumunu anlatır. Bu filmde çocukların yaşamı içerdiği zorluklar bakımından yetişkinlerin yaşamından farksızdır. Filmde kent varoşlarındaki çocuklar yetişkinlerle benzer deneyimleri yaşarlar (Esen, 2003, s.53).

Öcel (2001)'e göre, Türk sinemasında 1980-1989 yılları arasında çekilen toplam 207 filmde çocuk imgesine rastlanmaktadır. Bu filmlerde çocukluk aşk, yetimlik, üvey annelik, gayrimeşruluk, evlatlık verilme, terk edilme, kaçırılma gibi temalar öne çıkmaktadır. Çocukluk *Vurun Beni Öldürün* (Yön. Temel Gürsu, 1981)'de ve *Sevgilerin En Güzeli* (Yön. Şahin Gök, 1989)'nde evlatlık alınma, *Kimsesizler* (Yön. Çetin İnanç, 1982)'de ve *Yaşamak Seninle Güzel* (Yön. Şahin Gök, 1982) 'de kimsesizlik, *Nefret* (Yön. Osman F. Seden, 1984)'te ve *Sevgili Bebeklerim* (Yön. Oksal Pekmezoğlu, 1987)'de gayrimeşruluk, *Duyar mısın Feryadımı?* (Yön. Sırrı Gültekin, 1985) filminde üvey annelik, *Annem* (Yön. Temel Gürsu, 1987), *Babam ve Ben* (Yön. Avni Kütükoğlu, 1988), *Sahipsizler* (Yön. Yunus Yılmaz, 1989) adlı filmlerde kaçırılma gibi temalarla birlikte temsil edilmektedir. Bu filmlerde çocukluk genellikle bir sorunla birlikte varolur; ya çocuk kendisini birtakım sorunların içinde bulur ya da sorun çıkaran çocuğun kendisidir. Filmlerin çoğunluğunda çocuk çatışmanın merkezinde olmasa bile çatışmada çoğunlukla önemli rol oynar.

Bu dönemde popüler sinemanın dışında kalan filmlerde de çocuk imgesine sıkça rastlanır. *Amansız Yol* (Yön. Ömer Kavur, 1985), *Çıplak Vatandaş* (Yön. Başar Sabuncu, 1985), *Körebe* (Yön. Ömer Kavur, 1985), *Kurbağalar* (Yön. Şerif Gören, 1985), *Züğürt Ağa* (Yön. Nesli Çölgeçen, 1985), *Aaahh Belinda* (Yön. Atıf Yılmaz, 1985), *Bir Kırık Bebek* (Yön. Nisan Akman, 1987), gibi filmlerin ana karakterleri çocuk sahibidir ve filmde çocuklarıyla olan ilişkileri sergilenir. *Teyzem* (Yön. Halit Refiğ, 1986) filminde ise anlatıcı olan çocuktur. Filmin çocuk kahramanı Umur, çocukluğundaki anılarından başlayarak teyzesinin öyküsünü bir çocuğun gözünden anlatır. Döneme hâkim olan arabesk kültüre ironik bir bakış açısıyla yaklaşan *Arabesk* (Yön. Ertem Eğilmez, 1988)'te ise filmin ana karakterleri Müjde ve Şener henüz çocukken birbirlerine aşık olurlar. Film dönemin popüler sinemasında sıkça kullanılan “çocukluk aşkı” klişesiyle dalga geçer. *Katırcılar* (Yön. Şerif Gören, 1987) ve *Selamsız Bando* (Yön. Nesli Çölgeçen, 1987) filmlerinde ise köy ve kasaba yaşantısının bir parçası olarak çocukları izleriz. *Yılanı*

Öldürseler (Yön. Türkân Şoray, 1981), *Hakkâri'de Bir Mevsim* (Yön. Erden Kıral, 1982), *Fahriye Abla* (Yön. Yavuz Turgul, 1984), *Dul Bir Kadın* (Yön. Atif Yılmaz, 1985), *Yılanların Öcü* (Yön. Şerif Gören, 1985), *Yer Demir Gök Bakır* (Yön. Zülfü Livaneli, 1987) gibi edebiyât yapıtlarından sinemaya uyarlanan birçok filmde de çocuklara rastlamak mümkündür.

Çocuk yıldızlar, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren “arabesk filmlerle” yeniden ortaya çıkar³¹. Fakat bu kez yıldızlar sinemacıların çocukları arasından değil, Anadolu'nun yoksul kesimlerinden gelmektedir. Filmin başlangıcında yoksul olsa da ebeveynine kavuştuktan sonra zenginleşen orta sınıf çocuk kahramanlar, 1980'lerde yerini köyden kente göç etmiş, gecekondu semtlerinde yaşayan arabesk müziğin çocuk yıldızlarına bırakır. Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi yıldızların, şarkıcılıkla başlayan serüvenleri, Türkiye'de popüler müziğin de yetimlik, öksüzlük, mazlumluk, yoksunluk kimlikleriyle olan bağına açığa vurur. 1985 yılında filmi de çekilen Küçük Emrah'ın ünlü şarkısı “Acıların Çocuğu”, zamanla toplumsal bir durumu niteleyen bir ifadeye dönüşerek günümüze kadar ulaşmıştır.

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 aldı. Böylece aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkan “acıların kadını”nın ona adını veren şarkıcı Bergen gibi kısa ömürlü olmasına rağmen (kocasını sonunda gerçekten öldürdü Bergen'i), acıların çocuğu Türk kültür hayatında uzunca bir ömür sürdü. Şarkısı söylendi, şiiri yazıldı, filmi yapıldı (Gürbilek, 2004a, s.44).

Arabeskin çocuklarının çektiği filmlerin, Türkiye'den Almanya'ya göç edenler arasında da oldukça popüler olması, benzer bir kimsesizlik, yalnızlık, terk edilmişlik duygusunun

³¹ 1980'lerin ortalarında çocuk arabesk şarkıcıların oynadıkları filmlerle, Yeşilçam'ın çocuk yıldızları arasında bir tür süreklilik olduğundan söz edilebilir. Fakat hem 24 Ocak 1980'de alınan ekonomik kararlar ve bu kararların uygulanmasını sağlayacak toplumsal zemini hazırlamak üzere gerçekleştirilen 12 Eylül 1980 Darbesinin yarattığı toplumsal koşullar, hem de 1980'lerdeki video teknolojisinin film üretiminde yarattığı büyük değişiklikler bu filmleri Yeşilçam'ın çocuk yıldızlı filmlerinden ayrı olarak incelemeyi gerektirir. Yeşilçam'ın çocuk yıldızlı filmleriyle, çocuk arabesk şarkıcılarının filmleri kendilerini ortaya çıkaran toplumsal koşullar bakımında farklılaşmakla birlikte, yetimlik, öksüzlük, ezilmişlik gibi temalarda ortaklaşırlar. Neredeyse bütün bu filmlerde kendini açığa vuran bir eksiklik duygusudur.

“gurbette” daha ağır biçimde yaşandığını düşündürmektedir. Almanya’da Türkiyeli, Türkiye’de “Alamancı” olan bu insanlar, ezilmişliğini ve boynu büküklüğünü acılı bir ses tonuyla haykıran bu çocuklarla özdeşleşirler. Başka bir deyişle, aidiyet krizi Doğu ile Batı arasındaki o “ara”da kendisini gösterir. Ayşecik’in, Sezercik’in, Küçük Emrah’ın popülerliği, Türkiye topraklarında ne kadar Batılı olduğunu “göstermeye” uğraşan, Batının topraklarında ise aslında hiç de oraya ait olmadığını hisseden bir toplumun acılı, yalnız çocuklarla özdeşleşmesinin sonucudur.

1990’lardan itibaren popüler sinemasında çocukluk artık çocuk değil, yetişkin kahramanlar aracılığıyla hayat bulur (Suner, 2005, s.83). *Eşkîya* (Yön. Yavuz Turgul, 1996), *Propaganda* (Yön. Sinan Çetin, 1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Yön. Serdar Akar, 2000), *Vizontele* (Yön. Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak, 2000), *Komser Şekspir* (Yön. Sinan Çetin, 2000), *Şellale* (Yön. Semir Aslanyürek, 2001), *Vizontele Tuuba* (Yön. Yılmaz Erdoğan, 2003) filmlerinde çocukluk, geçmişe duyulan özlem duygusuyla birlikte ortaya çıkar³². Suner’in “nostalji filmleri” olarak adlandırdığı bu filmleri, önceki çocuk imgelerinden ayıran üç özellik bulunur. Birincisi nostalji filmlerinde çocukluk bireysel değil kolektif bir deneyim hâlini alır, ikincisi bugüne değil geçmişe ait bir durum olarak karşımıza çıkar, üçüncü olarak nostalji filmleri basit bir toplumsal eleştiriyi de içerir (s.84-85). Suner, Ayşecik, Sezercik gibi çocuk yıldızlı filmlerin kolektif bir deneyime karşılık gelmediğini imâ ederken, bu filmlerin popülerliğini gözden kaçırır. Başka bir deyişle, bu filmleri popüler kılan aslında kolektif bir deneyime, bu deneyim sonucu olan kolektif bir ruh hâline karşılık gelmeleridir. Baba-oğul ilişkisinin merkezi bir konumda olduğu nostalji filmlerinde, toplumsal durumun eleştirisi içeri-dışarı karşıtlığı gibi basit bir çerçeveden yapılır (s.99). Filmlerin yaptığı “biz” tarifi masum, şirin ve çocuksu iken, bütün sorunların kaynağı “dışarı”dır. Bu nedenle nostalji filmleri, aksaklıkları “dışarı”ya yükleyerek ve toplumu bir çocuk olarak tasavvur ederek hesap verme sorumluluğundan da kurtarmış olur (s.99). Dışarıdan gelen kötülüğün nedeni, babanın yeterince koruyamamasıdır. Nostalji filmlerinde “aciz baba”

³² Dönemin popüler kültüründe nostalji duygusu kimi zaman Yeşilçamla dalga geçen kimi zaman da onu sahiplenen biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Çocuk yıldızlı filmlerini alaya alan *Ömerçip* (Yön. Zeki Alasya, 2003) de bu dönemde yaygınlaşan “popüler kültür nostaljisi”nin bir parçası sayılabilir.

teması değişik biçimlerde de olsa, çocuğun ezilmişliğinin, “bitimsiz çocukluğun”³³ temel sebebidir. Çocuk dışarıdan gelen bütün kötülüklerle yalnız başına mücadele etmek zorunda kalacak, ezilmişliğine rağmen mücadele etme kudretini kendisinde bulacaktır.

Türk sinemasının son döneminde, politik sorunları işleyen kimi filmlerde çocuk oyuncular başrolde oynamaktadırlar. *Eylül Fırtınası* (Yön. Atif Yılmaz, 1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Yön. Handan İpekçi, 2001), *Babam ve Oğlum* (Yön. Çağan Irmak, 2005) gibi belirli politik sorunlara değinen filmlerde, bu sorunlar çocuk karakterler üzerinden anlatılmaktadır. Henüz siyasal alanda hesaplaşılmamış sorunların sinemada ele alınması, filmlere aşırı politik anlamlar yüklenmesine neden olmaktadır. Diğer taraftan toplumsal sorunların çocuk karakterler aracılığıyla anlatılmasının, filmlerdeki, henüz film tamamlanmadan yüklenmeye başlayan “politik” ağırlığı hafifletebileceği düşünülebilir. Başka bir deyişle, filmlerdeki söylemin “tarafsız” bir yerde konumlanarak bu yükü hafifletme ihtiyacının, toplumsal sorunların bir çocuğun deneyimleri üzerinden anlatılmasına neden olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu filmlerde çocukluğa atfedilen ve onun temsilini belirleyen, günümüzün çocukluk anlayışına ilişkin masumiyet ve saflık gibi değerlerdir.

Türk sinemasında 2000’li yıllardan itibaren çocukların sorunlarına değinen ya da bu sorunları merkeze alan filmlere de rastlamak mümkündür. *Abuzer Kadayıf* (Yön. Tunç Başaran, 2000)’ta filmin kahramanının temel amacı sokak çocuklarına yardım etmek iken, *Sır Çocukları* (Yön. Ümit Cin Güven, 2002)³⁴ bütünüyle sokak çocuklarının yaşantısını konu alır (Pösteki, 2004, s.92). *O da Beni Seviyor* (Yön. Barış Pirhasan, 2001) ise çocukluktan genç kızlığa geçişin sancılarını işler.

Sonuç olarak Türk sinemasında çocukluğun temsiline ilişkin iki eğilimin varlığından söz edilebilir. Bunlardan ilki, çocukluğu insan yaşamındaki bir evre olarak kavrayan ve filmlerde çocukluğu bu anlayış çerçevesinde temsil eden filmlerdir. İkincisi ise

³³ Suner (2005, s.85), bu kavramın Gürbilek’in “müebbet çocukluk” kavramından esinlendiğini belirtir.

³⁴ *Sır Çocukları*’nı çocuklukla kent ilişkisi bağlamında değerlendiren bir çalışma için bkz. Kırel, Serpil. “Çocuk Kahramanların Omuzlarına Yüklenen Kent Öyküleri.” **Kentte Sinema, Sinemada Kent.** İstanbul: Yenihayat, 2004.

çocukluğun toplumsal bir ruh hâlini ifade ettiği, kimi zaman çocuk oyuncular aracılığıyla kimi zaman da yetişkinlerin çocuksu hâlleri ile anlatan filmlerdir. Ayşecik filmlerini, çocuk kalmış bir toplumu temsil eden filmler olarak ikinci eğilime dahil etmek gerekir.

3.3. Filmlerin Çözümlemesi

1960-1971 dönemi boyunca, 1966 ve 1968 yılları dışında, her yıl en az bir film olmak üzere toplam 15 Ayşecik filmi çekilmiştir. Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Osman F. Seden, Ertem Göreç, Orhan Aksoy ve Tunç Başaran'ın yönettikleri 1'er, Hulki Saner'in yönettiği 5, Aram Gülyüz'ün yönettiği 4 Ayşecik filmi bulunmaktadır³⁵. *Ayşecik Yavru Melek* (Yön. Osman F. Seden, 1962), Shirley Temple'in başrolünü oynadığı ve David Butler'in yönettiği 1934 yapımı *Bright Eyes* filminden, *Ayşecik Ateş Parçası* (Yön. Hulki Saner, 1962) Chaplin'in kült filmi *The Kid* (1921)'den, *Ayşecik Fakir Prenses* (Yön. Ertem Göreç, 1963) Mark Twain'in bir romanından, *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde* (Yön. Tunç Başaran, 1971) ise L. Frank Baum'un Hollywood'da da filme çekilen ünlü *Oz Büyücüsü* adlı fantastik romanından uyarlanmıştır (Scognamillo, 1979, s.100; Scognamillo, 1998, s.305; Gürata, 2002, s.110-111). Uyarlamalar dışında bırakıldığında geriye kalan 11 filmin 5'ine ulaşılmıştır. Bunlar, *Ayşecik Şeytan Çekici* (Yön. Atıf Yılmaz, 1960), *Ayşecik Canımın İçi* (Yön. Hulki Saner, 1963), *Ayşecik Cimcime Hanım* (Yön. Hulki Saner, 1964), *Ayşecik Boş Beşik* (Yön. Hulki Saner, 1965), *Ayşecik'le Ömercik* (Yön. Orhan Aksoy, 1969) adlı filmlerdir. Filmin adı Ayşecik'le başlamasa da Zeynep Değirmencioğlu'nun Ayşecik karakterini canlandığı *Sokak Kızı* (Yön. Ülkü Erakalın, 1966) adlı film de çözümlemeye dahil edilmiştir. Filmler gösterim yılı ölçüt alınarak sıralanmış ve çözümlenmiştir³⁶.

³⁵ Ayşecik filmlerinin künyeleri için bkz. Ek-2, s. 110.

³⁶ Çalışmada çözümlenen filmlerin künyeleri için bkz. Ek-1, s. 108.

3.3.1. *Ayşecik Şeytan Çekici* (Yön. Atıf Yılmaz, 1960)

3.3.1.1. Filmin Öyküsü

Annesinin öldüğünü sanan Ayşecik, bir fabrikada işçi olarak çalışan alkolik babasıyla birlikte yaşamaktadır. Birgün annesi ortaya çıkar, fakat Ayşecik annesine öfke duyduğu için babasıyla yaşamayı sürdürür. Ayşecik'in babası Orhan ile aynı fabrikada çalışan Murat Usta iş kazası geçirir. Bunun üzerine Ayşe mahalledeki çalgıcı arkadaşlarıyla birlikte şarkı söyleyip dans ederek, Murat Usta'nın ailesine yardım eder. Orhan meyhanedeyken mahalleden komşusu olan Şevket, Orhan'ı para için Ayşecik'i sokaklarda çalıştırmakla suçlar. Durumdan habersiz olan Orhan Ayşecik'e çok öfkelenir ve küser. Ayşecik'in annesi, Orhan'a, Ayşecik'e daha iyi koşullar sağlayacağını söyleyerek onun bakımını üstlenmek ister. Ayşecik'le zaten arası bozuk olan Orhan, Ayşecik'i artık sevmediğini söyleyerek onu evden kovar, annesine gitmesini söyler. Önce intihar etmeyi düşünen Ayşecik, sonra annesinden ve annesinin ailesinden intikam alması gerektiğine karar vererek annesinin evine gider. Bir süre orada kaldıktan sonra, annesine onu asla bağışlamayacağını söyleyerek oradan ayrılmaya karar verir. Annesi, Orhan'ı neden terk ettiğini, onlardan ayrı kaldığı için çok acı çektiğini anlatınca Ayşecik annesini affeder. Dedesi de artık biraraya gelmeleri gerektiğini söyleyince hep birlikte Orhan'ı bulmaya giderler. Fakat Orhan "Anadolu Postası"na binerek İstanbul'u terk etmek üzeredir. Ayşecik, ailesi ve mahalleli onlar istasyona varmadan kalkan trenin peşine düşerler. Uzun bir kovalamacadan sonra treni durdururlar. Ayşecik, annesi ve babası biraraya gelmiş olur.

3.3.1.2. Filmin Karakterleri

Ana Karakterler: Filmin ana karakterleri Ayşecik, babası Orhan ve Ayşecik'in annesidir. Ayşecik yoksul, yaramaz, sevimli, yardımsever ve sorumluluk sahibi bir çocuktur. Kimi zaman yaramazlıklarıyla mahalleyi karıştırır, fakat ihtiyacı olanlara yardım etmek için elinden geleni yapar. Babasına ve çevresinde yaşayan insanlara karşı sorumluluk hisseder. Onların hayatını kolaylaştırmaya, sıkıntılarını paylaşmaya çalışır. Babasıyla birlikte bir konağın odasında yaşayan Ayşecik'in yoksul, fakat mutlu bir hayatı

vardır. Bir fabrikada işçi olarak çalışan Orhan, içkiye düşkün, gururlu ve kızını çok seven “fedakâr” bir adamdır. Gururu yüzünden karısından ayrılmış ve kızını “fedakârca” yalnız başına büyütüştür. Ayşecik’in annesi ise Orhan’ın eskiden çalıştığı fabrikanın sahibinin kızıdır. Zengin olmasına rağmen, yoksul bir hayatı kabullenmiş kanaatkâr bir kadındır. Ailesinin itirâzına aldırmaksızın, aşkının peşinden giden, yavrusundan ayrıldığında acı çeken ve onun peşine düşen bir “ideal kadın”dır.

Yan Karakterler: Filmin yan karakterlerini mahalleli ve Ayşecik’in annesinin ailesi biçiminde ikiye ayırmak mümkündür. Bu tür bir ayırım filmdeki zenginlik ve yoksulluk temsillerini de içermektedir. Yoksul fakat iyi yürekli insanlardan oluşan mahalle halkı Ayşecik’in ailesi gibidir. Ayşecik’in en iyi arkadaşı olan Topuz, onun anne ve babası olan Esmâ ile Şevket, Ayşecik’in oturduğu konağı sahibi Surpik Dudu, Orhan’ın fabrikadan arkadaşı Murat Usta, mahallenin meyhanecisi Hristo ve çocuklara şerbet satan şerbetçi Hasan Ayşecik’in çoğunlukla sokakta geçen hayatının önemli bir parçasıdır. Ermeni Surpik Dudu, Rum meyhaneci Hristo, Trakyalı Murat Usta mahallenin etnik çeşitliliğini temsil eden yan karakterlerdir. Mahalle farklı etnik grupların, barış içinde birarada yaşayabildiği bir hoşgörü ortamıdır, ancak bu farklılıkların kültürel bir zenginliği işaret etmek dışında bir anlamı yoktur. Başka bir deyişle, filmde etnik bir kimliğe sahip yan karakterler mahallede yaşayan sıradan insanlardır, isimleri ve bozuk şiveleri bir yana bırakıldığında Türklerden farkları yoktur. Filmde farklı kimliklere ilişkin ayrımcı olmayan bu tutum Ayşecik’in dedesinin evinde hizmetçi olarak çalışan ve filmde ancak üç sahnede görülen siyah tenli Arap Bacı’yla birlikte değişir. Ayşecik’in annesine ve onun ailesine karşı olan hırçın tutumu Arap Bacı’ya karşı tavrını da belirler. Ayşecik, Arap Bacı’nın fiziksel özellikleriyle dalga geçer, onu “gündüz feneri” diyerek aşağılar. Film milliyete dayalı ayrımcılık yapmasa da renge dayalı ayrımcılık yaparak siyahları aciz ve gülünç olarak temsil eder.

