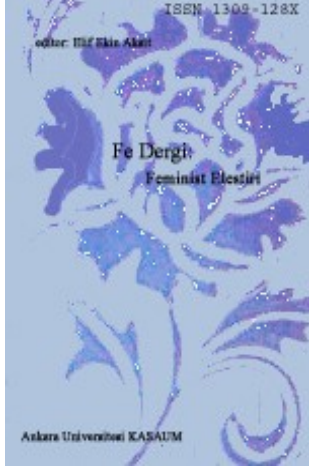


Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri Cilt 8, Sayı 2
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

“Emine Mine, hepsi sensin be kızım”: Yeşilçam Sinemasının
Eril Fantezisi

Gülsüm Depeli

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 15 Aralık 2016

Bu makaleyi alıntılanmak için Gülsüm Depeli, ““Emine Mine, hepsi sensin be kızım”:

Yeşilçam Sinemasının Eril Fantezisi” *Fe Dergi* 8, no. 2 (2016), 125-137.

URL: http://cins.ankara.edu.tr/16_10.pdf

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

“Emine Mine, hepsi sensin be kızım”: Yeşilçam Sinemasının Eril Fantezisi ¹

Gülşüm Depeli*

Bu çalışma Yeşilçam Sineması'nın 1960-1975 yılları arasındaki, Bernard Shaw'ın aynı adlı eserinden hareketle çekilen Pygmalion uyarlamalarına ve benzer temayı sürdüren içerikteki filmlere dikkat yöneltmiştir. Yeşilçam toplumsal yaşamın içindeki gerilimleri kır-kent, Doğu-Batı, yoksul-zengin, medeni-ilkel gibi ikilikler düzeyinde ele almış, bu temaları melodramatik anlatı yapısı içinde şemalaştırmıştır. Aynı doğrultuda, bu çalışmaya konu olan, kadınların modernleşmesini öneren sayısız film çekilmiş, bu filmlerin ağırlıklı izleyicileri kadınlar olmuştur. Geniş bir tanımlamayla Pygmalion filmleri diyeceğimiz örnekler, Batı ile hep gerilimli bir temas kurmakla birlikte, hem Batılılık olarak kavranan bir modernliğin, hem de Doğu'nun gelenek ve değerlerinin bütünleştiği, ulusal kimliğe uygunlaştırılan ahlaksallaştırılmış bir “ideal kadın” imgesi üretmiştir. Öte yandan, iki kurgusal beden birleşiminden oluşturulan bu kolaj imge, Yeşilçam'ın toplumsal meselelere yaklaşımında s ürekli işleyen eril fanteziyi de somutlamaktadır. Ne var ki söz konusu filmler ulus-devlet modernleşmesi ve toplumsal cinsiyet bağlamı makro ölçekli tartışmalarda konu edilmiş olmakla birlikte, film içeriklerinin kurguladığı erkeklik, kadınlık ve arzu ekonomisi nadiren ele alınmıştır. Toplam 17 filmin izlenmesine dayalı bu çalışmada filmlerin modernleşme ve toplumsal cinsiyet bağlamı kurulmakta, esas analiz ise arzu ekonomisi, otantiklik ve aşk teması etrafındaki tartışmalarla örülmektedir.

Anahtar sözcükler: Yeşilçam, kadın, eril fantezi, modernleşme, Pygmalion uyarlamaları

Male Phantasy of Yeşilçam Cinema: “Emine or Mine, both are you baby!”

This essay focuses on the cinema adaptations of Pygmalion, which is written by Bernard Shaw, and the films following roughly the same story line of Pygmalion. In the relevant films of Yeşilçam, i.e. Turkish cinema between 1960 and 1975, the film industry conceived the social tensions at that time in a dualistic view like rural-urban, east-west, poor-rich, modern-traditional, and figured them out in a melodramatic way of filmic narration. In this view, countless films have been produced and are viewed by a large majority of women. Pygmalion films suggest a kind of “ideal woman” which combines the modern way of life of the West and the traditions and beliefs of the East in one body. On the other hand, this image of the “ideal woman”, made up of two different performances of one woman, embodies the male phantasy in Yeşilçam, which permanently determines Yeşilçam's view to social facts. Those films are subjected to the discussions in terms of the modernisation discourse of the nation-state and gender issues, nevertheless they are rarely dealt with in the social context of constructing the discourse of masculinity, femininity and the desire economy. In this paper, focusing on 17 films of that time period, first a contextual framework on modernisation and gender is given. After this, the discussion is mainly built on analysing the discourse of authenticity, love and desire in the selected films.

Keywords: Yeşilçam, woman, male phantasy, modernisation, Pygmalion

Giriş: Bazı Filmleri Yeniden Hatırlamak

Yeşilçam sinemasında olgunlaşmamış, bakımsız, köylü, adab-ı muaşeretini eksik, eğitimsiz ve görgüsüz kadınları güzelleştiren, ehliştiren ve “modernleştiiren” temada sayısız film örneği karşımıza çıkar. Bu filmler ağırlıklı melodram ve/ya komedi türündedir. Yeşilçam'ın yıldız kadın oyuncularının hemen hepsinin, olay örgüleri değişse de, benzer temalı en az bir filmi mutlaka vardır. Bu çalışma bu tür filmleri araştırma konusu edinecektir. Analiz için seçilmiş 17 film içinden özellikle 11'i,² genel bağlamda modernleşme tartışmaları, özel olarak ise

* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

aşağıda detayları aktarılabilecek olan *Pygmalion* uyarlamaları ile benzerlikleri doğrultusundaki özgülükleriyle analize konu edilecektir.

Günümüzde ancak parodik bir yeniden okumayla hatırlanan bu filmler, akademik çalışmalara nadiren konu edilmiş olmalarına rağmen belleklerden de hala silinmemişlerdir.³ Nitekim analiz için seçilen filmlerin en az yarısının doğrudan kişisel belleğimin ilk yoklamasında, kendiliğinden akla gelen filmler olduğunu söyleyebilirim. Diğer bir deyişle, analize konu olan bu filmleri uzun uzun düşünerek hatırlamadım. Onlar hep aklımdaydılar. Sadece bende değil, toplumsal bellekte de yerleri vardı.⁴ Bu filmlerin izleyicilerin belleğinde hâlihazırda olağan ve popüler bir repertuara dönüşmüş olduğu gözlemine yaslanmak, izleyici olarak beni, sahayı belirlemede kendi kişisel repertuarımı kaynak olarak kullanma konusunda cesaretlendirdi. Dolayısıyla bu çalışma, kişisel deneyim ve bellek ile toplumsal olanı kesiştirme, deneyimsel olanı argümanlaştırma ve politikleştirme, filmler üzerine düşünürken aslında bir parça da yazarın kendisi üzerine düşünmesi gayretleri nedeniyle, kısmen de olsa oto-etnografik bir nitelik taşımaktadır.⁵