İkinci grubu oluşturan yan karakterler, Ayşecik’in anneannesi ve dedesidir. Ayşecik’in fabrikatör olan dedesinin ailede baskın bir konumu yoktur, aile içindeki çatışmayı yaratan anneannedir. Aliye Rona’nın canlandığı anneanne kibirli, gösteriş ve zenginlik meraklısı, yapmacık bir kadındır. Orhan’ın yoksulluğunu sorun ederek, Ayşecik’in annesiyle babasının ayrılmasına o neden olmuştur. Ayşecik’le karşılaştığında da ona

“sokak kızı” diyerek onu küçümser, Ayşe’nin doğumgünü için evine gelen mahalle halkından rahatsız olur. Ayşecik’i kibar, nezaketli ve “cici” bir kız olmaya başladıktan sonra sahiplenir. Filmde zengin sınıfı temsil eden anneanne ve dede, Ayşecik aracılığıyla filmin sonunda yoksullarla “uzlaşmayı” kabul eder ve Ayşecik’in annesiyle babasının biraraya gelmesine yardım ederler.

3.3.1.3. Filmin Mekânları

Kamusal Mekânlar: Kentte geçen bir film olan *Ayşecik Şeytan Çekici*’nin temel mekânı mahalledir. Ayşecik babasıyla birlikte İstanbul’un yoksul mahallelerinden birinde yaşamaktadır. Küçük müstakil evleri, eski konakları, taş ve toprak yolları, renkli ve dayanışmacı ilişkileriyle mahalle, Ayşecik’in yaşam evrenini oluşturur. Babası işte olduğu zamanlarda vaktinin çoğunu sokakta arkadaşlarıyla oynayarak geçirir. Kendisiyle ilgilenen Esmâ ve onun çocuklarıyla hep sokakta ilişki kurar. Mahalle, çocuğun özgürce gezip dolaşabildiği, korunup kollandığı güvenli bir alandır. Mahalle sokaklarında her zaman yetişkinler, çocuklar; pencerelerde ve kapı önlerinde kadınlar bulunur; baloncu, seyyar satıcı, şerbetçi ve çalgıcı çocuklar dolaşırlar. Bir zenginlik simgesi olan otomobil, yoksul mahalleden nadiren geçer. Sokaklarda görünen tek araç, Şevket’in olukça eski kamyonetidir. Özetle *Ayşecik Şeytan Çekici* filminde mahalle yoksulluğun ve hareketli, renkli, birincil sosyal ilişkilerin mekânıdır.

Kent yaşamının önemli bir simgesi olan fabrika, yalnızca dışarıdan görünse de Orhan’ın işçi olması nedeniyle filmin kamusal mekânlarından birini oluşturur. Ayşecik sefertasıyla ve Murat Usta’nın kızı Gülsüm bez bir çıkının içinde fabrikaya babalarının öğle yemeklerini götürürler, babalarının işten çıkmasını fabrikanın önünde beklerler. Fabrika önü, filmde büyük metal parçaların, iş makinalarının, varillerin, vardiyadan çıkan işçilerin görüldüğü çalışma yaşamını gösteren tek mekânıdır.

Yoksulların içki kültürünün bir parçasını oluşturan salaş meyhane, *Ayşecik Şeytan Çekici*’de bir erkek mekânı olarak karşımıza çıkar. Meyhane yalnızca erkeklere açık bir olduğu gibi, aynı zamanda erkek-erkeğe konuşmaların yapıldığı bir yerdir. Filmde meyhanenin görüldüğü ilk sahnede Murat Usta’yla Orhan dertleşirler ve Murat Usta

Orhan'a yeniden evlenmesini önerir, diğer sahnelerde Şevket ve Orhan arasında sözlü atışmalar gerçekleşir. Vitrinindeki akvaryum, tavanını süsleyen ağlar ve balıkçılık malzemeleri ile filmin meyhanesi denizle içiçe olan bir yaşamın uzantısıdır. Kareli masa örtüsü, meyhane sahibinin babacan, geç kalan “çoluk-çocuk sahibi” adamları evlerine gönderen, meyhanede çıkan kavgaları yatıştıran anlayışlı bir Rum oluşu, Yeşilçam filmlerindeki tipik meyhane temsiliyle örtüşür.

Özel Mekânlar: Filmde kullanılan özel mekânlar Ayşecik ve babasının birlikte yaşadıkları Dudu'nun konağı ile Ayşecik'in annesinin, dedesinin ve anneannesinin yaşadıkları villadır. Dudu'nun konağı, üç katlı, eski bir evdir. Konakta Surpik Dudu, Ayşecik ve babası dışında genç bir kadın yaşamaktadır. Ayşecik ve babası yaşadıkları odayı hem oturma odası, hem yatak odası, hem de mutfak olarak kullanmaktadırlar. Mekânda kullanılan eşyalar tek ocağı olan bir tüp, tabakların dizili olduğu raf, tel dolap, beton mutfak tezgâhı, odanın ortasına gerilmiş çamaşır ipi, mutfağı odadan ayıran basma perde, kareli masa örtüsü gibi yoksulluk simgeleridir. Odada konağın eski, varlıklı günlerinden kalan aynalı etajer gibi Ayşecik'in yaşam koşulları için gösterişli sayılabilecek mobilyalar da bulunmaktadır. Madam Surpik'in odası, kareli duvar kâğıdı, büyük bir duvar aynası, tuvalet masası, çiçekler, küçük bir kanep, süs eşyaları ve kadife perdelerle, evsahibi olduğunu işaret edecek biçimde daha iyi döşenmiştir. Konak, Ayşecik'i annesinden ayıran zenginlik ve yoksulluk çatışmasını sembolik olarak içerir. Konağın zenginlikten yoksulluğa uzanan tarihi ile Ayşecik'in olası zengin yaşantısından koparak yoksulluğa mahkûm olması örtüşmektedir. Ayşecik'in yaşamsal mekânı hayatının temel çatışma ve çelişkilerini simgeselleştirir.

Ayşecik'in annesi ise ailesiyle birlikte oldukça büyük, müstakil bir evde yaşamaktadır. Filmde annenin ve ailesinin zenginliğinin en önemli simgesi yaşadıkları mekândır. Giriş katında yemek odası ve salon, üst katta yatak odaları bulunan evin her bir kısmı, Ayşecik'in yaşadığı odanın tersine işlevlerine göre birbirinden ayrılmıştır. Yaşadıkları villa, değerli tablolar ve süs eşyaları, şömine, gümüş şamdanlar, pahalı mobilyalarla döşenmiş lüks bir mekândır.

3.3.2. *Ayşecik Canımın İçi* (Yön. Hulki Saner, 1963)

3.3.2.1. Filmin Öyküsü

Ayşecik annesinin ölümden sonra babası tarafından yetimhaneye bırakılmıştır. Her pazar günü yetimhanenin bahçesinde babasını beklemekte, birgün gelip kendisini alacağına inanmaktadır. Zengin bir adam olan dayısı Ayşecik'in bakımını üstlenmek ister ve bunun için Ayşecik'in babasına ulaşır. Kumarbaz ve dolandırıcı bir adam olan Ayşecik'in babası, Ayşecik'i para karşılığında dayısına vermeyi kabul eder. Gerekli kâğıtları imzalamak için yetimhaneye geldiğinde tesadüfen Ayşecik'le karşılaşır, onu çok sever ve velâyetini dayısına vermekten vazgeçer. Ayşecik babası Orhan ile birlikte yaşamaya başlar. Babası evlidir, ancak iyi bir kadın olan karısı Elif para karşılığında kızıdan vazgeçtiği için Orhan'ı terk etmiştir.

Ayşecik ve babası mutluluk içinde yaşamaktadırlar. Ayşecik zamanla babasını dolandırıcılıktan vazgeçirmiş ve Elif'le barışmasını da sağlamıştır. Elif ve Ayşecik Orhan'a bir iş bulmaya karar verirler, ancak onların bu çabasının Orhan'ın gururunu incitebileceği gerekçesiyle Ayşecik babasının yerine iş görüşmesine gider. İşveren oldukça zengin bir kadın olan Bedia Hanım'dır. Bedia Hanım Ayşecik'i çok sever, babasını işe alır ve Ayşecik'in ailesiyle dost olur. Bedia Hanım Ankara'ya taşınmaya karar vermiştir ve bir veda daveti düzenler. Bu arada Bedia Hanım'ın dostu olan gaziocu Atıf Bey, değerli mücevherleri olan Bedia Hanım'ın gerdanlığını çalmaya karar verir. Bu iş için Orhan'ı, geçmişte dolandırıcılık yaptığını Ayşecik'e ve Bedia Hanım'a söylemekle tehdit ederek, gerdanlığın çalınması işinde kullanır. Orhan davet sırasında Atıf'tan aldığı ve Ayşecik'e hediye ettiği oyuncak ayıyı kullanarak gerdanlığı çalar. Oyuncak ayının karnında gizli bir bölme vardır. Gerdanlığın bir parçası bölmenin içinde kalmıştır, Ayşecik olaydan sonra tesadüfen bu parçayı bulur ve gerdanlığı babasının çaldığını anlar. Babasına küser ve kendisini çok seven Bedia Hanım'la Ankara'ya giderek ona olan borcunu ödemeye karar verir. Vicdan azabı çeken babası Atıf'ı polise ihbar eder ve gerdanlığı ondan geri alır, Bedia Hanım'a iade eder. Bedia Hanım, babasının gerdanlığı

geri getirdiğini söyleyince Ayşecik babasını affeder ve Ankara'ya gitmekten vazgeçer. Elif, Orhan ve Ayşecik mutlu bir biçimde yuvalarına geri dönerler.

3.3.2.2. Filmin Karakterleri

Ana Karakterler: Filmin ana karakterleri Ayşecik ve babası Orhan'dır. Ayşecik, babasını henüz tanımadan çok sever, ona karşı büyük bir bağlılık hisseder. Babasının hayatına girdiği andan itibaren neşe ve mutluluk kaynağı olur. Babasının bakımını üstlenir, ona yemek hazırlar, evi temizler. Ayşecik kendisini babasının hayatından sorumlu hissederek onu hayatını düzene sokmaya çalışır. Onu gece yaşantısından, kumar alışkanlığından, dolandırıcılıktan ve kötü arkadaşlarından uzaklaştırır, Elif'le yeniden biraraya gelmeleri için arabuluculuk yapar, ona iş bulur. Ayşecik bir "peri" gibi babasıyla yeniden biraraya gelir gelmez onun bütün hayatını değiştirir. Ayşecik, hayatı yoluna koymak konusunda o kadar muktedir ki her şey onun istediği gibi ilerler, babası Atıf'la işbirliği yapmak zorunda kalana kadar hayatlarında ters giden hiçbir şey olmaz.

Ayşecik'in babası, onunla yaşamaya başlayana kadar sorumsuz, vurdumduymaz, hayatını dolandırıcılıkla kazanan bir adamdır. Yeterince para kazanamadığı halde lüks bir evde yaşar, kirayı geciktirerek ev sahibini sürekli oyalar. Elif'e artık dürüst bir adam olarak yaşayacağına söz vermesine rağmen, bu sözü yerine getirmez. Para için kızını satmak da dahil her şeyi yapabilir. Fakat Ayşecik hayatına girdiği anda bambaşka bir adam oluverir. Ayşecik'i incitmemek ve mutlu etmek için elinden geleni yapar. Kötü alışkanlıklarından vazgeçer, dürüst bir yaşam sürmeye karar verir. Bedia Hanım'ın gerdanlığını çaldığında en çok Ayşecik'i hayâlkırıklığına uğratacağı için üzülür. Artık Ayşecik, Orhan'ın vicdanı olmuştur.

Yan Karakterler: Elif, Orhan'la evlenmeden önce bir kuaförde manikürcülük yapan dürüst bir kızdır. Elif Orhan'ın dalavereci olduğunun farkındadır, ancak onu çok sevmektedir. Orhan'ı yola getirmeye uğraşmak için elinden geleni yapar, fakat Orhan Elif'e aldırmaz. Ayşecik'e karşı son derece sevecen ve içtendir. Orhan'ın arkadaşları ise Elif'in tersine Orhan'ı yoldan çıkarmaktadırlar. Kumarhanede birine tuzak kurup Orhan'a

haber verirler, Orhan'ın da çabalarıyla ellerine düşenleri dolandırırılar. Orhan onlardan uzaklaşmaya başladığında eve gelerek Orhan'ı ayartmaya çalışırlar.

Bedia Hanım köşkünde yalnız yaşayan oldukça zengin bir kadındır. Ayşecik'i torunu gibi sever ve sahiplenir, ailesi için elinden geleni yapar. Filmin kötü karakteri olan Atıf Bedia Hanım'a dalkavukluk yapan güvenilmez bir adamdır. Dostu gibi görünerek onu aldatır, onun zenginliğinden yararlanmaya çalışır.

3.3.2.3. Filmin Mekânları

Kamusal Mekânlar: Filmin üç temel kamusal mekânı yetimhane, kumarhane ve gazinodur. Yetimhane yetim, öksüz ya da kimsesiz çocukların yalnızlığını işaret edercesine kentten uzak bir alana kurulmuş, müstakil bir binadır, büyük bir bahçesi ve havuzu vardır. Ayşecik'i bu bahçede babasını beklerken görürüz. Soğuk kış günlerinde bile arkadaşları içeride birarada bulunurken, Ayşecik bahçenin bir köşesine oturarak babasını bekler.

Orhan ve arkadaşlarının hileyle dolandırıcılık yaptıkları kumarhane yüksek tavanlı, sigara dumanı altında kapısında korumaların beklediği üst sınıfa ait bir mekândır. Yuvarlak masalar etrafında toplanan şık giyimli insanlar, oyun kâğıtları ve para ortamı oluşturan temel unsurlardır. Bir başka eğlence mekânı olan gazino, kumarhane gibi suçla ilişkilendirilir. Orhan, Atıf'ın gazinoda bulunan ofisine giderek, Bedia Hanım'la ilgili plânları onunla orada konuşur. Bu nedenle Atıf'ın gazinosu kanunsuz işlerin döndüğü, tekensiz, karanlık bir mekân olarak temsil edilir.

Özel Mekânlar: Filmde kullanılan özel mekânlar Ayşecik'in evi ile Bedia Hanım'ın evidir. Yetimhaneden eve gelen Ayşecik için ev, aidiyet ihtiyacını gideren bir mekândır:

Ayşecik: “Benim evim! Benim eşyalarım! Çok çalıştın mı baba, bu güzel evi, bu güzel eşyaları almak için çok çalıştın mı?”

Orhan: “Ben mi? Tabi çok çalıştım.”

Ayşecik: “Üzıldüm babacığım, keşke bu kadar çok çalışmasaydın. Ben küçük bir eve, eski eşyalara razı olurum. Arkadaşlarımı görünce hepsine anlatacağım. Benim babam çok zengin, kocaman bir evi, çok güzel eşyaları var, diyeceğim. Benim babamın, diyeceğim. Benim babamın!”

Oysa Orhan'ın kirasını bile ödeyemediği evindeki eşyalar da kendisine ait değildir. Elif de Orhan'a böyle lüks bir evde oturmalarına gerek olmadığını, kendi alım güçlerinin yettiğiyle yetinmeleri gerektiğini söylemiştir. Filmde Ayşecik'in evle kurduğu ilişki dolayısıyla hem zenginlik hem de kanaatkârlık olumlanır. Film lüks bir evin çok çalışarak edinilebilecek bir mülk olduğu, ancak bunun için namuslu olunması gerektiğini söyler. İnsan yeri geldiğinde elindeki yetinmeyi bilmeli, taleplerinde ısrarcı olmaktan kaçınmalıdır. Filmde zenginliğe ilişkin söylem, Ayşecik'in lüks bir eve duyduğu hayranlık üzerinden inşa edilir.

Ayşecik'in babasına iş istemek için gittiği Bedia Hanım'ın evi, Orhan'ın evine kıyasla daha lüktür. Yüksek tavanları, geniş bir salona inen mermer merdivenleri, oldukça büyük yemek masası ile Bedia Hanım'ın evi üst sınıfa ait bir zenginliği temsil etmektedir. Filmde kullanılan özel mekânlar sınıfsal farkları vurgulayacak biçimde oluşturulmuştur. Başka bir deyişle Ayşecik'le Bedia Hanım'ın ait oldukları sınıflar arasındaki fark ancak yaşadıkları evlere bakılınca göze çarpan bir farktır.

3.3.3. *Ayşecik Cimcime Hanım* (Yön. Hulki Saner, 1964)

3.3.3.1. Filmin Öyküsü

Ayşecik kumarbaz bir babanın yalnız, öksüz kızıdır. Atyarışı oyunlarında parasız kalan baba Kılıç Ali, son çare olarak Ayşecik'i rehin verir ve atyarışı oynar. Yarışı kaybedince, at yarışı patronu Murtaza'nın eline düşer. Patron Murtaza, Kılıç Ali biletçiye Ayşecik'ten kurtulmasını söyler. Biletçi Ayşecik'i, kendisine rehin karşılığı bilet verdiğini söyleyerek Kılıç Ali'yi başına dert eden Turist Ömer'e teslim eder. Serseri hayatı süren Turist Ömer Ayşecik'i bir baş belası olarak görür ve ondan kurtulmak ister. Fakat Ayşecik, sevimli yaramazlıklarıyla önce Turist Ömer'in en iyi arkadaşı Ruknettin'in, sonra da Turist Ömer'in dostu olur. Ayşecik, Turist Ömer'i hayran olduğu şarkıcı Nühket Yekta ile tanıştırmak için onun çalıştığı gece kulübünde yer ayırır. Turist Ömer'le Ayşecik kendilerini zengin bir dayı-yeğen olarak tanıtır. Aynı zamanda gece

kulübünün de sahibi olan Murtaza, Nükhet Yekta'ya atyarışı işlerinin iyi gitmediğini, zengin bir işadamı sandığı “Turistzade Ömer Bey”den para sızdırması gerektiğini söyler. Nükhet Yekta kısa zamanda Turist Ömer'in zengin olmadığını anlar ve Turist Ömer'le dost olur. Birgün komiser tarafından karakola çağırılan Turist Ömer, Ayşecik'in babasının öldürüldüğünü ve polisin Murtaza'dan şüphelendiğini öğrenir. Bu arada işleri yolunda gitmeyen Murtaza, hile yaparak sürekli yarışı kazanmasını sağladığı atı Hülya'yı, polislerin şüphesi üzerine Ayşecik'e devretmek ister. Buna itiraz eden Turist Ömer, Ayşecik'e Murtaza'nın elinden kaçmasını öğütler. Murtaza'dan kaçan Ayşecik'e araba çarpar ve Ayşecik hastaneye kaldırılır. Doktorlar Ayşecik'in fiziksel durumunun iyi olduğunu fakat, psikolojik olarak kötü durumda olduğunu söyler. Ayşecik, babasının atyarışı oynadığı günlerden beri sevdiği Hülya'nın adını sayıklamaktadır. Doktor, Turist Ömer'e Ayşecik'in ancak Hülya'yı gördükten sonra iyileşebileceğini söyler. Turist Ömer, arkadaşı Ruknettin ve Nükhet Yekta işbirliği yaparak, yarışa hazırlanan Hülya'yı Murtaza'nın adamlarının elinden almayı başarırlar ve hastaneye getirirler. Turist Ömer, çeşitli gülünç olaylar eşliğinde atı hastaneye sokmaya çalışırlarken, Murtaza da onu yakalamak amacıyla adamlarıyla birlikte hastaneye gelir. Diğer taraftan polis, Ayşecik'in babasını öldüren Murtaza'nın peşindedir. Bu kovalamaca Turist Ömer sayesinde son bulur, Turist Ömer doktor kılığına girerek Murtaza'ya işkence ettikten sonra onu polise teslim eder. Ardından Hülya'yı Ayşecik'in yanına götürür ve Ayşecik iyileşir. Turist Ömer, Ruknettin, Nükhet Yekta, atın üstündeki Ayşecik sevinç içinde hastaneden uzaklaşırlar.

3.3.3.2. Filmin Karakterleri

Ana Karakterler: Ayşecik, yaramaz, bilgiç, iyi yürekli, yardımsever ve öksüz bir çocuktur. Babasının ilgisizliği Ayşecik'in sevgisizliğini ve yoksunluk duygusunu pekiştirmektedir. Zaten babanın filmin başında Murtaza'nın eline düşmesi ve ardından ölmesi sonucunda Ayşecik kimsesiz kalacaktır. Ayşecik çevresindekileri mutlu etmeye ve onların sorunların çözmeye çalışır. Turist Ömer, Ruknettin ve eşi Bedia'nın hayatlarında mutluluk kaynağı olur. Ayşecik onlara kendisini kabul ettirmeye çalışıncaya kadar, onları mutlu etmeye çalışırken, Ömer, Ruknettin ve Bedia da Ayşecik'i tanıyıp sevdikten sonra onu mutlu etmeye çalışırlar. Filmin diğer ana karakteri olan Turist Ömer, iyi yürekli,

vurdumduymaz gibi görünen ama son derece duygusal olan, komik, şakacı, tembel, maceracı, serseri bir adamdır. Turist Ömer karakteri *Ayşecik Cimcime Hanım* filmiyle aynı yıl çekilen ve kendi adını taşıyan filmi takip eden seriyle Türk sinemasının unutulmazları arasına girecektir. Turist Ömer'in temsil ettiği iyi yürekli serseri, bir çocukla birarada düşünülemez bir karakterdir. Çünkü Turist Ömer, yarını düşünmeden yaşayan, sorumsuz ve toplumsal normlara uymayan biridir. Fakat *Ayşecik*'in sevimliliği onu dönüştürecek, *Ayşecik*'i mutlu edebilmek, ona kimsesizliğini unutturabilmek için fedakârlık yapmaktan çekinmeyecektir.

Filmin ana karakterlerinin kimsesiz bir çocukla serseri bir adam olması dikkate değerdir. İkisi de hayata tutunmaya çalışan, fakat çeşitli nedenlerle bunu gerçekleştiremeyen, geçmişleri ve gelecekleri belirsiz insanlardır. Zorunlu biraraya gelişleri, *Ayşecik*'in kendini kabul ettirmesiyle sevgi içeren bir bağlılığa dönüşür. Bu bağlamda, *Ayşecik*'in öne çıkan kimliği çocukluğu değil, kadınlığıdır. Küçük bir çocuk olmasına rağmen *Ayşecik*, kimi zaman yaramazlıklarıyla, kimi zaman tehditleriyle kimi zamansa sevimliliğiyle Turist Ömer'in sevgisini kazanmaya çalışır. *Ayşecik*'in Ömer'e kendini kabul ettirmesi süreci onun bilinçli tavırlarının bir sonucudur. *Ayşecik* bir “dişi kuş olarak yuvayı nasıl yapacağını” bilir ve Ömer'in gönlünü fethetmeyi başarır.

Yan Karakterler: *Ayşecik*'in babası eşini kaybettikten sonra kendini iyice kumara vermiş, atyarışlarından başka bir şey düşünmeyen, hatta bu uğurda kızını bile rehin bırakan bir adamdır. Buna rağmen babanın filmde kötü bir karakter olarak temsil edildiğini söylemek güçtür. Babanın *Ayşecik*'e karşı ilgisizliği, aslında onu sevmemesinden değil, aciz bir adam olmasından kaynaklanmaktadır. Zaten bu nedenle *Ayşecik* babasından söz ederken, ona öfkelenmez, onu anlayan bir tonda konuşur. Filmin en önemli yan karakterleri Ruknettin ile eşi Bedia'dır. Vahi Öz'le Mualla Sürer'in canlandığı bu karakterler, başka Yeşilçam filmlerinde de gülünç karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Zengin ve soylu bir kadın olan Bedia ile işsiz, serseri bir adam olan Ruknettin arasındaki temel anlaşmazlık Ruknettin'in sorumsuzluğudur. Sıkça kavga etmelerine rağmen çift, birbirini sevmektedir. Huysuz bir kadın olan Bedia, Ruknettin'in Turist Ömer'le arkadaşlık etmesine kızar, Turist Ömer'den hoşlanmaz. Ruknettin ise Turist Ömer'in yanından ayrılmaz, Bedia onu evden kovduğu zaman evin bahçesindeki

müştemilatta yaşayan Turist Ömer'in yanına taşınır. Ayşecik, Ruknettin'le Bedia'yı barıştıracak, Turist Ömer'i Bedia'ya kabul ettirecek ve onların hayatını değiştirecektir.

Filmin diğer yan karakterleri şarkıcı Nühket Yekta ile gazino ve poligon sahibi Murtaza'dır. Murtaza Ayşecik'in babasının alıkonulmasına ardından öldürülmesine ve Ayşecik'in kaza geçirmesine neden olarak hikâyede çatışmayı yaratan karakterdir. Turist Ömer'in hayran olduğu şarkıcı Nühket Yekta ise başlangıçta Murtaza'dan yana olsa da sonra Ayşecik'i iyileştirmek için Ömer'e, dolayısıyla çatışmanın çözülmesine yardım edecektir.

3.3.3.3. Filmin Mekânları

Kamusal Mekânlar: Filmin önemli kamusal mekânları olan poligon, kahvehane ve stadyum erkeklere ait mekânlardır. Ayşecik'in yetişkin erkeklerle olan ilişkisi onun da bu mekânları kullanabilmesini sağlamış, bu durumu olağanlaştırmıştır. Babasının atyarışı oynarken onunla birlikte poligona, Turist Ömer'e emanet edilmesinin ardından kahvehaneye ve ardından maç izlemek için stadyuma gitmesi Ayşecik'i erkek kültürünün içine dahil eder. Ayşecik poligonda atlarla oynarken, kahvehane ve stadyumda erkek kültürünün gereklerini yerine getirir. Kahvehanede kağıt oynar, maçta tezahürat yapar ve bu mekânları kullanırken eril dili de ustalıkla kullanır, bir tür bıçkın delikanlı ağzıyla konuşmaya başlar. Ömer'le Nühket Yekta'yı dinlemeye gittiği gazinoda ise "bir küçük hanımefendi,, gibi davranır, kibarlaşır, konuşmasına ve seçtiği sözcüklere dikkat eder. Dönemin gazinoları, zengin kadın ve erkeklerin birlikte eğlenebildikleri mekânlardır. Bu bağlamda Ayşecik'in bulunduğu mekânların kullandığı dili de belirlediği söylenebilir.

Özel Mekânlar: Filmde Ayşecik'in babasıyla yaşadığı evi görmeyiz. Ayşecik Turist Ömer'e emanet edildikten sonra, Bedia'nın bahçesindeki müştemilatta onunla birlikte yaşamaya başlar. Tekgözlü bir mekân olan müştemilattaki eşyalar bir yatak, iki sandalye, bir masadan oluşur. Eşyalar Ömer'in yoksulluğunu gösterecek biçimde eskidir, evdeki en lüks eşya radyodur. Bedia'nın evi ise, müştemialtın aksine oldukça gösterişli, havuzlu bir bahçe içinde bulunan iki katlı bir villadır. Ayşecik, Bedia'yla dost olduktan sonra bu eve istediği zaman gelir, evi istediği gibi kullanır.

3.3.4. *Ayşecik Boş Beşik* (Yön. Hulki Saner, 1965)

3.3.4.1. Filmin Öyküsü

Ayşecik'in ünlü bir şarkıcı olan annesi ve babasıyla mutlu bir hayat sürmektedir. Artık Ayşecik'ten ayrılmasına neden olan konser turnelerine çıkmaktan vazgeçmiş olan annesi, menajerinin ısrarına dayanamayarak son bir kez turneye çıkmayı kabul eder. Böylece Ayşecik'in annesiyle babası Ayşecik'i evdeki aşçı ve hizmetçiye emanet ederek evden ayrılırlar. Birgün Ayşecik, aşçı Nuri ve evin hizmetçisi ile birlikte kardan adam yapmak için dışarı çıkar. Kardan adamı tamamlayabilmek için çalı çırpı aramaya giden Ayşecik, tesadüfen metruk bir binanın içinde uyuşturucu imâl eden adamların eline düşer. Paniğe kapılan adamlar Ayşecik'i de yanlarına alıp kaçarlar. Ayşecik, adamların boş bir anından yararlanıp hareket halindeki arabadan atlar. Adamlar yerde baygın yatan Ayşecik'i bırakıp kaçarlar. Ayşecik hafızasını kaybederek, başıboş biçimde yollarda gezinmeye başlar. Diğer taraftan Nuri ile hizmetçi, Ayşecik'in annesi Muzaffer'in menajerini bulup ondan Ayşecik'in ailesine haber vermesini isterler. Turnenin yarım kalmasını istemeyen menajer, Ayşecik'in ailesine haber vermez. Ayşecik, günlerce sokaklarda dolaşır, aç kaldığı birgün manavdan havuç çalan Ayşecik, manav sahibi tarafından yakalanır. Manav sahibinden dayak yerken, Zehra adlı bir kadın ona acır ve onun annesi olduğunu söyleyerek Ayşecik'i kurtarır. Zaten hafızasını kaybetmiş olan Ayşecik, Zehra'nın annesi olduğuna inanır. Ayşecik birgün evde türkü söylerken, Zehra'nın kocası Ayşecik'in güzel sesinden yararlanmaya karar verir. Onu Muzaffer'in aynı zamanda gazino sahibi olan menajerine götürür. Menajer Ayşecik'i tanır ve turneden dönmüş olan aileye haber verir. Merak içinde onu arayan ailesi Ayşecik'e kavuşmuş olur, ancak Ayşecik'in hafızası yerinde olmadığı için asıl ailesini tanımaz. Anne ve babasının çabalarına rağmen, Ayşecik'in hafızası birtürlü yerine gelmez ve kendisini baskı altında hisseden Ayşecik, asıl annesi sandığı Zehra'nın yanına gitmek ister. Tam evden ayrılırken, annesinin kendisine bebekliğinde söylediği "Boş Beşik" adlı türküyü söylemeye başlaması, Ayşecik'in geçmişini hatırlamasına neden olur. Her şeyi hatırlayan Ayşecik gitmekten vazgeçer, aile yeniden bir araya gelir.

3.3.4.2. Filmin Karakterleri

Ana Karakterler: Ayşecik ailesiyle birlikte yaşayan, kimi zaman sevimli yaramazlıklar yapan, bilgiç ve mutlu bir çocuktur. Ayşecik, hem asıl ailesine hem de Zehra ve kocasına karşı itaatkârdır, yaramazlığı ve söz dinlemezlği evdeki aşçıya ve hizmetçiye yöneliktir. Ayşecik’in annesini dönemin popüler türkücülerinden Muzaffer Akgün canlandırır. Anne, kızına düşkün, onun uğruna mesleğinden vazgeçen, eviyle ilgili bir kadındır. Baba Ahmet ise turne sırasında Muzaffer’i yalnız bırakmaz işlerinde ona yardım eder; ancak babanın ne iş yaptığını bilmeyiz. Ayşecik’in kaybolması ve hafızasının yerine gelmesinin beklendiği süreçlerde anne duygusal tepkiler verirken, Ahmet onu yatıştırır, mantıklı davranmaya çalışır. Anne hem Ayşecik’i ararlarken hem de ona geçmişini hatırlatmaya çalışırken sık sık ağlayarak kendini kaybeder, duruma ilişkin umutsuzluğunu dile getirir. Baba ise zamana ihtiyaçları olduğunu, soğukkanlı davranmaları ve kendilerinden çok Ayşecik’i düşünmeleri gerektiğini söyler. Bu bağlamda kadına duygusallığı, erkeğe aklı atfeden, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin yaygın kalıplar filmde Ayşecik’in annesi ve babası üzerinden yeniden üretilmiş olur.

Yan Karakterler: Filmin yan karakterleri aşçı Nuri, hizmetçi, menajer, Zehra ve Zehra’nın kocasıdır. Menajer dışındaki bütün yan karakterler alt sınıftandır. Evde çalışan yoksullar iyi karakterler olarak temsil edilirlerken, Zehra ile kocası acımasız ve kötü karakterler olarak karşımıza çıkar. Hizmetçi Nuri’ye aşiktir, film boyunca ona iltifât eder. Her ikisi de iyi kalpli, sevecen, “vefâlı” insanlardır, Ayşecik’in kaybolmasına çok üzülür ve kendilerini suçlu hissederler. Menajer, Zehra ve kocası ise kendi çıkarlarını düşünen para düşkünü insanlardır. Öyle ki menajer, turne yarım kalmasın diye Ayşecik’in kaybolduğunu Muzaffer ve Ahmet’e haber vermez. Zehra’nın kocasının kendi çocuğunu acımasızca çalıştırarak ölümüne neden olduğunu öğreniriz. Zehra ise manavdan alışveriş yaparken hem hırsızlık hem de manav sahibiyile haksız yere pazarlık yapar. Fakat Zehra olumsuz özelliklerine rağmen, Ayşecik’e “annelik” duygusuyla yaklaşır, gücü yettiğince onu korur, bakımını üstlenir. Filmde anaçlık, kötü bile olsa her kadının taşıyacağı içgüdüsel bir özellik olarak sunulmuş olur, bu anlamda annelik kadının vicdanıdır.

3.3.4.3. Filmin Mekânları

Kamusal Mekânlar: Ayşecik arabadan atladıktan sonra günlerini sokaklarda dolaşarak geçirir. Sokaklar ve yollar çocuk için kaybolmuşluğun ve kimsesizliğin mekânıdır. Zehra'yla manavda karşılaşana kadar çeşmeden su içerek, bitkin bir biçimde, başıboş dolaşarak, bulduğu kuytu köşelerde uyuyarak hayatta kalmaya çalışır. Ayşecik için evin dışı tekinsiz, tehlikeli bir ortamdır. Ailesinin gitmesinin ardından ilk kez sokağa çıktığında kendisini mutlu yuvasından ayıran felaketler başlamış olur. Uyuşturucu imâl eden adamlar, yardım istediği kamyoncu, manav sahibi gibi kamusal mekânlarda karşılaştığı herkes kötüdür.

Filmde kullanılan bir başka kamusal mekân da gazinodur. Menajerin ofisinin de bulunduğu gazino Ayşecik'i hem annesinden ayıran hem de onu ailesiyle yeniden buluşturan mekândır. Ayşecik'in daha önce annesinin çalıştığı gazinoda sahneye çıktığında, Muzaffer ve Ahmet menajerden haber alarak gazinoya koşarlar, böylece Ayşecik ailesine kavuşmuş olur.

Özel Mekânlar: Filmde kullanılan özel mekânlar yoksulluk ve zenginlik ikiliğini inşa ederler. Ayşecik'in evi büyük bir bahçe içinde bulunan bir köşktür. Annenin müzisyen olması dolayısıyla evde, üst sınıfa ait önemli simgelerden biri olan piyano bulunur. Zehra ise kocasıyla birlikte yoksul bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Evindeki eşyalar yatak, masa, sandalye, mutfak gereçleriyle sınırlıdır.

3.3.5. *Sokak Kızı* (Yön. Ülkü Erakalın , 1966)

3.3.5.1. Filmin Öyküsü

Öksüz bir sokak kızı olan Ayşecik, kendisi gibi “kimsesiz” çocuklarla ve yetişkinlerle birlikte “Gül Ana” diye anılan iyiliksever bir kadının eski konağında yaşamaktadır. Kendisini terk ettiği için babasından nefret etmektedir. Günün birinde Murat adlı derbeder bir serseriyle tanışır, onu çok sever, ondan konakta kendileriyle birlikte yaşamasını ister. Ayşecik ve çalgıcı arkadaşları Murat’ın eski bir şarkıcı olduğunu öğrenince onu yeniden hayata bağlamak için bir plân yaparlar. Ayşecik, Gazinocular Kralı’yla görüşmeye gider. Gazino sahibi, kızı Gönül’ün de araya girmesiyle Murat’ı dinlemeye ikna olur ve onu çok beğenir. Murat sahneye çıktığı ilk gece çok beğeni toplar. Ayşecik, Murat’la ilgilenen gazetecileri, imza isteyen hayranlarını görünce kendisini yalnız hissederek kaçar. Ancak Murat Ayşecik’i durdurmayı ve onun gönlünü almayı başarır. Bütün gece dans ederek eğlenirler ve rıhtımın kenarında sabahlarlar. Bunun hayatında geçirdiği en güzel gece olduğunu söyleyen Murat, böyle bir gecenin sabahında ölen eşini ziyaret etmek istediğini söyler. Ayşecik de annesinin mezarını ziyaret etmek istediğini söyleyerek ona katılır. Birlikte mezarlığa vardıklarında, Ayşecik, başkalarının yanında dua edemediğini söyleyerek Murat’ın yanından ayrılmak ister. Annesinin mezarı başında onunla konuşmaya başlayan Ayşecik, Murat’ın arkadan yaklaştığını fark eder. O anda Murat da Ayşecik de aynı kişinin mezarını ziyarete geldiklerini, yani baba-kız olduklarını anlarlar. Büyük bir hayâlkırıklığı yaşayan Ayşecik, kaçarak oradan uzaklaşır. Kendini kaybeden Ayşecik yüksek bir yerden düşerek hayati bir tehlike atlatır. Fakat geçici olarak sakatlanmıştır, bir süre koltuk değnekleriyle yürüyebilecektir. Ayşecik hastanede kaldığı süre içinde babasıyla görüşmeyi reddeder, hastane çalışanlarından gizlice odasına gelerek kendisinden af dileyen babasını kovar. Gönül kendisinin bakımını üstlenmek ister, fakat Ayşecik ne Gönül’e ne de diğer sokak çocuklarının bakımını üstlenmiş olan Gül Ana’ya yük olmak ister. Mahallenin arabacısı Ali Dayı’nın yanında yaşamaya başlar. Ayşecik’in mahalleye dönmesiyle birlikte, yaramazlıklarından yaka silkelemiş olan mahalleli, Ayşecik’i sahiplenir ve ona destek olmaya çalışır.

Murat ise her gidişinde kendisini kovan Ayşecik'ten umudunu kesmiş, kendini yeniden derbederliğe vurmuştur. Ayşecik'in ve Murat'ın bu hallerine razı olmayan sevenleri el birliği ederek onları barıştırmaya çalışırlar. Fakat Murat'ı Ayşecik'e yeniden sevdirmeye girişimleri, Ayşecik'in inadı yüzünden başarısızlıkla sonuçlanır. Bu plânın bir parçası olarak Murat'ın kimsesiz çocuklar yararına vereceği konser, Murat'ın artık her şeyden vazgeçmesi sonucunda tehlikeye girmiştir. Gönül, Gül Ana, Gül Ana'nın bakımını üstlendiği çocuklar, Ayşecik'in çalgıcı arkadaşları ve Ali Dayı Ayşecik'i babasıyla konuşmaya iknâ ederler. Ayşecik'e yeniden kavuşan babası konseri vermeyi kabul eder. Böylece Ayşecik'le babası barışmış olurlar. Konser başlamadan önce babasına sürpriz yapan Ayşecik, koltuk değneklerini atarak yürümeye başlar ve konserin ilk şarkısını birlikte söylerler.

3.3.5.2. Filmin Karakterleri

Ana Karakterler: Ayşecik hâlimden utanan, iyiliksever, inatçı ve yaramaz bir sokak kızıdır. Kendisini terk ettiği için babasını suçlamakta, ondan nefret etmektedir. Sonradan babası olduğunu öğreneceği Murat'a tutkuyla bağlanır. Karısını çok seven Murat, o öldükten sonra çocuğunu bırakarak hayattan vazgeçmiş, kendisini içkiye vermiş, yarını düşünmeden yaşayan bir adamdır. Eski bir müzisyen olan Murat, Ayşecik'in ona karşı olan ilgisiyle yeniden hayata bağlanır. Murat, her türlü zorlukta hayata küsecek kadar zayıf bir adamdır. Ayşecik onun babası olduğunu öğrenip ona düşman olduktan sonra yeniden eski hayatına döner ve Ayşecik'le barışana dek bu derbeder yaşamını sürdürür. Ayşecik'le Murat arasındaki ilişki, aralarındaki bağdan habersiz oldukları zaman bile oldukça güçlüdür.

Yan Karakterler: *Sokak Kızı* filmindeki yan karakterlerin sayısı oldukça fazladır. Gül Ana, konak sâkinleri, Ali dayı, mahalleli, Gönül, Gazino sahibi ve karısı, Doktor ve Hemşireden oluşan yan karakterleri yoksullar, zenginler ve “eğitilmişler” olarak sınıflandırmak mümkündür. Mahalleliler, Gül Ana ve konağında yaşayanlar ve Ali Dayı filmin yoksul karakterleridir. Gül Ana kendini kimsesizlerin bakımına adanmış, iyi yürekli, fedakâr bir kadındır. Konağında keman çalan Kansız, darbukacı Cansız ve

klarnet çalan Yakışıklı gibi yetişkinlerle ve Ömercik gibi çocuklarla birarada yaşamaktadır. Konağın müzisyenleri, Murat'ın yeniden sahnelere dönmesi için Ayşecik'e yardım ederler. Yaramazlıkları yüzünden Ayşecik'ten bezmiş olan mahalle sâkinleri, Ayşecik'in sakat kaldığını öğrenince ona sevgi ve ilgiyle yaklaşırlar, onu mutlu etmeye çalışırlar. Ona hediyeler getirirler, salıncak kurarlar, onu köşküne götürüp bakımıyla ilgilenmek isteyen Gazinocuya karşı onu sahiplenirler. Ali Dayı ise, Ayşecik'in hastaneden çıktıktan sonra yanında kalkmak istediği yaşlı, tonton bir arabacıdır. Zengin sınıfı temsil eden yan karakterler gazinocu, karısı Leyla ve kızı Gönül'dür. Gazinocu ile karısı sonradan görme, taşralı, para ile her işin halledileceğini düşünen gülünç karakterlerdir. Kızları Gönül ise duyarlı, sevecen ve yardımsever bir kızdır. Ayşecik'i çok sever, Murat'la Ayşecik'i barıştırmak için arabuluculuk yapmaya çalışır. Filmde tipik zengin ve yoksul karakterler dışında, Doktor ve Hemşire gibi eğitilmiş, "aydın" yan karakterler de bulunmaktadır. Görevleri insanlara yardım etmek ve onları sevmek olarak ifade edilen bu karakterler, Ayşecik'le babasını barıştırmak için çevrelerindeki herkesi örgütleyecek bir plân yaparak, insanlara öncülük ederler.

3.3.5.3. Filmin Mekânları

Kamusal Mekânlar: Ayşecik, bir sokak kızı olmasına rağmen, filmde Ayşecik'in sokakta geçirdiği sahnelerin sayısı oldukça azdır. Ayşecik'in Murat'la tanıştığı sahnede bir sokak lambasının altında birbirlerine hayat hikâyelerini anlatırlar. Fakat bu sahne boyunca kamera Ayşecik'le Murat'ı yakın çekimde göstererek onların sokakla olan bağını koparmış olur. Diğer taraftan Ayşecik'in hastaneden çıkmasıyla filmde öne çıkan mahalle, Ayşecik tarafından bir yuva olarak görülür. Ayşecik için mahallesinden başka gidilecek bir yer kalmamıştır. Filmin başında, Ayşecik için kimsesizliğin, yersiz yurtsuzluğun mekânı olan sokak, ihtiyaç duyduğunda Ayşecik için bir yuvaya, yani mahalleye dönüşür.

Filmde kullanılan eğlence mekânları gazino ile meyhanedir. Bu mekânlar da hem buldukları semtler hem de kuruluşları itibarıyla villa/köşk ile gecekondu gibi zenginliği ve yoksulluğu temsil ederler. Tavanından sarkan balık ağları ve bu filmde yalnızca arka

plânda görünen “Meyhaneci Hristo” ile meyhane, filmi Yeşilçam melodramlarının geleneğine bağlar.