Peki, bu filmleri yeniden hatırlamak neden gereklidir? Aslında bugünün yeni koşullarında bir kez daha eskiye, Yeşilçam’a dönmek, söz konusu filmler üzerine yeniden düşünmek bir yanıyla kişisel bir ihtiyaç olarak görünse de, bu deneyimin bütünüyle kişisel olduğunu söylemek doğru olmaz. Yeşilçam hemen hemen bütün filmlerinde kadınlık deneyimini toplumsal olarak çerçevelemekte, doğallaşmış bir olgu ve/ya kader anlatısı olarak inşa etmektedir. Bu popüler filmsel anlatıların kadınlar üzerinde ideolojik bir etkide (ki ben ona tahribat demek isterim) bulunduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Bu doğrultuda, Yeşilçam üzerine her yeni düşünümün ve sorgunun bu etkiyi/tahribatı tanım(lam)a ve aşma çabasına katkı sunacağı inancındayım. Yeri gelmişken şunu özellikle söylemek isterim: Bu araştırmanın izleyiciye dönük yer yer genelleşme gibi görülebilecek varsayımları şüphesiz izleyiciye dönük bir alımlama çalışmasıyla doğrulanmış değildir. Öte yandan kişisel deneyim ve gözlemlerimin kırılğan da olsa böyle bir bağlamsallaştırmaya izin verdiği kanaatindeyim. Çalışmanın analiz odağında ise izleyicinin değil, filmsel anlatının kendisinin olduğunu ayrıca ve dikkatle vurgulamak isterim.

Yöntemsel olarak, çalışmadaki kişisel bellek ve kısmen oto-etnografik bileşenleri de akılda tutmak üzere, filmleri söylemsel bir analize tabi tutacağım bu çalışmada sırayla, önce belirlenen filmlerdeki tematik ortaklıkları serimlemeyi, devamında ise yinelenen temaların söylemsel ısrarındaki kurguyu, ilgili literatüre de başvurarak, kır-kent, Doğu-Batı, modern-geleneksel, medeni-iptidai vb. ikilikleri çerçevesinde hatırlatmayı amaçlıyorum.

Çalışmanın asıl analiz odağı ise, filmsel anlatıdaki temsilde gömülü toplumsal cinsiyet, iktidar ve ideoloji söylemlerini ve bunlara bağlı olarak cinsiyet eşitsizliğini ifşa etmek amacıyla, feminist eleştirel söylem analizi perspektifi doğrultusunda tasarlanmıştır.⁶ Filmsel anlatının merkezindeki kadınların dönüşüm öyküsü etrafında örülecek olan analizde, belirlenen filmlerden, karakterlerden ve tematik odaktan hareketle, öncelikle filmlerdeki toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin, bu doğrultuda, içerikteki kadınlık ve erkeklığe dönük eşitsiz ideolojik kurgunun izi sürülecektir. Devamında ise filmsel anlatıda dönüşüm geçiren kadın öznenin inşasına dönük analiz detaylandırılacak, tartışma aşk, arzu, otantiklik ve özne/leşme kavramları etrafındaki söylemsel okumalarla tamamlanacaktır.

Yeşilçam’da Modernleşme: Bir Vaat

Yeşilçam sinemasında medenileşme ve toplumsal cinsiyet ideolojisini eleştirel olarak inceleyen çok sayıda araştırma vardır (Abisel 2005; Kirel 2005; Akpınar 2015). Filiz Çelik’in de vurguladığı üzere “modernleşme deneyimi tüm Yeşilçam anlatılarının alt-metnidir” (2010, 21). Yeşilçam, heteronormatif, eril, ulus-devlet hegemonyasının bakış açısını bütünüyle “norm/al” olarak benimsemiş, bu doğrultuda sivil, dönüştürülebilir düşünceden ve sınıf perspektifinden ziyade, ulus-devlet söyleminin toplumsallık kurgusundaki gelenek, ahlak ve sağduyu referanslarına yaslanmıştır. Bu doğrultuda filmlerin söyleminin hem hedefi hem de referansı “her zaman geniş halk toplulukları” olmuştur (Akpınar 2015, 71).

Özellikle 1960-1975 arası Yeşilçam’ın en parlak zamanları olarak yaşanmış, sektör Batılılaşma sözcüğüyle tevil edilebilecek modernleşme ile ilgili toplumsal gerilimleri bir sosyo-politik kaygıya da dönüştürerek sömürmeye yönelmiştir (Çelik 2010, 21-22). Göç ve toplumsal değişim ile karakterize olan, toplumsal sınıfların görünürleştiği bu dönemde ortaya çıkan filmler ulus-devletin söylemi ile uyumakta, filmsel anlatıda makbul, medeni yurttaş inşası merkeze yerleşmektedir. Filmlerin hikâyeleri kır-kent, Doğu-Batı, modern-geleneksel gibi ikilikler üzerine oturmuştur. Türsel homojenlik göstermese de ağırlıklı melodramın şematik yapısından beslenen filmlerin tamamının iyi ve kötüye, doğru ve yanlışla dair belli ahlak ölçüleri

geliştirdiği, bir yandan Batılılaşmayı önerirken aynı zamanda kültürel yozlaşma sınırlarını da dikkatle işaretlediği, özünde gelenekleri ve otantik Anadolu kültürünü reddetmeyen bir modernleşme kurguladığı sıklıkla dile getirilmiştir (Akpınar 2015, Çelik 2010). Nitekim bu çalışmanın belirlediği filmler aynı tartışmanın en tipik örneklerini sunar niteliktedir.