Mezarlık ve hastane ise Ayşecik’in ve babasının ayrı ayrı yalnızlıklarını, çaresizliklerini hissettiren kamusal mekânlardır. Ayşecik’in mezarlıkta Murat’ın babası olduğunu öğrenmesinin ardından gelen, eski, yıkık mezar taşlarına zoom yapan ve bir korku filmini çağrıştıran çekimler, Ayşecik’in bu gerçekle baş edemeyeceğini, onu bir felâketin beklediğini işaret eder. Bu çekimlerin ardından Ayşecik sakatlanır. Hastanenin uzun koridorlarında yalnız başına yürüyen Murat’ı uzaktan çekimle izlediğimiz sahne ise, Murat’ın çaresizliğini ve acısını gösterir. Bu iki sahne de filmdeki dramatik duygunun sözel olarak ifade edilmek yerine görselleştirildiği nadir sahnelerdir.

Özel Mekânlar: Filmin özel mekânları Gül Ana’nın konağı, gazinocunun evi ve Ali Dayı’nın kulübesidir. Filmde Ayşecik’in yaşamsal alanı olan mekânların ikisi de yoksul mekânlarıdır. Gül Ana’nın konağı, İstanbul’un çokkatlı konaklarından biridir, oldukça eski ve bakımsızdır. Ali Dayı’nın kulübesi, Ali Dayı’nın atıyla birlikte yaşadığı, küçük ve ahşap bir evdir. Gaiznocunun evi ise, İstanbul’un lüks semtlerinden birinde, bahçe içinde müstakil bir evdir.

3.3.6. *Ayşecik’le Ömercik* (Yön. Orhan Aksoy, 1969)

3.3.6.1. Filmin Öyküsü

Evli bir kadın olan Handan kocasını Suat’la aldatmaktadır. Suat’ı çok seven ancak ondan ayrılmak zorunda olduğunu düşünen Handan, bu iş için abisinin eşi Nevin’den yardım ister. Nevin, kocası Ekrem’e kayınvalidesinin yanına Bursa’ya gittiğini söyleyerek Eskişehir’de yaşayan Suat’a gider. Suat’ın Handan’a yazdığı mektupları ona iade eder ve Handan’ın mektuplarını geri ister. Suat önce mektupları vermek istemez, ancak Nevin gittikten sonra fikrini değiştirir, evinde çalışan bir adamdan Nevin’e yetiştirerek mektupları ona ulaştırmasını ister. Adam yolda kaza geçirir, mektuplar da biri tarafından çalınır. Suat, Handan’a son bir mektup yazar. Kocasının şüphelenmesi üzerine, Handan Nevin’e

mektubun şüphe çekmemek için postaneye onun adına gönderildiğini söyler ve gidip almasını ister. Bu arada Ekrem'in annesi Bursa'dan onları ziyarete gelir, Nevin'in Bursa'ya gitmediği ortaya çıkar. Ekrem mektubu da yakalayınca, Nevin'in kendisini aldattığını düşünür, Nevin'in açıklamasına inanmaz. Zaten Handan ve kocası artık yurtdışında yaşamaya başlamıştır. Ekrem Nevin'i döver ve onu evden kovar. Nevin'in kendisini aldattığına inanan Ekrem, çocukları Ayşe'nin kendisinden olduğuna emin olamamakta ve Nevin'den intikam almak istemektedir. Ayşe'yi, gece evlerine giren hırsız Cemil'e teslim ederek onu bir "canavara" dönüştürmesini ister. Bu arada Nevin intihara kalkışmış, ancak kurtulmuştur.

Aradan yıllar geçmiş Ayşe 12-13 yaşlarına gelmiştir, kimsesiz bir çocuk olan Ömer'le birlikte yankesicilik yapmakta, çadır tiyatrosunda dans edip şarkı söylemektedir. Ayşecik'le Ömercik kendileri gibi yankesici olan ve onların bakımını üstlenen Tilki Cemil ve Çalı Nazife ile yaşamaktadır. Birgün Ayşecik'le Ömercik yankesici Sansar Nuri'nin cüzdanını çalarlar. Sansar Nuri çadır tiyatrosunun önünde ikisini görür, onları kovalarken Tilki Cemil ve Çalı Nazife'yle karşılaşır. Üçü eski dostturlar, bu rastlantının ardından artık birlikte çalışmaya karar verirler. Yetenekli bir yankesici olan Ayşecik'i de yanlarına alarak ev soyma planı yaparlar. Soymayı planladıkları ev Ayşecik'in annesi Nevin'in kendisini tedavi eden doktorla yaşadığı evdir. Kızından ayrıldığı için çocuklara özel bir düşkünlüğü olan Nevin, bir yetimhanede öğretmenlik yapmaktadır. Ayşecik hırsızlık yaparken Nevin'e yakalanır ve Nevin Ayşecik'in bakımını ve "ıslahını" üstlenir. Doktor ise Ayşecik'in düzeleceğine inanmamaktadır. Birgün onu denemek için kendisine altın bir saat verir ve onu tamir ettirmesini ister. Ayşecik, kendisinin hırsızlık hünerinden yararlanmaya çalışan Cemil'le Nuri'nin eline düşer. Cemil ve Nuri Ayşecik'i kendileriyle kalmaya zorlarlar, yoksa hasta olan Ömercik'i tedavi ettirmeyeceklerini söylerler. Ayşecik Ömer için onların istediğini yapmaya mecbur kalır.

Diğer taraftan kocasını kaybeden Handan, yurtdışından dönmüş ve Ekrem'e gerçekleri anlatmıştır. Handan, abisini ikna edebilmek için Suat'ı görmeye gitmeyi önerir. Diğer taraftan Sansar Nuri rastlantı sonucu, gazetede, bir yazar olan Suat'ın yeni kitabının yayınlanacağını öğrenir, yıllar önce çaldığı mektupların ona ait olduğunu fark eder ve mektupları ona satmak ister. Ekrem iknâ olabilmek için Suat'la birlikte Cemil'in evine

mektupları almaya giderler, Ekrem evde Cemil’le karşılaşınca ondan kızını geri vermesini ister. Ekrem, Ayşecik’i de alarak eve gider. Yaptıklarından pişman olan Ekrem defalarca özür dilese de Ayşecik uzun süre babasıyla konuşmaz, onu ancak annesini bulursa affedeceğini söyler. Ekrem Nevin’den de af diler ve bütün aile birbirine kavuşmuş olur.

3.3.6.2. Filmin Karakterleri

Ana Karakterler: Ayşecik, iyi yürekli, anaç, yankesicilik yapan bir kızdır. Aslında dürüst biri olan Ayşecik, Cemil ve Nazife’ye hesap vermek zorunda olduğu için yankesicilik yapar. Ömer’i kardeşi gibi seven Ayşecik, onu mutlu etmek için elinden geleni yapmakta, tedavi ettirmeye uğraşmaktadır. Cemil ve Nazife Ayşecik’in Ömer’e duyduğu sevgiyi ve bağlılığı Ayşecik’e karşı kullanırlar. Onu, hasta bir çocuk olan Ömer’i tedavi ettirmemekle tehdit ederek hırsızlığa zorlarlar. Zaten annesinin evine de bu tehditle girmek zorunda kalmış ve Cemil’le Nuri tarafından alıkonulduktan sonra Nevin’i hayâlkırıklığına uğratacağı için uzun süre vicdan azabı çekmiştir. Nevin’in annesi olduğunu öğrenince halasına “Kızının bir yankesici olduğunu öğreneceğine onu öldü bilsin” diyerek, Nevin’e kızı olduğunu söyleyememiştir. Ayşecik sevdiği insanlara karışı yumuşakbaşlı bir tutum sergilerken, Çalı Nazife ve Tilki Cemil’le didişmekten geri durmaz. Onları sık sık kendilerini kullanmakla eleştirir, onlara karşı Ömer’i korurken sertleşir.

Ömercik, Ayşecik’i çok seven, hasta, uysal bir çocuktur. Ayşecik’in sözünden çıkmaz, hayattaki tek dayanağı Ayşe’dir. Talihsiz ve kimsesiz bir çocuk olduğu için Cemil ve Nazife’nin ellerine düşmüş, hırsızlık yapmak zorunda kalmıştır. Savunmasız ve Ayşecik’e tâbi bir çocuk olan Ömercik, utandığı için annesinin karşısına çıkamayan Ayşecik’in, annesiyle buluşmasına da aracılık eder.

Ayşecik’in annesi Nevin, güzel, fedakâr, namuslu, yuvasına ve çocuğuna düşkün bir evkadınıdır. Öyle ki yaşama sebebi olan yuvasını kaybedince intihara kalkışır. Handan’ın sevgilisinden ayrılmasına yardım ederken de onun yuvasını kurtarmaktan başka bir şey düşünmemekte, Handan’ın “doğru yola” dönmesine yardım etmeyi amaçlamaktadır.

Başına gelenlerden sonra iç dünyasında inzivaya çekilir, ancak bu hâliyle bile etrafına yardım etmeden duramaz ve kimsesiz çocuklarla ilgilenir. Ekrem ise yakışıklı, zengin ve başarılı bir doktordur. Karısını çok seven Ekrem, aldatıldığını öğrenince zalimleşir ve kindar bir adama dönüşür. Hem karısını hem de çocuğunu başına gelenler yüzünden cezalandırır. Aldatılma konusunda oldukça sabitfikirlidir, kendisine gerçekleri anlatan kardeşi olsa dahi inanmaz, ondan kanıt göstermesini ister.

Yan Karakterler: Evli bir kadın olan Handan, Suat'a aşiktir ve ondan bir kızı vardır. Doktor olan kocası yurtdışına ihtisasa gidince sevgilisinden ayrılmak zorunda kalır, kızını da ona bırakarak gider. Ünlü bir yazar olan Suat, Handan'ı çok seven sağduyulu bir adamdır. Handan'ın ayrılma isteğini soğukkanlılıkla karşılar, yıllar sonra kızına, annesinin Handan olduğunu söylerken onu affedip etmemekte özgür olduğunu, ancak kendisinin affettiğini söyler. Nevin'in intihara kalkışmasının ardından ona sahip çıkan Doktor iyi yürekli, duyarlı, cömert ve yardımsever bir adamdır. Nevin'i kızı gibi sahiplenir, onu mutlu etmek için elinden geleni yapar. Ayşecik'e karşı güvensiz davranış da bu güvensizliğini haklı çıkarmaya çalışmasının Handan'ı üzdüğünü fark ederek pişman olur.

Tilki Cemil ve Çalı Nazife, çocukların sırtından para kazanan, onları sermaye olarak gören kişilerdir. Tehdit ve sertlikle Ayşecik'e ve Ömercik'e her istediklerini yaptırmaya çalışırlar. Hayatlarında en çok önemsedikleri paradır. Sansar Nuri ise Cemil ve Nazife'ye çok benzemekle birlikte, onlardan daha duyarlıdır. Zaman zaman Ayşe'yi ve Ömer'i onların zalimliklerine karşı korumaya çalışır. Filmin yoksul karakterleri olan ve Cemil, Nazife ve Nuri paragöz ve sevgisiz karakterler olarak olumsuz temsil edilmektedirler.

3.3.6.3. Filmin Mekânları

Kamusal Mekânlar: Filmde Ayşecik'le Ömercik'in yankesicilik yaptıkları sahneler İstanbul sokaklarında geçmektedir. Kimi zaman zengin semtlerin geniş caddelerinde kimi zamanda kalabalıklar arasına dalarak cüzdan çalarlar. Sokak, Ayşecik'le Ömercik'in hem çalıştıkları hem de Cemile ve Nazife'nin söylenmelerinden uzak özgürce dolaştıkları bir tür özgürlük mekânıdır. Birgün Ayşecik, hastalığı ağırlaşan Ömer'i eğlendirmek için

“felekten bir gün çalmayı” önerir. Ayşe ile Ömer lunaparka giderek atlıkarıncaya ve salıncağa binerler, sokaklarda bisiklet sürerler, diledikleri gibi karınlarını doyururlar. Bu sahnelerde kent, çocuklar için baskıyla karşılaşmadan istediklerini yapabildikleri bir mekâna dönüşmüş olur. Çocukların gönüllerince vakit geçirdikleri gün bir parkta, ağaçların arasında son bulur. Ayşecik’le Ömercik ağaçlar, otlar, kuşlar arasında bir taraftan huzur bulurlarken diğer taraftan dertleşerek yoksunluklarını, kimsesizliklerini hatırlarlar. Dolayısıyla çocukların doğayla buluştukları ân, aynı zamanda kendileriyle de yüzleştikleri ândır. Bu noktada yeşillikler içindeki park, bir tür yüzleşme mekânına dönüşmüş olur.

Ayşecik’in Ömer’i tedavi ettirmeye karar vermesi üzerine hastane de filmdeki kamusal mekânlardan biri olarak karşımıza çıkar. Ayşecik ve Ömercik’in sahipsiz olduğunu fark eden hastane kapısındaki görevli içeri girmelerine izin vermez. Fakat Ayşecik adamın elinden kurtularak başhekimin odasını bulmayı başarır ve odadan içeri dalar. Rastlantısal bir biçimde hastanenin başhekimini olan babasıyla karşılaşmış olur. Babası Ömercik’le ilgilenerek onu hastaneye yatırır, ancak Cemil’le Nazife onların izini bulmayı başararak Ömer’i hastaneden çıkarırlar. Ayşecik, tıpkı babasıyla olduğu gibi annesiyle de zorla girdiği bir mekânda tesadüf eseri karşılaşacaktır. Fakat babasıyla karşılaştığı kamusal bir mekânken, annesiyle karşılaştığı özel bir mekân olacak, film böylece kadınla erkeğin toplumsal yaşamda ait olması gerek mekânları gösterecektir. Diğer taraftan Ayşecik’in sokak ve çadır dışında bulunmak istediği mekânlara zorla giriyor olması yoksul bir yankesici olarak onun toplum dışına itilmişliğine ve sahipsizliğine işaret eder.

Özel Mekânlar: Nevin ve Ekrem’in evi ile Doktor’un evi, Yeşilçam melodramlarının tipik müstakil, bahçe içindeki villasıdır. Birbirine oldukça benzeyen bu iki ev de zenginliğin ve refahın simgesi olarak karşımıza çıkar. Doktorun evi, geniş ve bakımlı bir bahçesi, bahçesinde salıncağı ve havuzu olan bir evdir. Ayşecik’le Nevin’in anne-kız olduklarını fark etmeden önce, birbirlerine hayat hikâyelerini anlattıkları sahne bahçedeki salıncakta geçer. Ayşecik’le Ömercik’in parkta annelik üzerine yaptıkları konuşma gibi, Ayşecik’le Nevin de salıncakta sallanarak annelik üzerine konuşurlar. Annelikle ilgili konuşmaların açık havada ve “doğa” ortamında geçiyor olması, annelikle doğa arasındaki ilişkiye örtük de olsa göndermede bulunur. Masumiyetin, beklentisizliğin, yaşamın

yeniden üretiminin ve doğanın simgesi olan anneliğe ilişkin romantik düşünceler ağaçlarla, yeşilliklerle bezeli bir ortamda dile getirilir. Filmde annelik doğayla ilişkilendirilerek kutsanır. Benzer biçimde Nevin'in yatak odasında geçen bir sahnede de anneliğin doğaüstü güçlerle mistifiye edilerek kutsandığından söz edilebilir. Nevin'in yatak odası evin üst katında bulunur, lüks mobilyalarla döşenmiştir ve yatağının başında zenginliğe işaret eden tül den bir başlık bulunmaktadır. Ayşecik'in Nevin'le karşılaştığı ilk sahnede Nevin tüllerle örtülü bir yatağın içinde uyumaktadır. Ayşecik onu görünce duraksayarak eve hırsızlık yapmak için geldiğini unutur ve onu seyretmeye başlar. Anneyle kızın bu ilk karşılaşmasında, anne beyaz tüller altında ve beyaz çarşaflar içinde bir “peri” gibi uyurken çocuk onun güzelliğinden ve masumiyetinden büyülenerek donakalır. Ayşecik'in, Nevin'in annesi olduğunu henüz bilmemesine rağmen ondan etkilenmesi, anneyle çocuk arasındaki bağın mistifiye edildiğini gösterir.

Cemil ve Nazife'nin evi ise tek gözlü, bir köşenin Ayşecik'le Ömercik için bir perdeyle bölüdüğü bir çadır dır. Cemil ve Nazife bir taraftan yankesicilik yaparken diğer taraftan da çadır eğlenceleri düzenlemekte, çadırın içindeki küçük sahnenin kulisini ev olarak kullanmaktadırlar. Çadırdaki eşyalar bir masa, birkaç sandalye, yatak, yorganın konduğu duvara dayalı bir hurç ve birkaç tane de somyadan oluşmaktadır. Filmdeki evlerin aksine göçebeliliğin mekânı olan çadır, aynı zamanda Ayşecik'in yoksulluğunu ve “kimsesizliğini” temsil eden mekândır.

3.3.7. Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili

Ayşecik filmleri genel olarak değerlendirildiğinde, belirli ortaklıklardan söz etmek mümkündür. Bunlardan biri filmlerde öne çıkan edilgen babalık temsidir. Kumarbazlık, işsizlik, alkol bağımlılığı, derbederlik filmlerdeki babaların başlıca özellikleridir. Babanın en kararlı ve güçlü görüldüğü *Ayşecik'le Ömercik* filminde bile baba aslında, öfkesini denetleyemeyen sevdiklerinin hayatını hiçe sayan güvensiz bir adamdır. Babalar olumsuz özelliklerinden hep Ayşecik'in yardımıyla kurtulurlar. Ayşecik “anne”nin yerini doldurarak babanın hayatına çekidüzen verir. Bu görev Ayşecik'in dişil kimliğini açığa çıkarır, Ayşecik, babası için annesini ikâme ettiği zamanlarda kadınsılaşır. Ayşecik,

anneninin eksikliğini yalnızca babasını kötü alışkanlıklardan uzak tutarak, ona düzenli bir yaşam hazırlayarak gidermez, aynı zamanda babasına romantik bir aşkla bağlanarak onun duygusal ihtiyaçlarını da karşılar. Filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri erkeği edilgen, kadını ise etken bir konuma yerleştirmiş olur. Diğer taraftan kadının baskın konumu erkeği memnun etmek, onun hayatını düzenlemek üzerinden tanımlanır. Erkek kadın tarafından idare edilmesi gereken muhtaç bir varlıktır; kadının görevi ona zavallılığını unutturarak, “gücü” ona iade etmektir.

Ayşecik’i babası karşında güçlü kılan annenin yokluğudur. Filmlerde anne ya çoktan ölmüştür ya da sonradan ortaya çıkar. Babanın acizliğine karşın anne, idealize edilir. *Ayşecik Şeytan Çekici*, *Ayşecik Boş Beşik* ve *Ayşecik’le Ömercik* filmlerinde hayatta olan anne iffetli, yuvasına bağlı, kocasını aşkla seven, çocuklarına düşkün, güzel bir kadındır. Buna karşılık, *Ayşecik Şeytan Çekici* ve *Ayşecik’le Ömercik* filmlerinde baba tarafından haksızlığa uğramış ve çocuğundan ayrı düşmüştür. İki filmde de anneyle çocuğun ayrı düşmesine neden olan babanın “gururudur”. Gurur olarak ifade edilen aslında, babanın acizliği, annenin üstünlüğü karşısında hissettiği eziklik duygusudur. Baba *Ayşecik Şeytan Çekici*’de anneye alışkın olduğu zengin yaşantıyı sağlayamadığı için, *Ayşecik’le Ömercik*’te mükemmel bir kadın olan anneyi mutlu edemeyip kendisini aldatmasına neden olduğu için hüsrana uğrar.

Ayşecik, sokak kızı da kimsesiz de olsa bir biçimde mutlaka zenginliğe ulaşır. *Ayşecik Şeytan Çekici*, *Ayşecik Boş Beşik*, *Sokak Kızı*, *Ayşecik’le Ömercik* filmlerinde olduğu gibi ya ebeveynlerinden en az biri zengindir ya da *Ayşecik Canımın İçi* ve *Ayşecik Cimcime Hanım* filmlerindeki gibi zengin dostları aracılığıyla zenginliği elde eder. Yoksullara ait değerlerin olumlandığı durumlarda bile (*Ayşecik Şeytan Çekici*), Ayşecik filmin sonunda zengin olur. Zenginliğin çalışılarak elde edileceği fikri yalnızca *Ayşecik Canımın İçi* filminde dile getirilir. Bunun dışındaki bütün filmlerde zenginlik aileden gelir, kendiliğindedir.

Ayşecik’in “seçkinliği” yalnızca zengin oluşuyla birlikte maddi düzlemde değil manevi olarak da “orta sınıf” değerlere duyduğu bağlılıkla kurulur. Filmlerde hırsızlık yapmamak, küfürlü konuşmamak, kibar ve saygılı davranmak, büyüklerine karşı itaatkâr

olmak gibi değerler olurlar. Ayşecik bu değerleri çelen davranışlarda bulunduğu mutlak buna mecbur kalmıştır ve yaptıklarından pişmanlık duyacaktır. Ayşecik’i bu değerlerin taşıyıcısı kılan kan bağıdır. Ailesel, sınıfsal kökeni Ayşecik nereye ait olduğunu bilmeseydi onun tutum ve davranışlarını belirler.

Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili ikilikler aracılığıyla inşa edilir. Ayşecik’in karakterini kuran ikiliklerden biri çocukluk ve yetişkinlik, diğer bir deyişle aynı anda hem yetişkin hem de çocuk olabilme hâlidir. Bu hâller çoğunlukla Ayşecik’in güçlü ve yoksun olduğu durumlarla iç içe geçmiş bir biçimde kurulur. Ayşecik’in yoksunlukla güçlü olma arasında gidip gelen ruh hâli onun psikolojisini, yetişkinlikle çocukluk arasındaki kişiliği ise onun toplumsal kimliğini kurar. Bu nedenle bu ikilikler Ayşecik’in görünüşünde birbirinden ayrılmaz biçimde bulunur. Ayşecik yoksun ve sahipsizken küçük bir çocuk, güçlü ve muktedirken bir yetişkindir.

Ayşecik’in yetişkin kimliği elbette cinsiyetsiz değildir. Ayşecik’in biyolojik cinsiyeti, yani kadınlığı, çoğunlukla yetişkin kimliğinin cinsiyetidir, ancak Ayşecik’in “gerektiğinde” erkekleştiği, yetişkin bir erkek gibi davrandığı durumlar da vardır. Bu durum çocukluğa ilişkin toplumsal cinsiyet kalıplarının henüz bütünüyle biçimlenmemiş olmasından yararlanarak sağlanır. Başka bir ifadeyle, Ayşecik’in çocuk bedeni kadınlıkla erkeklik arasında gidip gelen henüz bütünüyle kadınlaşmamış bir “coğrafya”dır. Bu nedenle, Ayşecik’i canlandıran Zeynep Değirmencioglu büyüdükçe, Ayşecik de kadınsılaşacak, iki cinsiyet arasındaki geçişken konumunu giderek yitirecektir. Ayşecik’in son filmlerinden *Ayşecik’le Ömercik*’te artık dans ederken dansöz kıyafeti giyecek, erkek giysileri içinde bile dudağındaki hafif pembe rujla kadınsılığı belirginleşecektir.

Aslında Ayşecik’e ilişkin erotik göndermeler, yaşının büyümeye başladığı, Ayşecik’in genç kız olmaya yaklaştığı dönemden önce de vardır. Ayşecik’in cinselliği bir potansiyel olarak her filmde çeşitli ölçülerde hissettirilir. *Ayşecik Şeytan Çekici* filminde Esmâ’nın Ayşecik’e hediye ettiği ayı yavrusu Tombik, birgün Ayşecik uyurken içeri girip Ayşecik’in yatağının yanına gelir. Bu sırada Ayşecik ve babası uyanırlar:

Ayşecik: “Aaa, şuna bak!”

Baba: “Seni çapkın seni!”

Ayşecik: “Aaa, vallahi delirmiş! Kendi mi geldi?”

Baba: “Herhalde ben getirmedim! İkinize de fazla yüz verdim galiba.”

Ayşecik: “Babamın hakkı var, laubali olmayalım olur mu?”

Dönemin toplumsal koşulları ve sineması cinselliğe ilişkin göndermelerin, günümüze kıyasla oldukça “belirsiz” bir biçimde yapılmasını zorunlu kılar. Bu nedenle ilk bakışta dikkat çekmeyebilecek bu sahnedeki erotizm, “çapkınlık” ve “laubalilik” kelimeleriyle birlikte görünür hale gelir. Ayşecik yatağında masum bir biçimde uyurken yanına yaklaşan yaratık bir hayvan olsa bile, bu eylem Ayşecik’i cinsel bir arzu nesnesi kılar. Filmde Ayşecik’in erotize edilmesi, tıpkı çocuk cinselliği gibi örtüktür. *Sokak Kızı*’nda Kansız, Ayşecik’ten övgüyle söz ettikten sonra “Yani biraz daha büyük olsa ben bile...” diyerek Ayşecik’in cazibesini dile getirir. Diğer taraftan erotizm, ev sohbetlerinde anlatılan “açık saçık fıkralar” gibi, bir güldürü unsuru olarak kullanılmıştır. Benzer biçimde erotizm, *Ayşecik Cimcime Hanım* filminde bu kez Ayşecik üzerinden değil, Ruknettin ile evin hizmetçi arasında geçen flört sahnelerinde güldürü unsuru olarak kullanılır. Ayşecik’in erotize edilmediği tek film *Ayşecik Boş Beşik*’tir. Zaten bu filmde çocukluk, Ayşecik filmleri içinde “ideal olan çocukluk” a en yakın temsildir. Burada Ayşecik anne ve babasıyla mutlu bir yaşam süren, akıllı, afacan, sevimli, masum, savunmasız ve “cinsiyetsiz” bir çocuktur.

Erotizm *Sokak Kızı* ve *Ayşecik Canımın İçi* filmlerinde aynı zamanda baba-kız arasındaki romantik aşkın bir parçasıdır. Baba ile kızı arasındaki ilişki “tensel bir arzuyu” da içeren, bir anlamda annenin yokluğunu ikâme eden bir sevgidir. Kız çocuğu babasıyla arasındaki erotizmi öksüzlüğüne borçludur. Zaten bu filmlerde Ayşecik’in sonradan ortaya çıkacak bir annesi de yoktur. *Ayşecik Canımın İçi*’nde gece gizlice babasının yatağına giren Ayşecik, ona sarılmadan onunla öpüşmeye varana kadar yakın bir tensel temas içindedir. *Sokak Kızı*’ndaki Ayşecik, Murat’ın yeniden sahnelerine dönmesinin ardından, ona yönelen ilgiyi kıskanır. Murat Ayşecik’in gönlünü aldıktan sonra geceyi meyhanede dans edip eğlenerek geçirir, rıhtımda kucak kucağa sabahlarlar. Bu sahneler Yeşilçam melodramlarında, esas erkeğin esas kadına evlenme teklif etmesinin ardından gelen ve romantik bir biçimde sonlanan geceyi anımsatır.

Filmlerde yetişkinlikle muktedirlik arasındaki bağı kuran, Ayşecik'in hegemonik toplumsal kadınlığı içeren temsilidir. Ayşecik yalnız erotizmi değil aynı zamanda “kadınlık becerilerini” de ideal biçimde kişiliğinde birleştirir. Anaçlık, ev işleri ve bakım, gündelik hayatı çekip çevirme Ayşecik'in önemli becerileri arasındadır. *Ayşecik Şeytan Çekici*'de Ayşecik ilk kez bebek haliyle kaşımıza çıkar. Babası Ayşecik'in mamasını hazırlar, altını değiştirir, çamaşırlarını yıkayıp asarken Ayşecik oyuncaklarıyla birlikte babasının yatağında oturmaktadır. Ayşecik'in büyüdüğünü gösteren ilk sahnede ise Ayşecik çamaşır asar, yemek pişirir, ortalığı toplar. Ayşecik'in bebeklik evresinden çocukluğa geçtiği, çocuk kültürüne ilişkin oyun oynamak gibi bir eylemle değil toplumsal kadınlık rolü ile anlatılır. Ayşecik ev işleriyle uğraşırken, “Daha Dün Annemizin” adlı çocuk şarkısının kendi hayatına uyarlanmış biçimini söyler: “Daha dün babamızın kollarında yaşarken/Çiçekli bahçemizin yollarında koşarken/(mırıldanır)/Şimdi koca kız oldum/Yemekleri pişirdim/Çabucacık gideyim/Babamı doyurmaya”. Diğer taraftan filmde Ayşecik'in çocuk-kadın kimliğine ilişkin bir belirsizlikten de söz etmek mümkündür. Film boyunca Ayşecik'in cinsiyetine ilişkin vurgular çeşitli bağlamlarda dile getirilse de Ayşecik'in şarkısıyla başlayan ikinci sahneden itibaren filmde başat olan çocuklukla toplumsal cinsiyet arasındaki çizginin belirsizliğidir. Bu belirsizlik hem diyaloglar hem de çocuğun toplumsal yaşamda üstlendiği görevler aracılığıyla inşa edilir. Ayşecik'in fabrikada işkazası geçiren babasının arkadaşı Murat Usta'ya yardım edebilmek için katıldığı fok öpme yarışında Ayşecik çocuk ama kadın, hem çocuk hem kadın ya da bir tür “çocuk-kadın”dır:

Adam: “Sen mi varsın? Evet ama bizim Yaşar'ın işi hanımlarla, çocuklarla değil ki.”
 Ayşecik: “Ben de bayanım zaten.”
 Topuz: “Tabi sen onun boyuna bakma, bal gibi bayan, değil mi teyze?”
 Birinci Kadın: “Çocuklar haklı.”
 İkinci Kadın: “Tabi, bayan sayılır.”

Ayşecik'le arkadaşı Topuz arasındaki diyalog söz konusu sınırların hangi koşullarda belirsizleştiğine işaret eder:

Ayşecik: “Kadın olmaksızın erkek olmak daha iyi.”
 Topuz: “Neden?”
 Ayşecik: “Ben şimdi erkek olsaydım çalışır, Murat Ustalara yardım ederdim.”

Topuz: “Ben erkeğim ya...”
 Ayşecik: “Ama sen çocuksun.”
 Topuz: “Hem çocuğum hem erkeğim...”
 Ayşecik: “Pekâlâ. Öyleyse dediğimi yaparsın.”

Filmde çocuklar bir yetişkin gibi davranmaları, sorumluluk almaları gerektiğinde toplumsal cinsiyet rollerini benimserler. Bu bağlamda çocuklar için kadınlık ya da erkeklik yetişkin gibi davranmaları gerektiğinde üstlendikleri rollerdir. Evde yapılacak bir iş olduğunda, erkek foku öpmek için kadın olmak gerektiğinde ya da çalışmak için erkek olmak gerektiğinde çocuklar, uygun olan cinsiyet rolünü benimserler. Ayşecik’in erkek olmanın kadın olmaktan daha iyi olduğunu dile getirmesi de toplumsal cinsiyete işlevselci bir anlamın yüklendiğine işaret eder. Diğer taraftan film kadının yerini ev, erkeğinkini ise evin dışı olarak tarif ederek, geleneksel cinsiyetçi işbölümü tarifini olumlar.

Ayşecik Cimcime Hanım’da da toplumsal cinsiyet rolüne ilişkin bir belirsizlik söz konusudur. Ayşecik, babasıyla yaşadığı için erkek kültürünü tanıyan ve yeri geldiğinde küçük bir kadın, yeri geldiğinde erkek olabilen bir çocuk olarak karşımıza çıkar. Filmin ilk sahnesi at yarışlarının yapıldığı hipodromda geçer. Ayşecik, babasıyla geldiği hipodromda atlarla oynar, seyislerle sohbet eder. Turist Ömer’e emanet edildiği zaman, onu kahvede beklerken Ömer’in arkadaşlarıyla oyun oynayarak vakit geçirir. Ömer’le kentin sokaklarında dolaşır, maç izlemeye stadyuma gider. Erkek mekânları Ayşecik için yabancı değildir, zaten Ayşecik’in en yakın dostları –Turist Ömer ve Ruknettin- da erkektirler. Ayşecik kahvede oyun oynamaktan, maçta tezahürat yapmaya, erkek argosu kullanmaya kadar erkek kültürüne içkin olan alışkanlıkları yerine getirmektedir. Ayşecik, Turist Ömer’le yaşamaya başladıktan sonra Ayşecik’in kadınlığına ilişkin vurgu açığa çıkar. Ruknettin’e Turist Ömer’i adam edeceğini söyleyen Ayşecik davranışlarının sonuçlarını hesaplayabilen bir yetişkine, birlikte yaşadığı erkeğin hayatını düzene koymaya çalışan bir kadına dönüşür. Ayşecik’in kadınlaşması, evin kullanımını da belirler. Ömer’in evinde kalmaya başladığı günden itibaren Ayşecik, Turist Ömer’in yatağında uyumaya başlarken Turist Ömer ve Ruknettin yerde birlikte yatarlar. Sabahları uzun süre tuvaleti meşgul eden Ayşecik, sırada bekleyen Ruknettin ve Ömer’e “Kadınların tuvaleti uzun sürer.” diyerek karşılık verir. Turist Ömer’e ve Ruknettin’e içki

sofrası hazırlar, eve geldiklerine onları güleryüzle karşılar. Kamusal alanda bir erkek gibi davranan Ayşecik, özel alana girdiğinde kadınlaşır.

Ayşecik Canımın İçi'nde Ayşecik babasıyla yaşamaya başladıktan hemen sonra önlüğü ve elektrik süpürgesiyle “Ah şu erkekler, en pasaklı şeyler!” diyerek temizlik yaparken karşımıza çıkar. Babasıyla aynı yatakta uyandıkları sabah ona kahvaltı hazırlamak ister:

Ayşecik: “Bugünden itibaren kahvaltıyı ben hazırlamak istiyorum. Sen biraz daha yat. Hadi, n’olur...” (...)
 Ayşecik: “Baba robdöşambrın burada, arama. Ah şu erkekler!” (...)
 Ayşecik: “Gazeteniz babacığım...”
 Orhan: “Bakıyorum ev hanımlığı sana çok yakışıyor.”
 Ayşecik: “Tabi ya!”

Babasını terk eden Elif’in çalıştığı kuaföre giderek ona manikür yaptırırken yeniden eve dönmesi için onu iknâ etmeye uğraşır:

Ayşecik: “Biraz çabuk olun, evde çok işim var. Daha yemek yapılacak, ortalık süpürülecek.”
 Elif: “Evde bütün işleri sen mi yapıyorsun?”
 Ayşecik: “Ne yapayım, siz babamı bırakıp gitmişsiniz. Bir de ben iş görmezsem ne yapar o zavallı. (...) Kadınlar erkeklerin gönlünü almasını bilmeli. İstersen şimdi gidip babamın gönlünü alabilirsin.”

Ayşecik’in babasının hayatının her alanını düzenlerken ona adeta annelik yapar; bu kez zavallı, ilgiye muhtaç olan babadır. Filmin başında Ayşecik, yetimhanede yapayalnız babasını bekleyen, sevgiye aç bir çocukken babasına kavuşunca kaybettiği her şeyi geri kazanır; bu kez çocuklaşan ilgiye, bakıma, sevgiye muhtaç olan babasıdır. Ayşecik babasıyla yaşamaya başladıktan sonra “ideal kadın” a dönüşerek bir erkeğin ihtiyacı olan her şeyi karşılayabilecek bir gücü de elde etmiş olur. Başka bir deyişle, Ayşecik’i kadınlık mertebesine yükselten yanında bir erkeğinin olmasıdır.

Ayşecik’le Ömercik’te Ayşecik’in bakımını üstlendiği bu kez küçük bir erkektir: Ömercik. Ayşecik, Ömercik’i sırtında hastaneye taşıyacak, onun için yankesicilikle geçen bir yaşama katlanacak kadar fedakârdır. Zeynep Değirmencioğlu’nun büyüyen yaşı, filmde yalnızca erotizmdeki dozun değil, aynı zamanda anaçlığın dozunun da artmasını sağlar. Ayşecik’in Nevin’le karşılaşması, anneliğe ilişkin vurgunun Ayşecik-Ömercik ilişkisinden Nevin-Ayşecik ilişkisine kaymasına neden olur. Hem Ömercik’in annesi hem

de Nevin'in küçük kızı Ayşecik, yeniden bir çocuk-yetişkin olarak karşımıza çıkar. Diğer taraftan Ayşecik yankesicilik yaparken, Ömer'i hastaneye götürdüğünde ya da ona eczaneden ilaç alırken konuşması, tavırları ve giysileriyle erkeksidir. Tıpkı *Ayşecik Şeytan Çekici*'de olduğu gibi erkek giysileri içinde, uzun saçlarını bir şapkanın altına gizlemiş olarak kamusal alana çıkar. *Ayşecik Şeytan Çekici* filminde Ayşecik'in giysileri bir kez, annesinin evine yerleştikten sonra değişir. Babasıyla birlikte yaşarken pantolon giyen ve şapka takan Ayşecik, annesiyle yaşamaya başladıktan sonra elbise giyer. Annesinin yanından ayrılıp mahalleye geri dönmeye karar verdiğinde ise Ayşecik'i yeniden pantolon ve şapkasıyla görürüz. Elbisenin simgesel anlamı hem sınıfsal ve toplumsal cinsiyete ilişkin göndermelerle kurulmuştur. Elbise üst sınıf kız çocuğunun "sevimli küçükhanımlığına" işaret ederken pantolon ve şapka çocuğun sokakta geçen yaşamını ve elbise giyemeyecek kadar yoksul olduğunu gösterir. Başka bir deyişle Ayşecik, elbiseyle simgelenen bir kız çocuğunun layık olduğu yaşantıdan yoksul olduğu için yoksundur. *Ayşecik'le Ömercik*'te de Ayşecik'in Nevin'in yanından yeniden sokaklara döndükten sonra sırtındaki elbisenin yerini eski, erkeksi kıyafetler alır. *Ayşecik Canımın İçi* filminde de kadınlıkla orta sınıfa ait olma arasında kurulan koşutluk dikkat çekicidir. Ayşecik'in yetimhaneden ayrılarak babasının müstakil evinde yaşamaya başlaması ve bu evdeki refaha kavuşunca duyduğu mutluluk, "Bu ev çok hoşuma gitti, bu evde işleri ben yapacağım artık." ifadesiyle birlikte Ayşecik'in "ev hanımlığına" bağlanır. Ayşecik, bu güzel evin kadını, evdeki lüks eşyaların sahibi ve sorumlusu olmayı arzular.

Ayşecik'in yetişkinliğiyle çocukluğu arasındaki geçişkenlik filmin her sahnesinde yeterince şeffaf olmayabilir. Başka bir ifadeyle, Ayşecik filmlerinin dans ve müzik gibi kimi değişmez motifleri, Ayşecik'i erotik bir kadınlıkla eğlenceli küçük çocukluk halleri arasında bir yerde kurar. Erkek çocuk yıldızlı filmlerde böyle sahnelere nadiren rastlanması, dansın ve şarkı söylemenin kadınlığa yakıştırılmasıyla ilgilidir. Sokaklarda ancak bir kadın dans edip şarkı söyleyebilir, fakat bu durum kadının namusuna leke sürebileceğinden, bu işi gerçekleştirebilecek olan bir çocuk-kadındır. Türkiye kültüründe çocuklar yalnızca eğlenmek için değil yetişkinleri eğlendirmek için de şarkı söyler ve dans ederler. Kız çocuğunun aile toplantılarında sahneye çıkarmışçasına bir gösteri unsuru olarak şarkı söyleyip dans etmesi gibi Ayşecik filmlerinde de Ayşecik'in dans ederek şarkı söylediği bir sahne bulunur. Eğlencenin, şarkının ve dansın Ayşecik

filmlerinde mutlaka bulunması Yeşilçam'ın izleyiciyi eğlendirmeye yönelik “her şeyden bir parça” mantığı içinde değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Dönemin önemli bir eğlence biçimi olan Yeşilçam sinemasının ticari amacının sonucu olarak hem eğlendiren hem ağlatan hem de heyecanlandırılan/gerilim yaratan unsurlar kimi zaman bir arada bulunabilmektedir.

Ayşecik filmlerinde çoğunlukla dönemin popüler şarkı ve türküleri söylenir. *Ayşecik Canımın İçi* dışındaki bütün filmlerde Ayşecik şarkı söyleyerek dans eder, Ayşecik'in şarkı söyleyip dans etmesinin olumsuzlandığı tek film *Ayşecik Şeytan Çekici*'dir. *Ayşecik Şeytan Çekici* filminin ilk şarkılı sahnesinde Ayşecik, sokaktan geçerken enstrüman çalıp şarkı söyleyen Esmâ teyzenin ve mahallenin diğer çocuklarına katılır. Bu sahne özelinde müziğin oyunun ve çocuk kültürünün bir parçası olduğu söylenebilir. Zaten Esmâ'nın çocukları sokaklarda enstrüman çalıp şarkı söyleyerek para kazanmaktadırlar. Yoksul çocuklar için müzik hem eğlenmeyi hem de para kazanmayı sağlayan bir araçtır. Murat Usta'nın kaza geçirmesinin ardından onun ailesine yardım etmeye karar veren Ayşecik ve Topuz'un bulduğu çözüm yine sokaklarda müzik yaparak para kazanmaktır. Topuz ve kardeşleri her zamanki gibi çalacak, Ayşecik ise dans edip şarkı söyleyecek; bu işten kazandıkları parayı da Murat Usta'nın ailesine vereceklerdir. Ayşecik'in filmdeki tâbirle “sokaklarda göbek atıp para toplaması”, Ayşecik'in babası Orhan ve onunla çekişme halinde olan Esmâ'nın kocası Şevket tarafından hoş karşılanmaz. Hatta Şevket, meyhanede içki içen Orhan'a herkesin içinde “Sokaklarda göbek atıp para kazanan çocuğun parasıyla içki içmeye utanmıyor musun!” diyerek bu durumu Orhan'ın onuru kırmak için kullanır. Oysa kendi çocukları da aynı yolla para kazanmaktadır. Böylece film izleyiciye küçük bir kız çocuğunun sokaklarda şarkı söyleyip dans ederek para kazanmasının “doğru” olmadığını söyler. Zaten Ayşecik'le Topuz'un Murat Usta'nın ailesine yardım edebilmek için yaptıkları plânda da Ayşecik kadınların çalışmaması gerektiğini dile getirmiştir.

Filmlerde Ayşecik'in bütünüyle çocuk olduğu sahneler ise oyun oynamak, hayvanat bahçesine, parka, lunaparka gitmek, yaramazlık yapmak gibi çocuk kültürüne içkin olan eylemlerle oluşmuştur. *Ayşecik Canımın İçi*'nde Elif ve Orhan'la körebe ve kartopu oynar, *Ayşecik Cimcime Hanım*'da mutlu bir kız olup yaramazlıktan “vazgeçtikten”

sonra, Ruknettin'le hayvanat bahçesine gider, *Ayşecik'le Ömercik*'te atlıkarıncaya ve salıncağa biner, bisiklet sürer. *Ayşecik Şeytan Çekici*'de ise babası işteyken gün boyu yalnız kalan Ayşecik yaramazlık yaparak oyalanır. Ayşecik'in yaramazlık yaptığı sahneler, ev işleriyle uğraştığı, filmin ikinci sahnesini takip eder. Başka bir ifadeyle filmin başlangıcında Ayşecik'in hayatı gösterilirken, Ayşecik'in yaramaz bir çocuk olduğu da anlatılır. Konağında kaldıkları Surpik Dudu'yu kızdırır, parası olmadığı için kendisine şerbet vermeyen Şerbetçi Hasan'ın poposuna iğne batırır. Babası da Murat Usta'ya mahallelinin her akşam evin önünde şikâyet kuyruğuna girdiğinden söz eder. Ayşecik'in annesinin evinde yaşamaya başlamasının ardından, annesini, anneannesini ve dedesini kızdırarak onlardan intikam almak amacıyla yaptığı yaramazlıklar, sıradan, çocuksu, eğlenmek için yapılan yaramazlıklardan farklıdır. Çünkü Ayşecik'in annesine ve onun ailesine karşı yaptıkları sınıfsal bir tavır içermektedir. Kendisinin ve babasının yoksul yaşamına karşılık, dedesinin köşkündeki yaşantı vardır. Üstelik anneanesi yoksulları ve Ayşecik'in geldiği “kenar mahalle” yaşamını küçümsemektedir. Onlardan intikam almak isteyen Ayşecik, argo konuşarak, onların “görgüsüzlük” olarak niteleyeceği biçimde davranarak “yaramazlık” yapar. Dolayısıyla filmde yaramazlık, nedensiz ya da eğlenmek için yapılmaz, yaramazlık Ayşecik'in olumsuz duygularını dışavurduğu çocukça bir tepki gösterme biçimidir.