Sözkonusu filmlerin söylemsel analizi ile konunun modernleşme, ulus-devlet, toplumsal cinsiyet makro bağlamları literatürde verimli bir şekilde tespit edilmiştir. Öte yandan bazı temas alanlarının hala bulanık olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda, modernleşme ve Yeşilçam ilişkisini ana hatlarıyla kabul etmek ve bağlam kurucu olarak aktarmakla birlikte, bu çalışmanın asıl odak noktası *Pygmalion* filmleri ve benzer temalı filmler olmuş, analiz bu filmlerin içerik özgüllükleri doğrultusunda yapılanmıştır. Esasen, Yeşilçam'ın söz konusu filmlere dönük tartışmaları henüz tüketmediği fikrinden hareketle, ulus-devlet modernleşmesi ve kadın bedeni arasındaki irtibatı da hatırdan uzaklaştırmaksızın, filmlerdeki kadınlık deneyimi, aşk, arzu, olumsuzluk ve otantiklik söylemleri üzerine düşünmek amacındayım. Özellikle 1960 ve 1970'li yıllarda Nezih Erdoğan'ın deyişiyle bir tür "konfeksiyon" üretime dönüşen Yeşilçam'ın en çok da kadın izleyiciler için film ürettiği ve kadın matinerinin tıka basa dolduğu (Erdoğan 1998, 261; Abisel 2005, 74; Kırel 2005, 164-170) hatıra getirilirse, bu filmlerin yaydıkları içeriğin analizi bir kez daha önem kazanacaktır.

Aslında Yeşilçam Hollywood boyutunda bir endüstri olmaması nedeniyle, ideoloji üretme gücüne dönük eleştirilere karşı hep bir parça korunaklı olmuştur. Anadolu kentlerinin (Ankara, Adana, Samsun, İzmir, Antalya) sınırlı fantezi dünyasında serpiyen, önemli ölçüde izleyici taleplerine ve hatta siparişlerine göre biçimlenen, endüstriyel makineye dönüşmemiş bir sinema sektörü olarak tanımlanmıştır (Abisel 2005, 103-109; Kırel 2005, 179-198). Bu yanı sıra Yeşilçam'ın halkın isteklerine göre biçimlenen halk sineması olarak nitelenmesi anlaşılabilir (Refiğ 1971, 87-88; Eğrik 2007, 165; Kırel 2005: 52-68). Tam da bu nedenle, Yeşilçam sinemasına dönük örtük korumacılık belki biraz da izleyiciyi/halkı masumlaştırmakta işlevliydi. Çünkü sipariş mekanizması vesilesiyle izleyiciler içerik üretimi sürecinde büyük ölçüde belirleyiciydi.

Özellikle kadın izleyiciler, bizler, bu filmleri naif bir iştahla izlemiş, bu filmlere kapılmıştık. Çünkü dar bütçeli, "Abdurrahman color"⁷ tarzında renklendirilen, bazen çekim hataları içeren, çalاکalem senaryolarla ve abartılı oyunculuklarla bezeli bu filmlere inanmamamız için bütün geçerli sebepler elendiğinde, geriye ikna olmaya hazır olduğumuz bir duygu, bir bilgi hala artıyordu. Diğer bir deyişle elimizde kalan bir fazlalık hep vardı. Esasen bu fazlalık sinematografik aygıtın içinde üretiliyordu: Seyircilik psikik bir deneyim olarak da yaşanıyor, imgesel olan sadece akıl değil ruh dünyasına da sokuluyordu. Rasyonelin sınırlarına hiçbir zaman tamamen kapanmamış olan, rüyaya, büyüye, fanteziye, mitik referanslara göndermede bulunan film imgesi, izleyiciyi bütün bütünlüklü özne anlatılarının aksine tekrar kırılanlaştırıyordu (Arslan 2009, 10-16).⁸ Film perdesi tam da Lacan'daki hakikat, imgelemsel olan ve simgesel olan üçgenindeki kırılmayı yineliyor; perde hakikat istencinin asla tükenmeyeceği ve tamamlanamayacağı aralığa, arzunun akış noktaları üzerine yerleşiyordu.⁹ Bu doğrultuda sinema izleme deneyimi izleyicideki arzu alanını bir yandan uyarırken, öte yandan oradan sızanları ele geçirmeye çalışıyor; özdeşleşme çağrısı esasen simgesel dünyaya atılmış olmanın yarısını taşıyordu. Fazlalık bu denklemde vaat olarak katılan mamul arzunun kendisiydi.¹⁰ Dolayısıyla rüya, büyü ve vaatler sineması Yeşilçam'ın ürettiği ideolojik içerik de, aynı anda hem rıza hem yara üreten bu fazlalık yoluyla kurulmaktaydı.

Yeşilçam filmleri bolca sinematografik hata kaldırır tekniğine ve senaryolarına rağmen izleyicinin duygu ve anlam dünyasını kavrayabilmiştir. İzleyici aza kanaat etme öğrenilmiş "edebiyetle" kendisine sunulana şükran duymuş, filmlerdeki senkronizasyon problemlerine, renk bozukluklarına, kurgudaki sıçramalara pek de takılmamış, kendisini güvenle filmlerin hikaye ve duygu dünyasına dahil etmiş, karakterlerle özdeşleşmiştir (Kırel 2005, 139-152). Dudaklarını titreterek konuşmanın kendisini kentli naiflik ve nezaket davranışı olarak gören ve aynı şekilde konuşmaya çalışmış olanımız dahi vardır.¹¹

Popüler klasik anlatı sineması basitçe gerçekliği veya gerçeğe yakınlığı kurgulamaz, çoğu zaman bir duyguyu, hayali ya da fanteziyi kurgular. Nitekim Yeşilçam da, sosyal ve psikik düzeyde işlemek üzere söylemler üreten bir "arzu makinesi" gibi çalışmıştır (Erdoğan 1998, 260). Bu arzu makinesi gerçekçi olmak zorunda olmaksızın bir "gerçeklik" inşa eder; buradaki ideolojik işleme simgesel üretimin doğasında vardır (Stevenson 2008, 173). Kaldı ki, kendimi içinde gördüğüm izleyici de Yeşilçam filmlerini gerçeğe yakınlık gibi bir ölçüde sınınamıştır. Haliyle, bu çalışmaya konu olan filmlerdeki kadınların sadece birkaç hafta (hatta gün) içinde dil, tarz, eda olarak Batılı bir burjuva kadına dönüşüvermesi de çok fazla yadırganmamış, en azından duygulanım ve özdeşleşme sürecini bütünüyle kesintiye uğratmamış gibidir. Çünkü Yeşilçam filmlerini izleyen seyirciler seyir boyunca aslında filmsel bir öyküyü çözümlenekte değil, bir düşü yinelemektedir. Bilinir ki

yineleme etkin bir bellek işi ve eğitim tekniğidir; sorgulamayı indirger, verili toplumsal bilgiyi pekiştirir. Yine bilinir ki aynı düş defalarca kez görülebilir; nitekim Yeşilçam filmleri defalarca izlemekten ezberimize kazınmıştır.

Söylenildiği üzere, Yeşilçam basitçe gerçekliği temsilde yeniden kuran bir metinsellik değildi, düşleri de temsile taşıdı. Filmsel bir tür olmaktan ziyade kip olarak tanımlanan, kadın ve duygular sineması olarak nitelenen (Atayman ve Çetinkaya 2016, 253-258), şematik anlatı yapısı, büyük rastlantılarla örülen olay örgüsü ile ve *status quo*'yu onaylamakta işlevli olan (Kılıçbay ve İncirlioğlu 2003, 237) melodramlar, düşleri pek mümkün olmayan rastlantılar ve ikramiyeler yoluyla paketleyerek ideolojik denetim altına aldı. Toplumsal yaşamın özellikle düş ve arzu kanallarıyla kontrolden kaçan olumsuzluk noktalarını yakalayarak tümünden iptal etti. Ondandır, melodramatik üretimde acı tesadüflerin tüm ihtişamına ve yıkıcılığına rağmen aşklar hiç bitmiyordu, bu yolda kadınların unutkanlıklarının ve fedakârlıklarının sonu yoktu (aktaran Gülcan 2003).¹² Arzu ve hayal ürünü olabilecek nitelikte, “film gibi” rastlantılar ve karşılaşmalar yaşanıyor. Örneğin kişi için aslında bulunmadığı bir yerde yaşanmakta olanı merak etmek kaçınılmaz ve giderilemezdir. Ama Yeşilçam’da bu mümkündü: Haksızlığa ve iftiraya uğramış kadın, fark ettirmeden artık kör olmuş veya kötürüm kalmış, ya da kendini içkiye vurmuş sevgilinin yanına sokuluyor, onun kendisine duyduğu bitimsiz aşkı ve özlemi gizlice izlemenin hazzıyla doyuyordu. Kör sevgilisi ise onu sesinden değil ama ellerinden tanıyordu. Kadersiz, alkolik bir beyin cerrahı ameliyat masasında bizzat kendi evladını kurtarıyor, öleceği kendisinden hassasiyetle saklanan hasta, doktorun ağzından temkinle dökülen acı gerçeği kapı aralığından duyuyordu. Büyük sırlar tam da hiç duymaması gereken kişilerin kulaklarına ulaşıyordu. Bu çalışmada konu edilen *Analar Ölmez* (Ertem Göreç, 1976) filmindeki Sezercik de öldüğü söylenen annesinin aslında yaşadığını kapı ardından bir konuşmayı dinlemek suretiyle öğreniyordu.

‘Kaderin ağlarını örmesi’ni temsil mecrasına taşıyan Yeşilçam, melodramatik anlatının gereği “abartılı tutkular, sınırsız aşklar, dizginlenemez nefretler”i anlattı (Atayman ve Çetinkaya 2016, 262). Bütün acılar yaşandı, bütün intikamlar alındı, bütün çocuklar ailelerine kavuştu, bütün yalanlar açığa çıktı, iftiracılar ve riyakârlar belalarını buldu. Kötülere son nefeslerini teslim etmeden önce uzun tiradlarla af dileme ve itirafta bulunma hakkı sunuldu. Sözlerinde yalan, içlerinde uhde, hikâyede boşluk kalmadı; klasik anlatı sinemasının özü buydu.

Yeşilçam’ın vaatlerini sığdırdığı uzam sadece yerel değildi, aynı zamanda küçüktü de: Seslerin, bakışların olumsuzluğa savrulacağı derecede büyük ve kozmopolit bir filmsel evren yoktu; her şey tanıdıktı. Zaman-mekansal mesafe aradan çekip kaldırılıyor, sözler hiç havada oyalanmıyor, başka kulaklara uğramıyor, doğrudan gerçek muhataplarına ulaşıyordu. “Size baba diyebilir miyim?”, diyen Sezercik bu sözleri aslında zaten gerçek babasına söylüyordu. “Annemi hiç tanımadım ben” diyen Ayşecik de o sırada karşısında konuştuğu kadının gerçek annesi olduğunu henüz bilmiyordu. Velhasıl, Yeşilçam kapalı devre hayaller üzerine kuruluydu; gözler ve kulaklar sadece kendisi için tasarlanan kompozisyonlara açtı, fazlasına değil. Olumsuzluk hikâyeden özenle ayıklanmıştı.

Benzer bir izlek bu çalışmaya konu olan filmler üzerinden de rahatlıkla izlenebilir. Bu filmler daha önce de ifade edildiği üzere, özellikle köylü, olgunlaşmamış, bakımsız, görgüsüz ve eğitimsiz kadınların eğitilmesini, bu yolla medenileştirilmelerini konu edinen türde anlatılar içerir. 1960’lardan 1970’lerin ortalarına kadar sinemalarda, devamındaki on yıllarda televizyonlarda yaygın olarak izlenen bu filmler, günümüzde yeni iletişim teknolojileri ve mecraları sayesinde hala izleyici bulmakta, hatta aynı izleyiciler tarafından tekrar tekrar izlenebilmektedir. Konu ile ilgili bir alımlama çalışması yapılamamış olsa da, kişisel deneyimim yanında konu ile ilgili serbest sorgularımın yola çıkarak ve spekülatif olmayı göze alarak şunu söylemek isterim; Yeşilçam toplumsal pedagojik etkisini göstermiş, filmler aracılığıyla ve izleme pratikleriyle birlikte bu yinelemeli, yeknesak Yeşilçam düşleri, özellikle kadın izleyicilerde ideoloji yoluyla inşa edilen değerler üretmiştir. Bu kolektif his, 1980’lere, popüler anlatı sinemasına dönük eleştirel feminist okumalar devreye girene kadar etraflıca sorgulanmış değildir.¹³ Bir sonraki bölümdeki analiz de, bu doğrultuda, filmlerdeki ideolojik değer yapılarını izlemeye çalışacaktır.

Neriman'dan Nemika'ya, Çengi Naciye'den Prens Nazlışah'a

Pygmalion filmler ya da bir kadın yaratmak

Kadın bedeninin Türkiye'nin milliyetçilik söyleminde ve ulus-devlet modernleşmesinde açık bir taşıyıcı simgeye dönüştüğünü, bu doğrultuda esasen cinsiyetsizlik ve annelikle tanımlandığını ifade eden birçok çalışma vardır (Yeğenoğlu 2003; Kandiyoti 1988; Sancar 2014). Öte yandan, star sistemi sineması olarak neredeyse bütünüyle erkek yönetmenler ve senaristler tarafından belirlenmiş Yeşilçam'da, cinsiyetsiz kadınlık kurgusunun dışında bir kadınlık inşası izlenmektedir.¹⁴ Zira eril fantezi ile biçimlenen Yeşilçam teditatında eğitici modele dönüşen kadınlar, kamusal toplumsal kadınlık kurgusunun ötesinde, özel alandaki aşk duygusunu da beslemek ve ataerkinin fantezisine cevap vermekle mükellef tutulurlar. Onlar çekicilikleriyle ve güzellikleriyle erkeğin arzusunu doyurmalıdırlar.