Ayşecik Cimcime Hanım'da da Ayşecik'in yaramazlıkları çoğunlukla Turist Ömer'i hedef alır ve onun sevgisini kazandıktan sonra son bulur. Ayşecik'in kendisine emanet edildiğini öğrendikten sonra ondan köşe bucak kaçmaya çalışan Turist Ömer, onun yaramazlıklarıyla baş edemeyerek onunla ilgilenmek zorunda kalır. Ayşecik, onu kahvede bırakıp maça giden Ömer'in peşine takılır, Ömer'in onu kovmasına aldırmaz. Ömer ona el kaldırınca “Bana vurdun!” diyerek ağlamaya başlar, oradan geçen polisin dikkatini çekmeyi başarır, Ömer'i at yarışında çevirdiği dalavereleri polise anlatmakla tehdit eder, Turist Ömer'in kendisinden kurtulmak için koşarak bindiği taksinin bagajına saklanır, maç sırasında karşı takıma tezahürat yaparak Ömer'in dayak yemesine neden olur vb. Ayşecik için yaramazlık, kendisini Ömer'e kabul ettirmek için başvurduğu bir yoldur. Ömer ne zaman Ayşecik'ten kurtulacak olsa karşısında polisleri bulur. Önce sokaktaki polis, sonra da mahalle karakolundaki komiser Turist Ömer'i Ayşecik'e mecbur eder. Başka bir deyişle, Ayşecik yaramazlıklarıyla Turist Ömer'in üstesinden

gelemediği zaman devreye kolluk kuvvetleri girer ve Ömer’i tehdit ederek, onu Ayşecik’e bakmak zorunda bırakır. Ayşecik Turist Ömer’le iyi geçinmeye başladıktan sonra çevresindekilere iyilik yapan onları mutlu etmeye çalışan bir çocuğa dönüşür. *Ayşecik Boş Beşik* filminde ise yaramazlık, diğer filmlerdekinin tersine ve kendisinden sonra gelen çocuk yıldızlı birçok filmde tekrar edecek biçimde, çocuğun mutlu ve huzurlu olduğunu gösterir. Ancak bu filmlerde yaramazlığın hedefi olanlarla, çocuk arasındaki sınıfsal farktan söz etmek gerekir. Refah içinde, mutlu bir çocuk olan Ayşecik, çalışanlarla arasındaki sınıf farkının, dolayısıyla karşısındakinin yaramazlıklarına itiraz edemeyeceğinin farkındadır. Ünlü bir şarkıcının çocuğu olan Ayşecik, evde çalışan aşçıyı yaramazlıklarıyla bezdirir. Çorbaya fazladan tuz atar, aşçı uyuklarken ona biber koklatır, onu korkutur, oturacağı koltuğun üzerine iğne koyar, makasla pantolonunu keser. Bu filmde yaramazlık Ayşecik’in gündelik yaşantısının ve oyun dünyasının bir parçasıdır.

Sokak Kızı’nda yaramazlık, Ayşecik’in mahalle halkı tarafından dışlanmasına neden olur. Temiz çamaşırları kirleten, bahçelerden yemiş çalan, cam kıran Ayşecik, hastaneden mahalleye geri döndüğünde mahalle halkı tarafından istenmez. Ali Dayı’nın at arabasının üstünde mahalleye dönen Ayşecik, acıklı konuşmasını yapana kadar arabanın etrafına toplanan herkes ondan şikâyet eder, Ayşecik’in dönüşü öfkeyle karşılanır. Ayşecik dizlerinin üstündeki battaniyeyi çekip koltuk değneklerini gösterince mahalleli ona acıyarak, onu bağrına basar. Ayşecik artık kendisinden çekinmelerine gerek olmadığını söyleyerek herkesi gözyaşlarına boğar:

Ayşecik: “Mahallemden başka gidecek yerim yok, inanın bana. (...)
Ama şimdi ha varım, ha yokum. Yokum!”

Sürer’in canlandırdığı Leman’ın tabiriyle “artık koskoca mahalle taşıyla, toprağıyla onun malı”dır. Artık mahalleli Ayşecik’i salıncak gibi sürprizlerle mutlu etmeye, bez bebek, müzik kutusu, meyve, elbise, oyuncak askerler gibi hediyelerle ona acılarını unutturmaya çalışacaktır. Ayşecik yeniden sahipsiz, korunmasız, acınacak bir hâldedir.

Ayşecik’in mazlumluğunu çocukluğu üzerinden anlatan en önemli sahneler doğumgünü sahneleridir. Bu sahnelerde bir taraftan eğlence, kutlama, sevinç ve coşku diğer taraftan acı, keder ve yoksunluk bir arada gösterilir. Ayşecik’in mutluluğunun doruğa ulaştığı o

ân, aslında mutsuzluğun da açığa çıktığı ve dile geldiği, dolayısıyla bütün acıların dışavurulduğu bir boşalma ânıdır. *Ayşecik Şeytan Çekici*'deki doğumgünü sahnesi Batı müziği çalan yabancı müzisyenlere yapılan açılmayla başlar. Ayşecik'in doğumgünü zengin insanların bir araya geldiği, yemeklerin açık büfe servis edildiği bir kokteyl biçimindedir. Ayşecik kibarca annesinin ve anneannesinin arkadaşlarıyla konuşur, onlara "Hoşgeldiniz" der. Doğumgününün bu modern ve zengin havası, mahallelinin kapıyı çalmasıyla birlikte bozulur. Ayşecik mahalleden gelen yakınlarını tek tek konuklara takdim eder; konuklar, Ayşecik'in anlattıklarına şaşkınlık ve alay ünlemleriyle karşılık verirler. Bu durum karşısında Ayşecik'in dedesi, annesi ve anneannesinin utandıklarını anlarız. Takdim merasiminin ardından Ayşecik mahalleliyi açık büfeye davet eder. Mahallelinin büfede yemek yeme biçimi "Bu ne rezalet!" nidalarıyla karşılanır. Doğumgününde çalan müziği "zırlı" olarak niteleyen mahalleliler, Esmâ'nın çocuklarının "Entarisi ala benziyor" türküsünü çalmasıyla dansa ve eğlenceye başlar. Ayşecik ve arkadaşları göbek atarken konuklar kaçarak evden uzaklaşırlar. Bu sırada Ayşecik'in dedesi "Kesin be!" diyerek elindeki tüfeği Ayşecik ve arkadaşlarının üzerine doğru ateşler. Ayşecik ve arkadaşları bağırarak kaçışırken çizgi film sahnelerini anımsatacak biçimde dedenin yüzü tüfeğin isiyile simsiyah olur.

Bir taraftan Ayşecik'e ait özel bir gün olan doğumgünü, diğer taraftan Ayşecik'in "sosyete"ye" takdim edileceği, sınıf atlayacağı gündür. Fakat mahallelinin "beklenmedik baskını" Ayşecik'in ailesinin plânlarını altüst eder. Ayşecik'in babası doğumgününe gelmese de onunla aynı sınıftan olan mahalleli bu boşluğu doldurur. Yeşilçam melodramının kendisini inşa ettiği en temel ikili karşıtlıklardan biri olan zengin/yoksul karşıtlığı filmdeki temel çatışma unsurudur. Ayşecik'in annesiyle babasının ayrılmasına, dolayısıyla onun mutsuzluğuna temel olan çatışma budur: Ayşecik'in babası fabrikada çalışan bir işçi, annesi ise bir fabrikatörün kızıdır. Doğumgünü sahnesi, zengin/modern ile yoksul/geleneksel çatışmasında, zengin/modern olanı eleştirerek tercihini yoksul/geleneksel olandan yana yapar. Ancak sahnenin sonundaki belirsizlik, aynı zamanda bir tür uzlaşma arayışına da işaret etmektedir. Bu uzlaşma arayışında "taviz" verecek taraf, kendi gösteriş merakları yüzünden bir ailenin dağılmasına neden olan zenginlerdir. Zaten filmin sonunda çatışma halindeki bu iki kesim, aileyi yeniden bir

araya getirmek, Ayşecik’in mutluluğunu yeniden sağlamak amacıyla birlikte hareket edecek, Ayşecik’in annesiyle babasının kavuşmasını sağlayacaktır.

Ayşecik Cimcime Hanım filminde Ayşecik’le dost olan ve onu çok seven Bedia, Ayşecik için bir doğumgünü partisi hazırlamaya karar verir. Ayşecik filmde görünen tek çocuktur, bütün dostları yetişkinlerdir. Dolayısıyla Ayşecik’in doğumgününe davetli olan herkes yetişkindir. Doğumgününde Ayşecik’e kocaman bir oyuncak bebek hediye edilir, doğumgünü sahnesi alkışlar eşliğinde Ayşecik’in paketi açılmış bebeğe hayranlıkla bakmasıyla başlar. Ayşecik Ruknettin’le Bedia’ya teşekkür ettikten sonra Turist Ömer elinde dört katlı bir pastayla salona girer. Ayşecik için pastanın özel bir anlamı vardır. Filmin ilk sahnesinde Ayşecik, koşarak bir pastanenin önüne gelir ve “Ne zaman bu dükkânın önünden geçsem doğumgünümü düşünürüm” diyerek zengin bir arkadaşının doğumgünü partisini bir masal gibi içsesle anlatmaya başlar. Bu sırada vitrinden izlediği pastaya bakarak yutkunmaktadır. Ayşecik’e göre doğumgünü partisi yapılan kızı kendisinden ayıran bir annesiyle zengin bir babasının olmasıdır. Oysa Ayşecik’in annesi ölmüştür, babası ise kumarbaz bir adamdır.

Ayşecik: “Aman Allahım! Bu kocaman pasta benim mi? Benim için mi aldınız bunu? Rüya görmüyorum değil mi Turist Ömer? Oh şey, şaşkınlığımı affedin ne olur. Biliyorsunuz ben fakir, kimsesiz bir kızım. Eskiden her doğumgünümde ‘Allahım bana böyle bir pasta gönder!’ diye dua ederdim. Ama hep vitrinde ya da rüyalarımda görürdüm. Şimdi bu pasta benim! Benim pastam bu! Ağladığıma bakmayın ne olur. İnsan bu kadar çok sevinince başka ne yapabilir! Hepiniz bana öyle nazik davrandınız ki... Bana kimsesizliğimi, anasızlığımı, yoksulluğumu unutturdunuz. İnsanı bu sevgi şaşırtıyor. Hepinize çok, çok teşekkür ederim. Ne yazık ki benim sizlere bir öpücükten başka verecek şeyim yok.”

Ayşecik Cimcime Hanım’da doğumgünü sahnesi Ayşecik’in yoksunluk duygusunu dramatik bir biçimde yeniden açığa vurur. Filmin Ayşecik’in doğumgünü özlemine anlatarak başlaması ve Bedia’nın evinde yapılan doğumgününün hem Ayşecik’e yoksunluklarını hatırlatması hem de ona bu yoksunlukların neden olduğu acıları unutturması doğumgününün “ikili” anlamını ifade eder. Zenginliğin simgesi olan pasta ve hediyelerle, neşenin simgesi olan eğlenceyle birlikte doğumgünü bir “mutluluk tablosunu” en iyi simgeleyen sahnedir. Doğumgünü, Ayşecik’in mutlu olmak için gereksinim duyduğu refaha ve sevgiye/ilgiye ulaştığı bir doruk noktasıdır.

Ayşecik Canımın İçi ve *Ayşecik Boş Beşik* filmlerinde de birer doğumgünü sahnesi bulunur, fakat bu doğumgünü partileri bu kez Ayşecik'e ait değildir. *Ayşecik Canımın İçi*'nde Ayşecik çocuğu için hazırlıyormuşçasına babasına bir doğumgünü partisi düzenler, partinin sürprizi Orhan'a küs olan Elif'tir. Ayşecik, babanın doğumgünü dolayısıyla ikisini barıştırarak bir sorunu daha çözmüş olur. *Ayşecik Boş Beşik*'teki doğumgünü ise filmde gerilimi içeren bir sahne olması bakımından ilginçtir. Geçmişe ilişkin ânları, nesne ve anlatılarla Ayşecik'in hafızasını yerine getirmeye uğraşan anne ve babası, bu kez Ayşecik'in annesi için hazırladığı bir doğumgünü partisini yeniden canlandırmaya karar verirler. Evin ışıkları söndürülür, pasta ve mumlar gelir, annesi heyecanlı bir biçimde doğumgününde olanları Ayşecik'e anlatmaya başlar. Ayşecik'in hafızasının yerine gelmesi için yapılan önceki hatırlatma denemelerinden dolayı sinirleri yıpranmış, annesi olduğunu sandığı Zehra'yı fazlasıyla özlemiş olan Ayşecik bu yapay doğumgünü töreninden ürker ve ağlayarak ışıkların yakılmasını ve annesine geri götürülmeyi ister. Kapının arkasından olanları seyreden doktor ve babası Ayşecik'i ve onun tepkisi yüzünden hayâlkırıklığına uğrayan annesini yatıştırırlar. Doğumgünü gerilimin doruk noktaya ulaştığı, Ayşecik'in hiçbir şey hatırlamayan, belleksiz ve o ölçüde de çaresizliğinin bütünüyle görünür olduğu sahnedir. Bu filmde de çatışmanın doruğa varması, Ayşecik'in yoksunluklarıyla yüzleşmesi ve mazlumluğunun aşırılaşarak dışavurulması doğumgünü sahnesinde gerçekleşir.

Ayşecik filmlerine hâkim olan, ailenin bütünlüğüne referansla tanımlanan bir yoksunluk duygusudur. Filmler çocukluğu bu yoksunluk dünyasının üzerine inşa ederler. Ayşecik çoğunlukla öksüz, kimi zaman da yetimdir. Annesiyle babasının hayatta olduğu durumlarda ise çeşitli engeller yüzünden onlardan ayrı düşerek, ailesinden, aile sevgisi ve şefkâtinden yoksun kalır. Aslında Ayşecik, hiçbir filmde kimsesiz değildir, ya *Ayşecik Boş Beşik* ve *Ayşecik'le Ömercik* filmlerinde olduğu gibi önce ayrı düşüp sonra kavuşacağı bir ailesi ya da *Ayşecik Cimcime Hanım*'daki gibi filmin ortasında yitirse bile bir babası vardır. Buna rağmen filmlerde Ayşecik'in yoksunluğu kimsesizlik, yalnızlık ve sahipsizlik söylemi üzerinden inşa edilir:

Ayşecik (*Sokak Kızı*): "Aldırma, efkâr dağıtıyoruz. Ana yok, baba yok. Sigara içmişsin ne olacak, içmemişsin ne olacak! Bazen rakı bile

içmek geliyor içimden. İç babam iç, iç babam iç... (...) Sokağa atılmış köpek yavrusu gibiyiz. Başiboş, yapayalnız...”

Ayşecik Canımın İçi, *Ayşecik Cimcime Hanım* ve *Sokak Kızı* filmlerinde Ayşecik, annesini küçük yaşta kaybetmiştir. *Ayşecik Şeytan Çekici* filminde ise annesi kendisini görmeye gelene kadar kendisini öksüz zannedecektir. Filmde Ayşecik’in bir çocuk olarak anne sevgisine duyduğu ihtiyaç sık sık vurgulanır ve öksüzlüğüne gönderme yapılır. Ayşecik’in öksüzlüğüne yapılan göndermeler *dramatik* ve *dramatik olmayan* biçimlerde karşımıza çıkar. Ayşecik’in annesinin yokluğunun üstesinden gelebildiği, bir kız çocuğu olarak onun boşluğunu doldurabildiği sahnelerde öksüzlük dramatik olmayan, baş edilebilir bir hâldir. Ayşecik’in evi çekip çevirdiği, ev işleriyle uğraştığı sahneler öksüzlüğün dramatik olmayan temsiline örnek verilebilir. Diğer taraftan Ayşecik için öksüzlüğün acı verici ve sevgisizlikle eşdeğer olduğu durumlar vardır. Bu sahnelerde Ayşecik, çoğunlukla ağlamaklı bir ses tonuyla annelikten söz ederken yakın plân çekimle gösterilir. Esmâ ile Ayşecik arasındaki ilişki Ayşecik’in öksüzlüğünü ve anne sevgisine duyduğu ihtiyacı dramatize eder. Topuz’un annesi Esmâ Ayşecik’e sevgi göstererek, onunla ilgilenir:

Esmâ: “Ver bakalım bana bir yanak, altın saçlım, düğme burunlum...”
Ayşecik: “Olmuyor Esmâ Teyze, olmuyor. Evcilik oynar gibi bir şey oluyor bu. Ne olur kusuruma bakma.”

Ayşecik’in Esmâ’ya verdiği karşılık anne sevgisinin çocukla onu doğuran anne arasındaki ilişkiye özgü olduğunu, yeri doldurulamazlığını vurgular. Filmde öksüzlüğün dramatik olmayan temsilinde annenin yokluğunun yarattığı maddi boşluğun, diğer bir deyişle anneliğin duygusal olmayan rollerinin yerinin doldurulabileceği, fakat öksüzlüğün çocuğun hayatında yarattığı duygusal boşluğun yerinin doldurulamayacağı vurgulanır. Öksüzlük, Ayşecik annesiyle karşılaşarak onun ölmediğini anlayana kadar filmde çocukluğun temsilini inşa eden temel unsurlardan biridir. Ayşecik’in öksüz olduğu hiçbir filmde annesizlik *Ayşecik Şeytan Çekici*’de olduğu kadar açık vurgulanmaz. Bu filmde Ayşecik’in yoksunluğunun öksüzlük üzerinden vurgulanması, Ayşecik’in sonradan annesine kavuşacak olmasıyla ilgilidir. Öksüzlüğün aşırı dramatizasyonu, izleyicideki ruhsal boşalmayı garanti eder. Çünkü Ayşecik’in annesi bir süre sonra ortaya çıkacak, bu yoksunluğu gidererek izleyiciyi tatmin edecektir. Benzer biçimde izleyicideki

ruhsal boşalım, Ayşecik'in annesine sonradan kavuştuğu *Ayşecik'le Ömercik* filminde anneliğin yüceltilmesi yoluyla sağlanır:

Ayşecik: “Hoşgör onu. Taş olmuş yüreği. Ana değil ki. Bilemez ki. Süt vermemiş ki bebeğine.”
 Ömercik: “Adından belli, Çalı Nazife ne olacak!”
 Ayşecik: “Öyle deme boncuk gözlüm. Anamız olsaydı batmazdı bize çalısı, dağlamazdı bizi, üzmezdi.”
 Ömercik: “Peki ya ne yapardı?”
 Ayşecik: “İçi titrerdi bakarken. Okşardı, öperdi.”
 Ömercik: “Koynuna alır mıydı soğukta? Isıtır mıydı?”
 Ayşecik: “Döşek olurdu, yorgan olurdu bize. Koklardı, öperdi. Ana bu be, ana!”
 Ömercik: “Razıyım be abla! Çalı Nazife'ye de razıyım şimdi. Yeter ki anamız olsaydı.”

Filmlerde fedakârlık, sevgi ve şefkat gibi duygularla özdeşleştirilen annelik, aynı zamanda çocuk için toplumsal ahlâkı temsil eder. *Sokak Kızı* ve *Ayşecik'le Ömercik* filmlerinde, Ayşecik işlediği suçlardan ve kötü davranışlarından dolayı kendisini annesine karşı sorumlu hisseder, annesinin huzurunda “günah çıkararak” yaşam biçiminden dolayı duyduğu vicdan azabının üstesinden gelir. *Ayşecik'le Ömercik*'te Nevin'in aslında annesi olduğunu öğrenen Ayşecik, hırsızlık yapmaktan duyduğu utanç yüzünden ondan köşe bucak kaçır. *Sokak Kızı* filminde ise annesinin mezarına giden Ayşecik, ona artık “iyi bir kız” olduğunun müjdesini verir:

Ayşecik: “Melek annem benim, canım annem... Yanına ilk defa utanmadan, suçluluk hissi duymadan geliyorum. Ben bir sokak kızı değilim artık. Küfür etmiyorum, sigara içmiyorum, kötü konuşmuyorum. (...)”

İki filmde de sokaklarda büyüyen bir çocuğun, bütün olumsuz koşullara rağmen toplumsal normlara uygun davranmaya ihtiyaç duymasına neden olan kan bağıdır. Ayşecik, hırsızlar tarafından yetiştirilse (*Ayşecik'le Ömercik*), sokaklarda büyüse de (*Sokak Kızı*) iyi ve ahlâklı özünü asla yitirmez. Başka bir deyişle, Ayşecik gibi iyi bir aileden gelen bir çocuk yankesicilik yapmak, sigara içmek, küfretmek gibi işler yapsa da yaptıklarını benimsemesi olanaksızdır. Ayşecik, iyiliği, yardımseverliği, ahlâklı olmayı kanında taşımaktadır. *Ayşecik Boş Beşik* filminde soyaçekimin, fiziksel bir karşılığı da vardır. Ayşecik tıpkı annesi gibi güzel bir sese sahiptir, annesinden devraldığı bu özellik onları gazinoda buluşturacak ve kavuşturacaktır.