Amerikan toplumsal yaşamının orta sınıf referansları üzerine bir Amerikalılık miti, ailesi ve değer yapısını yaygınlaştıran Hollywood'dan farklı olarak Yeşilçam, modernleşme perspektifini Batı'dan ithal ve taklit ettiği senaryolar üzerinden ilerletmiştir. Benzer şekilde bu makaleye konu olan filmlerdeki kadınlıklar, kaynağı kadın karakterin kendi yaşam referanslarında olmayan, harici kimi Batılı göstergeler üzerinden kurulmakta, modernleşmek davranışsal ve konumsal ölçekte Batılılaşmak olarak imgeleşmektedir. Öte yandan Batılılaşmakta ölçüyü kaçırmak ise kültürel yozlaşma sınırlarına işaret eder ve kaygı uyandırır. Bir yandan steril bir ulusal kimlik bütünlüğü iddiasındayken, öte yandan bunu başka kültürel referanslarla ve Batı uyarlamalarıyla kurmaya çalışmak çelişkilidir. Bu özgüllüğü Erdoğan (1998, 259-271) Türkiye popüler anlatı sinemasının sömürgeci bir zihniyet etrafında biçimlendiği, Türkiye sinemasının ulusal kimlik söyleminin ve özne kurgusunun bu taklitçi ve sığ nitelik nedeniyle yaralandığı şeklinde yorumlar. Erdoğan'ın yaklaşımının izi Yeğenoğlu'nun Türkiye milliyetçiliğine ilişkin söylediklerinde de sürülebilir. "Türkiye'deki erken milliyetçi ideoloji, kendini hem İslami gelenekten, hem de 'aşırı' Batılılaşmışlıktan ayırt ederek otantik bir Türk kimliği yaratmaya girişmiştir." (2003, 163-176). Milliyetçiliğin toplumsal cinsiyet kurgusunda, bu ikili tavrın ortaya çıkardığı bölünmüş söylemi, "sağlıklı" bir denge yoluyla tamir etmek kadınlara düşmüştür: Onların vazifesi bir yandan maddi yaşam adına Batılılaşmak fakat aynı zamanda da maneviyatlarını kuran "Türklük" değerlerini ve "özünü" muhafaza etmektir. Öte yandan, Yeşilçam filmlerine baktığımızda, söylemde tamir edilen bölünmenin, filmdeki kadınların bedenlerinde tekrarlandığını filmlerin analiz edildiği bölümde kaçınılmaz olarak göreceğiz.

Çalışmaya konu olan filmlerdeki temayı esinleyen iki edebi eser olarak *Pygmalion* (Shaw 1992 [1913]) ve *Sürtük* (Yesari 1964 [1937]) olarak anılır; her ikisi de tiyatro oyunudur. Bernard Shaw'ın eserine ismini veren *Pygmalion* Yunan Mitoloji'sinde kendi yonttuğu heykele aşık olan bir heykeltıraştır (Eğrik 2007, 9-10). Nitekim Shaw da aynı adlı eserinde bedenindeki medeniyet ve güzellik, erkek emeğiyle ve eğitimiyle yontuldukça ortaya çıkan bir kadını anlatmaktadır. *Sürtük* de benzer bir temaya sahiptir.

Türkiye modernleşmesinde kadının bedenine dönük ideolojik müdahale ve yaptırımlarla tutarlı bir izlekte, popüler sinema anlatısı da aynı konuya hizmet eder, kadını bir ideal beden olarak kurgulamaya soyunur. Bu yolda Türk sineması Hollywood'da *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) olarak filme uyarlanan *Pygmalion* temasını severek benimser, defalarca taklit ettiği hikayeyi, öykü örgüsündeki bazı ekleme, eksiltme ve yerelleştirmelerle (Yalçınkaya 2011) değiştirerek sürdürür. Bu temanın akla gelen ilk örnekleri iki kere çekilen *Sürtük* (Ertem Eğilmez, 1965, 1970), *Karagözlüm* (1970, Atif Yılmaz) ve *Aslan Yavrusu* (1960, Hulki Saner) filmleridir.¹⁵ Bu filmlerde, sınıfsal ve kültürel açıdan düşük statüdeki bir kadının, güzel kıyafetler giyinme, görgü, diksiyon dans vb. kurslara devam etme neticesinde sınıfsal yükselişini, kentsoylu modern yaşama kabul edilmesini izleriz. Örneğin *Sürtük*'teki Naciye düşük meyhanelerde çalan ve dans eden, sakız çiğneyen, ağzı bozuk, ağır argo konuşan bir genç kadındır. *Karagözlüm* ve *Aslan Yavrusu*'ndaki genç kadınlar ise pis kokulu, yine argosu pek kuvvetli, "erkek gibi" balıkçıdırlar.¹⁶ Kadınların eğitilmesine ve dişilleştirilmesine dönük tema, sadece bu filmlerle kalmaz şüphesiz, Yeşilçam repertuarının neredeyse tamamına sızar. Örneğin *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968)'da, *Kezban* serisinin devam filmlerinde ve *Taşra Kızı*'nda devam eder.

Yukarıda adı geçen her dört filmdeki kadın da aldığı eğitim sonrasında alımlı ve güzel, erkeklerin gönül gözünde sahnelere layık, her erkeğin düşlerini süsleyen ama yalnızca birini ölümüne seven bir kadına dönüşür. Onlar, sadık, fedakâr, edilgen ve itaatkar olarak uysallaştırılmışlardır. Kırsaldan/taşradan gelen doğal, harbi, otantik yanlarını, geleneksel değerlerle ve kültürle bağlarını kaybetmeden modern (Batılı) olur; namusunu

kaybetmeden güzelleşmesini, fahişe olmadan alımlı olmasını bilirler. Yeri gelince sigarasını tüttüren, içkisini yudumlayan, tango dansını mükemmel icra eden, cemaat sohbetlerinde üç beş Fransızca kelime kullanmaktan da eksik kalmayan, hatta kimi zaman engin ansiklopedik bilgisiyle çapkın erkekleri uyaran,¹⁷ iyi eğitilmiş kadınlara dönüşürler.