Filmlerde kan bağıının önemine ilişkin vurgu, karakterlerin ebeveynlik-evlatlık bağıını taşıdıkları, fakat aralarındaki bu bağdan habersiz oldukları durumlarda birbirlerine duydukları sevgiyi mantığa bürür. *Ayşecik’le Ömercik*’te sonradan annesi olduğunu öğreneceği Nevin’e “Ben de, ben de çok sevdim seni. Ölen anama saygısızlık olmasa, “anne” derdim sana.” der. *Sokak Kızı*’nda Ayşecik’le Murat arasındaki büyük duygusal çekimin, *Ayşecik Şeytan Çekici*’de ise Ayşecik’in annesiyle karşılaştığı ilk sahnede annesinin ona gösterdiği yakınlığın kaynağı kan bağıdır, böyle derin bir sevgi ancak bir baba-kız, ana-kız ilişkisinde mümkündür. Ayşecik *Canımın İçi* filminde de yetimhanenin önünde daha önce hiç görmediği babasını bekleyen Ayşecik, onun babası olduğunu, “onu görür görmez kalbinin gümbür gümbür atışından” anlayacaktır. Ayşecik’in babasının öldürülmesinin ardından kimsesiz kaldığı *Ayşecik Cimcime Hanım* filmi dışındaki bütün Ayşecik filmlerinde soyaçekim ve kanbağı çocuğun kişiliğini biçimlendiren en önemli öğelerdir.

Filmlerde anneye duyulan sevgi kutsallıkla, babaya duyulan sevgi ise tutkuyla ilişkilendirilerek mistifiye edilir. Ebeveyn ve çocuk ilişkisinde koşulsuz olarak varolması gerektiği düşünülen güçlü sevgi bağı, anne ya da baba bu sevgiyi esirgediğinde nefrete dönüşür, bu durumda çocukla ebeveyn arasında bir tür aşk-nefret ilişkisinden söz edilebilir. Ayşecik’in nefretini besleyen terkedilmişliğine ve sahipsizliğine duyduğu öfkedir. *Sokak Kızı*’nda, Murat’a babasından ne kadar nefret ettiğini, başına gelen bütün kötülüklerin sebebinin babası olduğunu, onu asla affetmeyeceğini anlatırken, *Ayşecik Şeytan Çekici*’de babasını ve kendisini terk ettiği için annesinden nefret ettiğini dile getirir. Ayşecik filmlerinin aşka ilişkin heteronormatif yaklaşımı, Ayşecik’in babasına duyduğu sevgiyi aşka yaklaştırır. Ayşecik’le babası arasındaki sevgi hem sözel hem de görsel olarak romantize edilir. *Ayşecik Şeytan Çekici*, *Ayşecik Canımın İçi* ve *Sokak Kızı* filmlerinde Ayşecik’le babasının göz göze, birbirlerine duydukları sevgiyi anlattıkları sahneler bulunur. Bu sahnelerde Ayşecik’le babası birbirlerine dokunur, sarılır, birbirlerini öper, okşar hatta birlikte uyurlar. Aralarındaki “romantik aşkın” anlatıldığı sahnelerde Ayşecik’le babasının yüzleri yakın çekimde gösterilir, kamera ikisinin yüzüne zoom yapar. *Ayşecik Cimcime Hanım*’da romantik aşk babanın olmadığı koşullarda da, babadan gelen mektup aracılığıyla sürer. Ayşecik’in babasını Murtaza’nın öldürdüğünden

şüphelenen komiser, mektubu Turist Ömer'e verirken, Ayşecik'in babasının başına bir şey geldiğinden şüphelenmemesi, oyalanması için kendisinin yazdığını ifade eder. Ancak komiserin öne sürdüğü neden geçerli sayılmaz, çünkü zaten Ayşecik'in babasını merak ettiğine ilişkin herhangi bir belirti yoktur.

Turist Ömer'in mektubu aldığı karakol sahnesinin ardından mektubun okunacağı sahne başlar. Turist Ömer'i uzak çekimde, romantik bir müzik eşliğinde bir ormanda ağır ağır yürürken görürüz. Turist Ömer, açık bir alanda ayakta duran Ruknettin ve Ayşecik'in yanına gider. Ruknettin'in elinde mektup olduğu anlaşılan kağıtlar vardır, Ayşecik Ömer'e sevinçle babasından mektup geldiğini haber verir, Ruknettin'den mektubu bir kez daha, Turist Ömer için okumasını ister. Ruknettin dokunaklı bir ses tonuyla mektubu okumaya başlar:

“Benim sevgili cimcime kızım,
Belki de seninle vedalaşmadan ayrıldığım için bana kırgınsın. Beni affet kuzucuğum. Babanı biliyorsun, böyle bir adam işte. Oraya gelince kendimi sana affettirmek için elimden geleni yapacağım. Hiç ayrılmayacağız birbirimizden. Gene atyarışlarına gideceğiz, minik kuzuları seveceğiz, en güzel masalları anlatacağım sana. Küçük burnunu, ipek saçlarını nasıl özledim bilemezsin, bilemezsin Ayşecik. Ama çok, çok yakında geleceğim. Birbirimize kavuşacağız, hiç ayrılmayacağız. Gözlerinden, yanaklarından öperim benim tatlı kızım.”

Ruknettin mektubu okurken, omuz çekimde Turist Ömer'i görürüz. Turist Ömer, izleyiciden bekleneni yerine getirerek ağlamaktadır. Babadan gelen mektubun, anlatı içinde babanın öldüğünü anlatmak dışında herhangi bir işlevi olduğu söylenemez. Diğer bir ifadeyle mektubun yazılışının, bir ormanda okunuşunun, mektup okunurken Turist Ömer'in gösterilişinin dramatik bir etki yaratmanın ötesinde bir anlamı yoktur. Anlatı akışı içinde yersiz bir biçimde ortaya çıkan mektup, babanın yokluğunu hatırlatırken yokluğuna rağmen varlığını ya da bir tür baba arayışını işaret eder. Mektubun romantik tonu, baba ile kızı arasındaki bağlılığın biçimini işaret etmektedir. Mektuptaki “baba” ve “kız” kelimeleri “sevgili kelimesiyle yer değiştirdiğinde, bunun sevgiliye yazılmış bir mektuptan farkı olmadığı açığa çıkar. Özlemden ve ayrılıktan yakınan, kavuşmayı ve güzel günleri müjdeleyen mektup uzaklardaki sevgiliye yazılmış gibidir.

Ayşecik Boş Beşik filminde yoksunluk duygusunun kaynağı Ayşecik'in hafızasını kaybetmesidir. Hafızanın yitimi geçmişe ilişkin anıların ve geleceğe ilişkin tasarımların yitirilmesi kadar bugüne ilişkin bir belirsizliği de kapsar. Ayşecik kendini bilmeden günlerce sokaklarda dolaşır, sahipsiz ve korumasızdır. Kendisine söylenecek her söze inanmaya, uzanacak her yardım elini tutmaya hazırdır. Bu nedenle, Zehra'nın annesi olduğuna hemen inanır. Asıl ebeveynlerinin onu bulmasının Ayşecik için bir anlamı yoktur. İhtiyacı olan yalnızca herhangi bir ebeveynidir, bunun Zehra ya da Muzaffer olması fark etmez. Hafıza kaybı, Ayşecik'i aslında kimsesiz değilken kimsesizleştiren, yalnız değilken yalnızlaştıran, eldeki her şeyin bir anda yitirildiği, yoksunluk hissini en güçlü biçimde yaratan olaydır. Ayşecik'in arabadan atlamasıyla başlayan ve Zehra ile biraraya gelmesine kadar geçen sürede başıboş dolaştığı sahneler, annesinin turne görüntüleriyle paralel kurgulanmıştır. Aidiyetle sahipsizliğin birbirine sürekli gönderme yaptığı bu sahneler, Ayşecik'in bu iki hâl arasında gidip gelişini görselleştirir.

Ayşecik'te çocukluğun savunmasızlığı ile yetişkinliğin iktidarı birarada bulunur. Sahipsizliğinin ve yoksunluğunun yanında Ayşecik, bilgiç, "büyümüş de küçülmüş" bir çocuktur. Çevresindekileri iyililiğiyle, sevecenliğiyle değiştirir, etrafındaki insanların sorunlarıyla ilgilenerek onları mutlu etmeye uğraşır. *Ayşecik Cimcime Hanım* filminde Turist Ömer'i "adam etmeye" çalışır, onu içkiden, kumardan ve serserilikten uzak tutmayı başarır, Ruknettin ile Bedia'yı barıştırır. Hepsinin hayatına neşe ve mutluluk katar. *Ayşecik Canımın İçi*'nde dolandırıcı olan babasına iş bulur, onu kendisiyle birlikte dolandırıcılık yapan arkadaşlarından uzaklaştırır, ayrıldığı karısı Elif'le biraraya gelmesi için arabuluculuk yapar. Ayşecik babasının günlük hayatını düzenlemekten, onun yapacağı işi seçmeye kadar onun hayatının her alanına hâkimdir. Babasına iş bulmak için Bedia Hanım'ın evine gittiği sahnede onunla çalışma koşulları ve ücret konusunda, alışverişteki bir evkadınıymışçasına kıyasıya bir pazarlığa girişebilecek kadar kendinden emin ve bilgilidir:

Ayşecik: "Hanımefendi bu zamanda 400 lirayla ev geçindirilir mi? Siz hiç bakkala gidip alışveriş yapmadınız galiba. Soğanın kilosu kaç, biliyor musunuz siz? Soğanın kilosu 5 lira Hanım. Sizin verdiginiz bu parayla insan soğan-ekmek yese geçinemez."

Bedia Hanım: "Öyleyse 50 lira zam yapalım?"

Ayşecik: "50 lira mı Hanımefendi! Siz bakkaldaki fiyatları bilmiyorsunuz galiba. Sadece kurufasulye yeseniz ayda 150 lira

verirsiniz. İnşallah kasap için de 50 lira düşünmüyorsunuz. Ohooo!
Kasapların attığı kazık 50 lira tutar.”

Bedia Hanım da babasının her şeyi Ayşecik’e borçlu olduğunu unutmaması gerektiğini ve Ayşecik’in “büyük pazarlıkçı” olduğunu vurgular. *Ayşecik Şeytan Çekici*’de mahalledeki arkadaşlarıyla birlikte sokaklarda şarkı söyleyerek iş kazası geçiren Murat Usta’nın ailesi için para kazanır, babasının elinden tutup onu meyhaneden çıkarır, kendini beğenmiş anneanne ve dedesini kendine has yöntemleriyle yola getirir. *Ayşecik Boş Beşik*’te annesiyle babasının arasındaki tartışmayı yumuşatarak orta yolu bulmaya çalışır. *Ayşecik’le Ömercik* filminde Ömer’e sahip çıkarak, onun hastalığıyla ilgilenir, bakımını üstlenir. *Sokak Kızı*’nda kendisi gibi sokaklarda yaşayan Murat’a konağın kapılarını açar, onun yeniden müziğe dönmesini sağlar.

Ayşecik çevresindeki insanların hayatlarını yoluna koymak için yaptığı hiçbir işte başarısızlığa uğramaz. Kendisiyle ilgili bir beklentisi olmaksızın, herkes için elinden geleni yapar. Güler yüzü, tatlıdili ve sevecenliğiyle herkesin gönlünü kazanır. Ayşecik, adeta elindeki sihirli değnekle, bütün olumsuzlukları ortadan kaldırmaya muktedirdir. Yetişkinlerin hayatta başedemedikleri durumların, çözemedikleri sorunlarının ve mutsuzluklarının üstesinden gelecek kadar güçlüdür. Ayşecik’in davranışları önceden plânlanmıştır, o ne yaptığının kime nasıl davrandığının farkındadır. Babası *Sokak Kızı*’nda Ayşecik’in bu bilinçli hâlden söz eder: “Çocuk ama duyguları, hisleri, hepsi yaşından fazla gelişmiş. Ne yaptığını, ne için yaptığını çok iyi biliyor.” Filmde Ayşecik’in babasına duyduğu nefret de gelişmiş duygularının bir sonucudur. Kendisine yapılan haksızlığı küçük bir çocuk gibi unutmak yerine, öfkesini ve nefretini diri tutmayı tercih eder. Öyle ki babasının tavrı onunkine kıyasla çocuksudur. Ayşecik kararlı bir biçimde onu hayatından uzak tutmaya uğraşırken, o bir çocuk gibi küsmeyi tercih eder.

Ayşecik filmlerinde, bir çocuk olarak Ayşecik’in karakterini inşa eden ikilikler, toplumsal bir ruh hâliyle denk düşmektedir. Bu ruh hâli edebiyattan müziğe varana kadar popüler, hatta popüler olmayan sanat ürünlerine sinmiş, onların söylemini ve estetiğini belirlemiştir. Türkiye’nin modernleşmesi sürecinin bir sonucu olarak değerlendirilebilecek bu toplumsal psikoloji, Ayşecik filmlerinin kendi döneminde oldukça popüler olmasını da açıklayabilir.

Türkiye modernleşmesinin gecikmişliği, kimi zaman çocuksu yetişkinlerle kimi zaman da toplumun acizlik, yetimlik, yoksunluk duygularıyla birlikte masumiyetin ve saflığın da simgesi olan çocuk kahramanlarla özdeşlemesine neden olmuştur. Kimsesiz, sahipsiz fakat güçlü Ayşecik de bu kahramanlardan biridir. Ayşecik filmlerinde çocukluğu kuran ikilikler, Türkiye modernleşmesinin kolektif bilinçte yarattığı bir yarılmanın bir uzantısıdır.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Ayşecik filmleri bir taraftan Yeşilçam melodramlarının kimi özelliklerini taşıırken diğer taraftan melodramdan farklılaşmaktadır. Bu nedenle Ayşecik filmleri sözkonusu olduğunda “çocuk melodramı” ifadesini çekinceli olarak kullanmak gerektiği düşünülebilir. Ayşecik filmleri Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi denge durumu ile başlamaz, filmlerdeki başat duygu olan yoksunluk filmin başından itibaren kendini hissettirir. Başka bir deyişle, Ayşecik filmleri denge ile değil “çatışmayı” yaratan yoksunluk duygusuyla başlar. *Ayşecik Şeytan Çekici*, *Sokak Kızı* ve *Ayşecik’le Ömercik* filmlerinde çatışmayı yaratan Ayşecik’in annesizliği, babasızlığı ya da kimsesizliğidir. Ayrıca *Ayşecik Şeytan Çekici*, *Ayşecik Cimcime Hanım*, *Sokak Kızı* filmlerinde olduğu gibi kimi zaman klasik anlatı yapısındaki çatışma, doruk noktası gibi temel uğrakları da saptamak güçtür. Melodram kalıplarına en uzak olan film *Ayşecik Cimcime Hanım* filmi iken, en yakın filmin *Ayşecik’le Ömercik* olduğu söylenebilir. Diğer taraftan Ayşecik filmlerinin yıllar içinde Yeşilçam melodramlarına benzediği söylenebilir. Bu durumun temel nedeninin sinema endüstrisi geliştiği, film sayısı arttığı ölçüde bir dizge olarak Yeşilçam melodramlarındaki uyuşmaların kalıplaşması olduğu söylenebilir.

Ayşecik, sınıfsal konumu yoksulluktan zenginliğe uzanan bir karakterdir. Filmin başında kimsesiz ve yoksul olan Ayşecik, filmin sonunda hem sevdiklerine hem de zenginliğe kavuşur. Bu durumun istisnası filmin başında Ayşecik’in hem mutlu bir yuvaya hem de refaha sahip olduğu *Ayşecik Boş Beşik* filmidir. Fakat bu filmde de çatışmayı yaratan Ayşecik’in hafızasıyla birlikte sahip olduklarını yitirmesidir. Filmlerde zenginlikle yoksulluk arasındaki fark dekor, kostüm ve mekân kullanımları ile görselleştirilir. Ayşecik’in sınıfsal konumu film süresince değişse de benimsediği değer yargıları bakımından Ayşecik her zaman “orta sınıfa” aittir. Ayşecik’in sınıfsal aidiyeti kanbağı aracılığıyla kurulur. Ayşecik’in taşıdığı “asil kan”, onun güç durumlarda hata yapmasını engeller ya da yaptığı hatadan pişmanlık duymasını sağlar.

Ayşecik çoğunlukla öksüz kimi zaman da yetim ya da kimsesizdir. Filmlerdeki yoksunluk duygusu Ayşecik'in bir biçimde ebeveynleri yitirmiş olması yoluyla sağlanır. Filmlerde baba aciz, edilgen ve kadına tâbi bir karakter iken anne güzel, anaç, sabırlı ve fedakârdır. Baba çoğunlukla yoksuldur ya da sonradan zengin olacaktır, anne ise zengindir. *Ayşecik'le Ömercik* dışındaki filmlerde Ayşecik'le babası ya da babasını ikâme eden karakterle arasında romantik bir sevgi vardır. Baba ile Ayşecik arasındaki romantik sevgi, Ayşecik'in aynı zamanda annenin yokluğunun yarattığı boşluğu doldurduğunu gösterir. Bu sevginin romantize edildiği sahneler, Ayşecik'in çocukluktan kadınlığa doğru değişimini işaret eder. Diğer taraftan Ayşecik'in benimsediği toplumsal cinsiyet rolleri filmler süresince olayların gerektirdiği biçimde değişir. Ayşecik, çalışıp para kazanması gerektiğinde erkek, evi çekip çevirmesi gerektiğinde kadındır. Toplumsal cinsiyeti film boyunca belirgin olmasa da, Ayşecik bu kalıpları benimsediği ölçüde çocukluktan yetişkinliğe yaklaşmış olur.

Ayşecik filmlerinde kullanılan özel mekânlar, Yeşilçam melodramlarının klişe mekânları olan köşk ile gecekondur ya da eski bir kenar mahalle konağıdır. Bu mekânlar aynı zamanda zenginliği ve yoksulluğu da sembolize ederler. Benzer bir durum filmin kamusal mekânlarından gazino ve meyhane için de geçerlidir. Fabrika, yetimhane, kumarhane, kahvehane, poligon, stadyum, mezarlık, hastane, park ve lunapark filmde kullanılan diğer kamusal mekânlar arasındadır. Ayşecik filmlerinin kentsel mekânı ise İstanbul'dur; İstanbul sokakları Ayşecik'in yoksul olduğu durumlarda filmin önemli kamusal mekânlarından biridir. Filmde kullanılan mekânlarla Ayşecik'in benimsediği toplumsal cinsiyet rolleri arasında koşutluk ilişkisi kurulabilir. Başka bir ifadeyle, kahvehane, meyhane, stadyum vb. erkek mekânlarında Ayşecik erkekleşirken, özel mekânlarda kadınlaşır. Ayşecik, nerdeyse bütün kamusal mekânları erkeklerle paylaşır ve bu süreçte kullandığı hem kullandığı dil hem de tavır ve davranışları erildir. Diğer taraftan mekânların sınıfı da Ayşecik'in toplumsal cinsiyetini belirler. Ayşecik zengin mekânlarını kullandığı durumlarda kibarlaşır, kibarlaştığı ölçüde de kadınlaşır. Filmlerdeki mekânlar kadına özel, erkeğe kamusal alanı “uygun” gören, kadınlara kibarlığı erkeklere ise kabalığı atfeden egemen toplumsal cinsiyet normlarını yeniden üretecek biçimde kullanılmıştır.

Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili ikilikler üzerinden inşa edilir. Çocukluk ve yetişkinlik bu ikiliğin sosyolojik görünümü iken yoksunluk ve güç duyguları Ayşecik'in karakterini kuran psikolojik ikiliklerdir. Ayşecik varolanla özlem duyulanı birlikte içeren ve gerçek dünyada karşılığı olmayan bir karakterdir. Ayşecik bir taraftan zavallı, kimsesiz, sevgiye muhtaç bir çocuk, diğer taraftan bilgiç, sorunları çözmeye muktedir bir yetişkin gibidir. Hem bir evi çekip çevirebilecek, erotik bir kadının suretidir, hem de afacan, yaramaz, neşe ve mutluluk kaynağı bir çocuktur. Ayşecik karakteri ne her şeyden yoksundur, ne de her şeye sahip bir peridir; o her ikisinin biraradallığını mümkün kılan bir çocuk-yetişkindir. Ayşecik'in bu karakteri, ait olduğu filmsel gelenek itibariyle, başlangıçta Yeşilçam filmlerinin zenginlik-yoksulluk, iyilik-kötülük gibi karşıtlıklarının bir türevi gibi görülebilir. Fakat Yeşilçam filmlerinde zıtlıklarla inşa edilen filmsel dünya, Ayşecik filmlerinde ikiliklerle kurulur. Bu ikilikler biri diğerine sürekli gönderme yapan, ancak birarada anlaşılabilir, çocuk karakteri birlikte kuran temsillerdir.

Ayşecik'in yoksunluğunu kuran öksüzlük, yetimlik ya da daha geniş bir ifadeyle "kimsesizlik söylemi"dir. Bütün filmlerde kendisini çok seven geniş bir sosyal çevresi olsa da Ayşecik terkedilmişlik, yalnızlık ve çaresizlik duygusunu diyaloglar aracılığıyla sıkça dile getirir. Ayşecik kendi hayatını yola koyacak kadar güçlü olmasına rağmen, duygusal eksikliğin üstesinden gelemez. Yoksunluk duygusu, Ayşecik filmlerindeki çocukluk temsiline kurucu unsur olarak saptanabilir.