Yeşilçam sinemasında kadın bedenini heykel yontar gibi biçimlendirme teması birçok başka *Pygmalion* filmi daha üretmiştir. “İdeal kadın yontmak” şeklinde ifade edilebilecek filmsel fantezi yelpazesi genişler: Köylü kadından kentliye; bakımsız bir kadın olmaktan aşk öznesi kadına; görgüsüzlükten modern/medeni bir kadına; çocuksuluktan çekici bir kadın olmaya; ve ehil olmayan, erkek gibi kadınları ince işçilikle evcilleştirmeye kadar genişler: Yelpaze genişler fakat filmlerin tematik zenginliği zayıftır, zira aslında hepsi aynı şeyi anlatmakta, aynı erkek fantezisini imgeleştirmekte gibidir.

“Kendini onlara kabul ettirmelisin”¹⁸

Popüler sinema, âşık olduğu erkeği yeniden kazanmak, köyde yitirdiğini kentte bulmak uğruna yollara düşen, bu yolda hızla “modernleşerek” değişim geçiren çok sayıda kadın öyküsü anlatmıştır. Kendi içlerinde ayrıca kategorileştirilebilir bu tür filmlerin bazılarında, *Pygmalion* ana anlatısına, “kazanılması gereken bir aşk” teması da dâhil edilir; aşağıdaki örneklerden de izleyeceğimiz üzere bu ekleme olay örgüsünde önemli değişiklikleri beraberinde getirir. Düşlenen aşk ancak, kır kökenli kadınların kentsoylu olmak yolunda gösterdikleri azimle ve emekle elde edilebilecektir. Bir aşkın peşinden koşma cesaretiyle hareket eden, bu vesileyle kentin orta yerine, modern hayatın içine düşen kadınlar, orada kendini kabul ettirme mücadelesi verirler. Geldiği evin sahibi Kezban’a “Kendini onlara kabul ettirmelisin”, der. Kadınların bu mücadeleyi başarmaları için ise “mutlu son” bir zaruriyettir. Çünkü onlar, bakımsızlıktan, görgüsüzlük ve eğitimsizlikten dolayı yitirdikleri aşklarını ancak medeniyetin incelikleri ve estetiğine kavuşarak elde edebileceklerdir. Tamamı modernleşme okulundan başarıyla mezun olan kadınların öykülerini kısaca gözden geçirerek devam edelim.

Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy, 1968) filminde değirmencinin kızı Kınalı Yapıncak, teyzesinin köşküne “besleme” olarak gelir. Orada evin küçük beyi Ferit’in tecavüzüne uğrar. Ataerkil tamiratta tecavüz aşk ile iptal olur, bu Yeşilçam’da da böyledir. Kınalı Yapıncak kendisine “asker arkadaşım” diyen ve bir daha yüzüne dahi bakmayan bu gencin kalbini, kendisine kalan miras sayesinde, modern, kentli, alımlı bir kadına dönüşerek kazanacaktır. Bir başka kadın, çiftliğin beyinin tecavüzüne uğrayan Kezban da tecavüzden sorgusuz biat, ölçüsüz aşk çıkarır; Bey’e “Senin kadının değil, esirimim ben” sözleriyle yalvarır. Kezban Bey’den doğan çocuğunu ve Bey’in aşkını kazanmak için okuma yazma öğrenir, müzik, görgü, estetik, genel kültür ve diksiyon dersleri alır, saçlarını sarıya boyatır. Erkeklerle “sarılmadan medeniyet olmaz”. Kezban bunu başlarda biraz yadırgasa da yüksünmez, itiraz etmez, Tango dansını öğrenir. Kendini “Ben dünyanın en güzel garısiyam” sözleriyle ikna eder ve Bey’in gönlündeki yerini yapar (*Analar Ölmez*).

Karadenizli, okuma yazması olmayan, radyo televizyon nedir, onları dahi bilmeyen Güllü ise sevdiği adam Ahmet’i bir gün “ağacın dalından” kopartır. Bu onun deyişidir, çünkü geçirdiği trafik kazasının şiddeti sonucunda Ahmet ağacın üst dallarına fırlamış, ağır yaralanmıştır. Ahmet hayatını kurtaran Güllü ile imam nikâhı kıyar. Sonra ilk fırsatta şehre gider, bir daha da dönmez. Eline tabancasını alıp “namusunu temizlemek” üzere şehrin yolunu tutan Güllü, kentin tedrisatına tabi olur; hemen okuma yazma ve mankenlik dersleri alır. Aynen Kezban gibi erkeklere sarılmak suretiyle dans öğrenir. Sarılmakla bitmez modern hayatın gerekleri. Sonuçta “[m]oda çıplak gezmeyi gerektiriyorsa çıplak gezeceksin. Modern hayatın şartı bu”dur. Adını değiştirir; Gül olur. Kocasını Ahmet, bu köylü kadının açığa çıkan cevheri karşısında aşkından neye uğradığını şaşırır (*Güllü*). Aşağı yukarı Güllü ile benzer bir kaderi paylaşan Elif’in kismetini ise bir uçak kazası sonucu açıklar. Vedat’ı ormanda ağır yaralı bulan Elif onu tedavi eder, ateşi üstünde küçükbaş hayvan butlarıyla besler. Ne yazık ki Elif’i “değersiz yabancı” olarak gören imam nikahlı kocası Vedat da şehre kaçır, şehrin hengamesinde kaybolmaya çalışır. Ama intikam için şehrin yolunu tutan yabancı Elif onun karşısına modern iş kadını Yıldız olarak çıkar. Diğer kadınlardan farklı olarak bir de karate dersi almıştır Elif. Oynadığı oyun Vedat’ı hem şaşkına çevirir, hem kendine getirir; nihayetinde kalbini tastamam Elif’in avucuna bırakır (*Dağdan İnme*).

Bir köy öğretmeni olan Emine de şehre döner dönmez kendisini unutan “topçu” kocası Ferit’in peşine düşer. Ferit’in diğer namı “Haymana sığırı gibi karı kız peşinde koşmak”tır. Emine çok incinse de ondan boşanmaya kıyamaz, pedagojik açıdan Ferit’in ‘burnunu sürtme’ yöntemini benimser. Modern bir kentli kadına dönüşerek Ferit’in aşkını eğitir, gün yüzüne çıkarır. Öğretmen Emine akşamları kocasının ayakkabılarını çıkarır, terliklerini elleriyle giydirir; “benim vazifem bu”, der (*Tatlı Dillim*).

Muazzez Tahsin Berkand'ın 'Küçük Hanımefendi' adlı romanından uyarılma filmde, üvey anne hışmından zoraki bir evlilik yoluyla kurtulan Neriman, ona "kendini yalnız hissetmezsin böylece" diyerek maymun resimleri gönderen eşi Ömer'den, komşu hanımefendi Nemika'ya dönüşerek intikamını alır. Nemika'nın güzelliği karşısında bu defa Ömer aşktan bizzat kendisi "şebele maymununa" dönmüştür (*Küçük Hanımefendi*, 1961). Aynı filmin 1970'de çekilen versiyonundaki "maymun suratlı ucube" Neriman ise bir Ermeni Kadını Madame Sulfik yardımıyla göz kamaştırıcı bir kadına dönüşür. ve eğlenceli oyununu oynamaya başlar. Kendisine büyük bir aşkla bağlanan kocasını boşanma masasında yeniden kazanır (*Küçük Hanımefendi*, 1970).

Çirkinliğiyle ve şişmanlığıyla serseri, şoför, akşamcı takımının bile eğlencesine dönmüş Antika Leyla'nın hikâyesi de çok farklı değildir. Gönlünü kaptırdığı patronunun aşkını kazanabilmek için sadece birkaç günde zayıflar, modern kıyafetler edinir, sesini eğitir ve bir 'afet-i devran'a dönüşür. Ona, âşık olduğu patronunun "çirkin sanılan kadınlar nice hazineleri bağrında taşıyan toprak gibidirler, işlenmedikçe kıymetleri anlaşılmaz" sözü yol göstermiştir (*Tatlı Meleşim*). "Üç erkeğin bacısı" Arzu ise, tatlı bir yanlışlık sonucu düğün gecesi taze kocasının odasına gireceğine zengin ve yakışıklı Kemal'in odasına giriverir. Kemal namus belasına köylü kızı Arzu ile evlenmek zorunda kalır. Arzu ona görür görmez tutulmuştur. Fakat ne yazık ki modern hayatın gurusu Kemal Arzu'yu evine ancak hizmetçi yapar. Fakat senaryo tıkr tıkr işleyecek, o acımasız Kemal, gizli gizli diksiyon, müzik, moda vs. konularında kendini yetiştiren, kısa sürede "amanın booo"lardan, "geliyom, gidiyom"lardan kurtulan Arzu için, aşkından canını dahi tehlikeye atar hale gelecektir (*Gelin Çiçeği*).

Bir diğer Yeşilçam kadını, "kadın milletinin en erkeği" olarak övülen Çengi Naciye, nam-ı diğer Koçero, cezaevinde idamını beklemektedir. Zengin bir beyin ince hesapları sonucu cezaevinde evlenirler. Çengi Naciye de kocasına kayıtsız şartsız tutulur. Kader ağlarını geri çeker, Naciye idam sehpasından iner. Ne var ki kocası bu "görgüsüz" ve "ölçüsüz", ağız bozuk kadından fellik fellik kaçmaktadır. Çengi Naciye kolları sıvar, ellerini "öpülmek için" kremlerle ovar, zerafet, adab-ı muaşeret, dans dersleri alır. Kendisini hafife alan Murat'ın karşısına Prenses Nazlışah Hanım olarak çıkar. Ama delikanlı Çengi Naciye ilk tokadını da Murat'tan yer; ona "küfret ama ayrılma benden" diye yalvarır (*Kadın Değil Baş Belası*). Hatırlanırsa *Aşk Mabudesi*'nin (1969) dobra ve harbi kızı Leyla da "Edepsizim, dişliyim ama zavallıyım aslında" diyerek âşık olduğu ünlü yazara ahlaklı ve iç kıyıcı aczini bildiriyordu. Yazar kılığına girip içlerine sokulan Memo'ya âşık olan ağız bozuk Fadime ise işin iç yüzünü, aslında fakir ama gururlu hayatlarının bir yazarın hırslarına yem olduğunu geç anlar. Bir roman uğruna hiç edilen aşkının intikamını almanın yolunu, zengin, güzel, görgülü sosyeteyle layık bir kadının olup, onu nikah masasında madara etmekte bulur (*Fadime Cambazhane Gülü*).

Filmlerde kırdan gelen kadının "çirkinliği" büyük bir abartı ve nezaketsizlik gösterisi dâhilinde her fırsatta vurgulanır. Çirkin kadınlar azarlanır, ayıplanır, tikslenme ve korku nidalarıyla uzaklaştırılır, en garip mahlûklara, yabanilere benzetilirler. Ucube, maymun suratlı, antika, yabani, medeniyetten nasibini almamış, vahşi, pis kokan, cahil olarak nitelenirler. Erkeklerin ifadelerindeki bu aşırı kabalaşma görgüsüzlük problemi yaratmaz; aksine bu eril pedagojinin olağan bir niteliğidir. Dolayısıyla modernleşmek ve medenileşmek sadece kadınların meselesidir. Hegemonik kontrolü elinde tutan erkeğin kaba ve nezaketsiz davranma yetkileri ataerkil statüsünden kaynaklı olarak verilir.

Analize konu olan filmlerde sınıfsal konum ve nitelermeler muğlaktır. Ekonomik temelli bir sınıf perspektifinden ziyade kültürel bir toplumsal tabakalaşma referans alınmış, kır-kent, Doğu-Batı, modern-geleneksel gerilimi esas sayılmıştır. Filmlerde sınıftan kaynaklanan gerilimler üstünden atlanacak bir parodik eşik gibi iş görür; ekonomik olarak sınıf atlamak kolaydır. Sermaye en kolay sağlanan şeydir; miras, piyango, zengin bir işadammın babacan desteği, en çaresiz durumlarda ise köşkün hizmetlilerinin aralarında para toplamaları sınıf atlamayı teknik bir meseleye indirgemekte, kolayca çözmektedir. *Aslan Yavrusu*'nda kadını modernleştirmeye soyunan yazarın kendisi, *Sürtük*'te gazinocular kralı, *Küçük Hanımefendi*'de, *Kıvalı Yapıncak*'ta ve *Dağdan İnme*'de miras, *Tatlı Dillim*'de âşık olunan erkeğin babacan babası, *Kadın Değil Baş Belası*'nda mahallelinin kendi aralarında topladıkları paralar, *Analar Ölmez*'de çiftlik beyinin kendi parası maddi ve/ya manevi sponsordur. Kültürel özgüllüklere bağlı asimetrilerin aşılmasında, medenileşme kurslarının kotarılmasında ise en belirgin başvuru adresi Batılı, yaşı geçkin gayri-müslimler olmaktadır (Erdoğan 1998, 267). Nitekim bu çalışmaya konu olan filmlerin büyük çoğunluğunda da dans, diksiyon, adab-ı muaşeret derslerini gayrimüslimler vermektedir. Bu isimsiz eğitimciler arasında Neriman'ın hocası Madame Sulfik *Küçük Hanımefendi* (1970) ismiyle de bilebildiğimiz biridir.