Filmlerdeki ortaklıklardan en önemlisi Ayşecik'in çocuk kimliğinin gerçek yaşamdaki çocuk kimliğinden oldukça uzak, filmsel dünyaya ait bir kimlik oluşudur. *Ayşecik Boş Beşik* dışındaki filmlerde Ayşecik, gündelik yaşamdaki çocukluk kültüründen farklı bir yaşam biçimine aittir. Bu yaşam biçiminde oyuna pek yer yoktur, diğer taraftan Ayşecik'in karşılaştığı öksüzlük, kimsesizlik gibi güçlükler de gerçek yaşamda olabileceğinden farklı bir biçimde gösterilmektedir. Bu değerlendirmeler, filmlerde gerçek yaşamın karşılığını aramak ya da filmleri "gerçekçi" olmamakla eleştirmekten ziyade, çocukluğun temsilindeki bu tutarsızlığın aslında çocukluğa ilişkin önemli bir noktaya işaret ettiğini vurgulamayı amaçlamaktadır. Filmler sıradan bir çocuğun ya da

oldukça acıklı bir durumda olan bir çocuğun hikâyesinden fazlasıdır. Diğer bir ifadeyle Ayşecik herhangi bir çocuk değil, ulusun metaforu olduğu için çocukluk, olağandışı ve kimi durumlarda yetişkinliğe dönüşmeye elverişlidir.

Ayşecik filmleri Doğu ile Batı arasında kendine bir yer arayan, hem Batıya öykünen hem de “özünden” ayrılmak istemeyen, modernleşme karşısında kendini bir çocuk gibi hisseden bir toplumun filmleridir. Bu filmlerde arada kalmışlık duygusu Ayşecik’in çocuklukla yetişkinlik arasında gidip gelen kişiliğinde ortaya çıkar. Babanın edilgenliğine, acizliğine karşın Ayşecik kimi zaman kural koyucu, kimi zaman sorun çözücüdür. Ayşecik’in yetişkinliği gibi çocukluğu da babanın edilgenliğinin yarattığı bir yoksunluk hissinden kaynaklanır. Başka bir deyişle Ayşecik çocukluğunu da yetişkinliğini de babanın acizliğine borçludur.

Ayşecik filmleri yalnızca çocuk-yetişkin kimliklerinde değil, erillikle dişillik kimlikleri söz konusu olduğunda da arada kalmışlık duygusunu içerir. Ayşecik koşullara göre kendisine bir toplumsal cinsiyet seçerek yetişkin kimliğini erillikle dişillik arasında bir alanda konumlanır. Fakat filmin sonunda galip gelen bir cinsiyet kimliği yoktur. Ayşecik yetişkin olabilmek için yeri geldiğinde eril bir kimliği de rahatlıkla benimser. Başka bir deyişle yetişkin olduğu durumlarda bile Doğu/Batı ikiliğinin kendisine dayattığı “arada kalmışlık” hâlinde kurtulamaz.

Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili “gerçek” yaşamdaki çocukluk anlayışından farklı olsa da toplumsal bilinç dışında, kökenleri Türkiye’deki ilk modernleşme hareketlerine uzanan bir karşılığı olduğu söylenebilir. Bu filmlerde çocuk ulusun metaforudur. Çocukluk duygusu, devlet eliyle gerçekleştirilen ve temelde Batılılaşma ile özdeş kabul edilen bir modernleşme süreci karşısında Türkiye toplumunun kolektif hissiyatına denk düşer. Başka bir deyişle, Türkiye toplumu modernleşmenin yarattığı korku ve endişeler sonucunda hem edebiyâta hem de sinemada yetişkin-çocuklarla ya da çocuk-yetişkinlerle özdeşleşmektedir. Bu nedenle popüler sinemanın doğduğu ilk yıllarda çocuk kahramanların beyaz perdede yer alması rastlantı sayılamaz. Türk sineması çalışmalarında Batıdan ithal bir furya olarak kabul edilen çocuk yıldızlı filmler, aslında bu topluma ait dertlerin, sorunların, endişelerin ve korkuların bir

uzantısı olarak görülmelidir. Ayşecik, muktedir Batı karşısında kendini aciz hissedene, diğere taraftan onun bir parçası olmayı arzulayan bir toplumun hem güçlü hem yoksun çocuk-yetişkinidir.

4.2. Öneriler

Bu çalışma Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili ile sınırlıdır. Filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsillerini veya sınıfsal temsilleri çözümleyen ya da erkek çocuk yıldızlı filmlerle Ayşecik filmlerini karşılaştıran çalışmalar da yapılabilir. Hollywood sinemasındaki örneklerle yapılacak karşılaştırmalı bir çalışma iki toplumdaki çocukluk anlayışlarını üzerinden bu toplumların kültürü ve sineması arasındaki farklılık ve ortaklıkların ortaya konulmasını sağlayabilir. Bu tür çalışmalar Türk sinemasında popüler filmleri birörnek kabul eden ve incelenmeye değere bulmayan yaklaşımlara bir yanıt olacak, Türk sineması ile Türkiye toplumu arasındaki bağları kavramamıza yardımcı olacaktır.

EKLER

	<u>Sayfa</u>
EK 1. Çalışmada Çözümlenen Filmlerin Künyeleri.....	108
EK 2. Ayşecik Filmlerinin Künyeleri.....	110
EK 3. Zeynep Değirmenciöglu Filmografisi	114

EK-1 Çalışmada Çözümlenen Filmlerin Künyeleri

AYŞECİK ŞEYTAN ÇEKİCİ

Yapım Yılı:1960

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Muzaffer Aslan

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Belgin Doruk, Eşref Kolçak, Aliye Rona, Hulusi Kentmen

AYŞECİK CANIMIN İÇİ

Yapım Yılı: 1963

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Hulki Saner

Yapımcı: Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Ayhan Işık, Türkan Şoray, Lebibe Çakın, Atıf Kaptan

AYŞECİK CİMCİME HANIM

Yapım Yılı: 1964

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yapımcı: Hürrem Erman, Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Sadri Alışık, Vahi Öz, Mualla Sürer, Neriman Köksal

AYŞECİK BOŞ BEŞİK

Yapım Yılı: 1965

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Muzaffer Akgün, Abdurrahman Palay, Vahi Öz,
Mualla Sürer

SOKAK KIZI

Yapım Yılı:1966

Yönetmen: Ülkü Erakalın

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Ülkü Erakalın

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Sadri Alışık, Çolpan İlhan, Vahi Öz, Hulusi
Kentmen

AYŞECİK'LE ÖMERCİK

Yapım Yılı: 1969

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Ömer Dönmez, Semra Sar, Metin Serezli, Güzin
Özipek

EK-2 Ayşecik Filmlerinin Künyeleri**AYŞECİK**

Yapım Yılı: 1960

Yönetmen: Memduh Ün

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Muzaffer Aslan

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Muhterem Nur, Leyla Sayar, Hulusi Kentmen,
Ahmet Tarık Tekçe**AYŞECİK ŞEYTAN ÇEKİCİ**

Yapım Yılı:1960

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Muzaffer Aslan

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Belgin Doruk, Eşref Kolçak, Aliye Rona, Hulusi
Kentmen**AYŞECİK ATEŞ PARÇASI**

Yapım Yılı:1962

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Tijen Par, Önder Somer, Suphi Kaner, Mualla
Sürer**AYŞECİK YAVRU MELEK**

Yapım Yılı: 1962

Yönetmen: Osman F. Seden

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu, Erdoğan Tünaş

Yapımcı: Osman F. Seden

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Sadri Alışık, Cavidan Dora, Cahide Sonku, Evrim Fer

AYŞECİK FAKİR PRENSES

Yapım Yılı: 1963

Yönetmen: Ertem Göreç

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Hürrem Erman, Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Muhterem Nur, Efgan Efehan, Hulusi Kentmen, Ahmet Tarık Tekçe

AYŞECİK CANIMIN İÇİ

Yapım Yılı: 1963

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Hulki Saner

Yapımcı: Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Ayhan Işık, Türkan Şoray, Lebibe Çakın, Atif Kaptan

AYŞECİK CİMCİME HANIM

Yapım Yılı: 1964

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yapımcı: Hürrem Erman, Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Sadri Alışık, Vahi Öz, Mualla Sürer, Neriman Köksal

AYŞECİK ÇITI PİTİ KIZ

Yapım Yılı: 1964

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yapımcı: Hürrem Erman, Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkın, Sadri Alışık, Vahi Öz

AYŞECİK BOŞ BEŞİK

Yapım Yılı: 1965

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Hulki Saner

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Muzaffer Akgün, Abdurrahman Palay, Vahi Öz, Mualla Sürer

AYŞECİK CANIM ANNEM

Yapım Yılı: 1967

Yönetmen: Aram Gülyüz

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Aram Gülyüz

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Fatma Girik, Ekrem Bora, Güzin Özipek

AYŞECİK'LE ÖMERCİK

Yapım Yılı: 1969

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Ömer Dönmez, Semra Sar, Metin Serezli, Güzin Özipek

AYŞECİK YUVANIN BEKÇİLERİ

Yapım Yılı: 1969

Yönetmen: Aram Gülyüz

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Yapımcı: Özdemir Birsnel

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Ömer Dönmez, Ayhan Işık, Belgin Doruk, Feri Cansel

AYŞECİK SANA TAPIYORUM

Yapım Yılı:1970

Yönetmen: Aram Gülyüz

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Şahan Haki

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Sema Özcan, Fikret Hakan, Salih Güney, Fatma Karanfil

AYŞECİK BAHAR ÇİÇEĞİ

Yapım Yılı: 1971

Yönetmen: Aram Gülyüz

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Ferhan Üçoklar, Aram Gülyüz

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Ediz Hun, Sevda Ferdağ, Altan Günbay, Hülya Tuğlu

AYŞECİK VE SİHİRLİ CÜCELER RÜYALAR ÜLKESİNDE

Yapım Yılı: 1971

Yönetmen: Tunç Başaran

Senaryo: Tunç Başaran, Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Özdemir Birsal

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Metin Serezli, Süleyman Turan, Ali Şen, Suna Selen

EK-3 Zeynep Değirmencioğlu Filmografisi

1. Papatya, 1956
2. Duvaklı Göl, 1958
3. Funda, 1958
4. Ölümünden de Acı, 1958
5. Ömrüm Böyle Geçti, 1959
6. Ayşecik, 1960
7. Ayşecik Şeytan Çekici, 1960
8. Altın Kalpler, 1961
9. Ayşecik Ateş Parçası, 1962
10. Ayşecik Yavru Melek, 1962
11. Ayşecik Canımın İçi, 1963
12. Ayşecik Fakir Prenses, 1963
13. Ayşecik Çıtı Pıtı Kız, 1964
14. Öksüz Kız, 1964
15. Ayşecik Cimcime Hanım, 1964
16. Ayşecik Boş Beşik, 1965
17. İki Yavrucak, 1965
18. Çalığışu, 1966
19. Sokak Kızı, 1966
20. Ayşecik Canım Annem, 1967
21. Merhamet, 1967
22. Zehirli Çiçek, 1967
23. Yüzbaşının Kızı, 1968
24. Yuvana Dön Baba, 1968
25. Ayşecik Yuvanın Bekçileri, 1969
26. Sevgili Babam, 1969
27. Fakir Kızın Romanı, 1969
28. Ayşecik'le Ömercik, 1969
29. Ayşecik Sana Tapıyorum, 1970
30. Pamuk Prenses Ve 7 Cüceler, 1970
31. Yavrum, 1970

32. Ayşecik Bahar Çiçeği, 1971
33. Sinderella Kül Kedisi, 1971
34. Hayat Sevince Güzel, 1971
35. Ayşecik Ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971
36. Hayat Mı Bu, 1972
37. Gelinlik Kızlar, 1972
38. İlk Aşk, 1972
39. Öksüzler, 1973
40. Kara Sevda, 1973
41. Özleyiş, 1973
42. Anneler Günü, 1973
43. Macera Yolu, 1974
44. Yayla Kızı, 1974

KAYNAKÇA

Basılı Kaynaklar

Abisel, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara: İmge, 1994.

Açıkel, Fethi. “ ‘Kutsal mazlumluğun’ psikopatolojisi”, **Toplum ve Bilim 70**: 153-198, 1996.

_____. **Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi**. Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Milliyetçilik. Der.: Tanıl Bora vd. İstanbul: İletişim, 2002.

Ahmad, Aijaz. “Jameson’ın ‘öteki’ retoriği ve ulusal alegori”, **Kültür ve Toplum 1**: 39-63, 1995.

Akbal, Tül. “Yabancılar, ötekiler, sudaki balıklar...”, **Kültür ve Toplum 1**: 64-88, 1995.

Akşit, Elif Ekin. **Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi**. İstanbul: İletişim, 2005.

Akyüz, Yahya. **Cumhuriyet Başında Türk Çocuğunun “Yaşam İlkeleri”ne İlişkin Orijinal Bir Belge ve Bazı Yabancı Örnekler**. Cumhuriyet ve Çocuk: 2. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi. Der.: Bekir Onur. Ankara: A.Ü. ÇOKAUM, 1999.

And, Metin. **Geleneksel Kültürlerde Çocuğun Yeri ve Anlamı**. Çocuk Kültürü: 1. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri. Der.: Bekir Onur. Ankara: ÇOKAUM, 1997.

Anderson, Benedict. **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**. İstanbul: Metis, 2004.

Aries, Philippe. **Centuries of Childhood: A Social History of Family Life**. New York: Vintage, 1962.

Arlı, Melike Sıla. “Kemalettin Tuğcu Romanları: Özgün Bir Popüler Edebiyat Türü.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2005).

Arslan, Umut Tümay. **Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**. İstanbul: Metis, 2005.

Belge, Murat. **Bir Poster**. Tarihten Güncelliğe. İstanbul: Alan, 1983.

_____. **Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış**. Berna Moran’a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış. Der.: Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim, 1997.

_____. **Türk Edebiyatında “Doğu-Batı Sorunsalı”**. Türk Edebiyatı Tarihi Cilt 3. Der.: Talat Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

- Benjamin, Walter. **Son Bakışta Aşk**. İstanbul: Metis, 2003.
- Berkes, Niyazi. **Türk Düşününde Batı Sorunu**. İstanbul: Bilgi, 1975.
- Bruckner, Pascal. **Masumiyetin Ayartıcılığı**. İstanbul: Ayrıntı, 2006.
- Bumin, Kürşat. **Batı'da Devlet ve Çocuk**. İstanbul: Alan, 1983.
- Cantek, Levent. "Türkiye'de Mısır Filmleri", **Tarih ve Toplum (204)**: 31-38, Aralık 2000.
- Cary, Diana Sera. **Hollywood's Children: An Inside Account of the Child Star Era**. Dallas: Southern Methodist University Pres, 1997.
- Cunningham, Hugh. **Children and Childhood in Western Society Since 1500**. London, New York: Longman, 1995.
- Deren, Seçil. **Kültürel Batılılaşma**. Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık. Der.:Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim, 2002.
- Eckert, Charles. **Shirley Temple and The House of Rockefeller**. Star Texts. Der.: Jeremy Butler. Detroit: Wayne State University Pres, 1991.
- Ellis, Jack. **A History of Film**. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- Erdoğan, Neziha. "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", **Toplum ve Bilim (67)**: 178-198, Güz 1995.
- Erdoğan, Necmi. "Ağlayan çocuk... Gerçekleşmeyen hayallerimizin sembolü", **Birikim (124)**: 39-41, Ağustos 1999.
- Esen, Şükran. **Türk Sinemasında Çocuğun Yansıtılması: Yusuf ile Kenan**. Milenyumda Çocuk ve İletişim: 1. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi. İstanbul: İ.Ü. İletişim Fakültesi, 2003.
- Gellner, Ernest. **Uluslar ve Ulusçuluk**. İstanbul: İnsan, 1992.
- Giladi, Avner. "Concepts of Childhood and Attitudes Towards Children in Medieval Islam", **Journal of Economic and Social History of the Orient 32**: 121-152, 1989.
- Göğüş Tan, Mine vd. **Cumhuriyette Çocuktular**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Göle, Nilüfer. **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**. İstanbul: Metis, 1998.
- _____. **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**. İstanbul: Metis, 1998.
- Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge, 1992.

- _____. **Küreselleşme, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması.** 1. Ulusal Kültür Kongresi. İzmir: İKSEV, 1997.
- Gürata Ahmet. "Imitation of Life: Cross-Cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema." (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Londra Üniveristesi, 2002)
- Gürbilek, Nurdan. **Yer Değiştiren Gölge.** İstanbul: Metis, 1995.
- _____. **Kötü Çocuk Türk.** İstanbul: Metis, 2004.
- _____. **Kör Ayna Kayıp Şark.** İstanbul: Metis, 2004.
- _____. **Ev Ödevi.** İstanbul: Metis, 2005.
- Hall, Stuart. **Representation.** London: Sage, 1997.
- Halman, Talât. **Çocuk Cumhuriyeti.** Cumhuriyet ve Çocuk: 2. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi. Der.: Bekir Onur. Ankara: A.Ü. ÇOKAUM, 1999.
- Heywood, Colin. **Baba Bana Top At: Batı'da Çocukluğun Tarihi.** İstanbul: Kitap, 2003.
- Hwang, Philippe vd. **Images of Childhood.** New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
- İrzık, Sibel. "Allegorical Lives: The Public and Private in Turkish Novel", **The South Atlantic Quarterly** 102: 51-63, 2003.
- Jameson, Fredric. "Çokuluslu kapitalizm çağında üçüncü dünya edebiyatı", **Kültür ve Toplum** 1: 16-37, 1995.
- Jusdanis, Gregory. **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür.** İstanbul: Metis, 2003.
- Kadıoğlu, Ayşe. **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi.** İstanbul: Metis, 1999.
- Kahraman, Hasan Bülent. **Bir Zihniyet Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma.** Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık. Der.: Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim, 2002.
- Karpat, Kemal. **Osmanlı Modernleşmesi: Toplum, Kurumsal Değişim ve Nüfus.** Ankara: İmge, 2002.
- Kasaba, Reşat. **Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm.** Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. Der.: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Kayalı, Kurtuluş. **Türk Sinema Tarihi Yazımlarının Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları.** Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Der.: Murat S. Dinçer. Ankara: Doruk, 1996.

- Keyder, Çağlar. **1990’larda Modernleşmenin Doğrultusu**. Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. Der.: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Kırel, Serpil. **Çocuk Kahramanların Omuzlarına Yüklenen Kent Öyküleri**. Kentte Sinema, Sinemada Kent. Der.: Nurçay Türkoğlu vd. İstanbul: Yeni Hayat, 2004.
- _____. **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil, 2005.
- Koçak, Orhan. **1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları**. Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Kemalizm. Der.: Ahmet İnel. İstanbul: İletişim, 2001.
- Köker, Levent. **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**. İstanbul: İletişim, 1990.
- Laçiner, Ömer. “Devlet-Toplum İlişkisi”, **Birikim 93/94**: 18-25, 1997.
- Lury, Karen. “The child in film and television: introduction”, **Screen 46/3**: 307-314, Sonbahar 2005.
- Mardin, Şerif. **Türk Modernleşmesi**. İstanbul: İletişim, 1994.
- Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**. İstanbul: Oğlak, 2001.
- Moran, Joe. “Childhood and Nostalgia in Contemporary Culture”, **European Journal of Cultural Studies 5/2**: 155-173, 2002.
- Onaran, Alim Şerif. **Türk Sineması I**. Ankara: Kitle, 1999.
- Onur, Bekir. **Türkiye’de Çocukluğun Tarihi**. Ankara: İmge, 2005.
- _____. **Çocuk, Tarih ve Toplum**. Ankara: İmge, 2007.
- Öcel, Nilüfer. **Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını, 2001.
- Özgüç, Ağâh. **Türk Sinemasında İlkler**. İstanbul: Yılmaz, 1990.
- _____. **Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler**. İstanbul: Dünya Kitapları, 2005.
- Parla, Taha. **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm**. İstanbul: İletişim, 1989.
- Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Kökenleri**. İstanbul: İletişim, 1993.
- Postman, Neil. **Çocukluğun Yokoluşu**. Ankara: İmge, 1994.
- Pösteki, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması**. İstanbul: Es, 2004.

- Prout, Alan ve Allison James. **Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociology Study of Childhood.** London, GBR: Falmer Press, 1997.
- Rhode, Eric. **A History of the Cinema.** Middlesex: Penguin Books, 1979.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner. **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.** İstanbul: Ayrıntı, 1997.
- Sardar, Ziauddin ve Borin Van Loon . **Introducing Cultural Studies.** London: Icon, 1998.
- Scognamillo, Giovanni. "Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sineması 1960-1977", **Kurgu (1):** 98-107, Mart 1979.
- _____ . **Türk Sinema Tarihi.** İstanbul: Kabalcı, 1998.
- Shahar, Shulamith. **Childhood in the Middle Ages.** London, New York: Routledge, 1992.
- Shayegan, Daryush. **Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni.** İstanbul: Metis, 2002.
- Sinyard, Neil. **Children in the Movies.** London: B.T. Batsford Ltd, 1992.
- Suner, Asuman. **Hayalet Ev: Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.** İstanbul: Metis, 2005.
- Türkoğlu, Sabahattin. **Osmanlı Sarayında Çocuk.** Çocuk ve Kültür: 1. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri. Der.: Bekir Onur. Ankara: A.Ü. ÇOKAUM, 1997.
- Ulusay, Nejat. **Türk Sinemasında Çocuk.** Cumhuriyet ve Çocuk: 2. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi. Der.: Bekir Onur. Ankara: A.Ü. ÇOKAUM, 1999.
- Ulusoy, Nilay. "Bilmiş Çocukların Altın Dönemi: Ayşecik Filmleri", **Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi:** 185-196, 2001/1.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. **Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapıkulu Ocakları I.** Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.
- Üstel, Füsun. "**Makbul Vatandaş**"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi. İstanbul: İletişim, 2005.
- Wilson, Emma. "Children, emotion and viewing in contemporary European film", **Screen 46/3:** 329-340, Sonbahar 2005.
- Wolfenstein, Martha. **The Image of the Child in Contemporary Films.** Childhood in Contemporary Cultures. Der.: Margaret Mead ve Martha Wolfenstein. Chicago: University of Chicago Press, 1955.

İnternet Kaynakları

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Crying_Boy, 08.06.2007.

<http://www.sizinti.com.tr/konu.sizinti?SIN=3e706330fd&k=1048&7955270>, 01.05.2007.