Melodramatik anlatı yapısı hemen her zaman yoksuldan, köylüden taraf olmaktadır (Kılıçbay ve İncirlioğlu 2003, 243-244). Ama bunu sınıfsal bir güçlenme, farkındalık ve dayanışma yaratmak için değil, tekil

kişilerin sınıf atlama isteklerini takdir etmek için yapmaktadır. Yeşilçam’ın bir yandan sınıf atlama vaadini korur ve mutlu sonla pekiştirirken, aynı zamanda mazlumluluğu kutsamak yoluyla direniş duygusunu kırmayı sayesinde, *status quo* garanti altındadır (Eğrik 2007, 165). Filmlerde erkekler karşısında kadınlara biçilen konum da aynı şekilde iş görür.

Erkeğin arzusu, kadının aşkı: Otantik “öz”den kolaj özneye

Bu filmlerde tipik *Pygmalion* türü anlatılarda olmayan ve tüm olay akışını belirleyen temel bir ekleme, bir motif vardır: Filmsel anlatı içinde kadınların iptidailikten medeniyete, kabalıktan/çirkinlikten güzelliğe doğru yolculukları öylesine hızlı olur ki, âşık oldukları erkekler onları ikinci kez gördüklerinde tanıyamazlar bile. Haliyle farkına varmaksızın aynı kadına ikinci defa âşık olurlar. Aynı bedende iki ayrı kadınlığı da serimleyerek bir modele, toplumsal bir mesaja dönüşen bu yıldız kadınlar, aslında gündelik mottoya dönüşmüş birkaç eril düsturu birden somutlamaktadır: Çirkin değil, bakımsız kadın vardır. Kadınlar sevdikleri erkek için savaştıkları, yaptıkları ile erkekleri şaşırtmanın, aşklarını, hayranlıklarını tazelemenin, erkek bakışını büyülemenin bir yolunu daima bulmalıdır. *Küçük Hanımefendi*’deki Bülent Soysal bunu “kadınlar yanıltmak için erkekler yanıltmak için yaratılmış mahlûklardır” sözleriyle ifade eder. Öte yandan şu ayrım önemlidir: Erkekler yanıltabilirler ama kandırılmazlar. Oysaki “[h]er kadının kandırılmaya hazır, budala bir yanı vardır”. Zeki olmak ise bir kadını ancak sevimsizleştirir.¹⁹ Kadın erkeği şaşırtma ve büyüleme oyununu yürütemezse eğer, “serüvenci” erkeğin ruhunu besleyemez hale gelir ve sıkıcılaşır. Nitekim bu doğrultuda, söz konusu filmlerdeki kadınların tamamının erkeği hak etme, onu büyüleme ve yuvaya bağlama tedrisatından geçtiklerini görürüz.

Filmlerdeki kadınlar bir aşkın peşinden düştükleri bu yolda imkânsız başaracak, üç beş günde modernleşecek iradeye ve azme sahiptirler. Bundan kazançları ise bir büyük aşk, bir de küçük intikam olur: Sevdikleri erkeğin kalbine bir değil iki ayrı kadın kuvvetiyle, sonsuza dek yerleşirler. Elbette bu arada erkeği de burnunu sürtmek yoluyla cezalandırmış, intikamlarını almış olurlar. Öte yandan böylesine kabiliyetli, sevdiği erkeğin arzusunu elde etmek için olmazı dahi olduran, kafasına koyduğunu yapan, güçlü bir kadın şüphesiz ve ancak aşkla dizginlenmeli, aşkının kölesi yapılmalıdır. Diğer bir deyişle nihayetinde onlardan beklenen, erkeğin arzusu doğrultusunda, kentsoylu, bakımlı, güzel bir kadın olmak yolunda başarılı bir öğrenciliktir; fakat mezuniyetlerinde dizginleri erkeklerinin eline teslim etmek kaydıyla. Aksi halde eril fantezi bütünüyle çökme riski taşır. Tam da bu filmlerdeki aşkı niteleyebilmek ve taşıdığı söylemi kısmen yapıbozuma uğratmak adına şunu hatırlamanın tam zamanı: Radikal feministler aşk anlatısının (ki bu söylemi ağırlıkla ataerkil söylem belirlemektedir) kadını savunmasız, bağımlı, acıya duyarlı kıldığını, kadının kendini gerçekleştirme potansiyelini engellediğini savunurlar. Hatta Ti-Grace Atkinson şöyle bir soru dahi sorar: “Eğer özgür olsaydık aşka ihtiyacımız olur muydu?” (aktaran Donovan 2007, 273-289). Nitekim filmlerde, kadınların kişisel serüvenini başlatan aşk adeta bir tür “düşlenen kölelik” gibi sunulmaktadır; kadınlar erkeğin arzu kafesine yerleştikten sonra film “huzurla” bitmektedir.

Daha önce söylendiği üzere, burada seçilen filmler, içerdikleri modernleşme miti açısından klasik *Pygmalion* anlatısı ile açık bir süreklilik gösterebilirler de, *Pygmalion* filmlerden bir noktada farklılaşmaktadırlar. Klasik *Pygmalion* filmlerinde değişim geçiren bir kadının hikâyesini izleriz. Bu çalışmaya konu olan filmlerde ise aynı anda var olan iki kadın, aynı bedende izlenen iki ayrı kadınlık anlatısı/performansı söz konusudur.

Filmlerdeki “ideal kadınlık” inşası adeta öğelerine ayrıştırılarak irdelenebilecek basitliktedir: O köylü ama kentli, Batılı ama Doğulu, modern kadın görünümüne sahip ama sessiz ve sıkılgan, çekici ama “ar sahibi”dir. “İdeal kadın” her şeyin en iyisinden seçilerek oluşturulmuş bir kolaj imgedir. Erkek bu fantezi imge karşısında serseme dönmek pahasına, ölçüsüzce âşık olur. Tamamı erkek yönetmenler ve senaristler tarafından çekilen bu filmlerdeki eril fantezinin açılacağı ufkun ne derece sömürgeleştirildiğini ve sığlaştığını görebilmek açısından, her ne kadar bu çalışmanın konusu olmasa da, *Japon İşi* filmi (Kartal Tibet, 1987) de hatırlanabilir.²⁰

Filmlerin tamamında öyküyü kuran ve başlatan kadındır; kadının aşkı harekete geçiricidir. Öte yandan kadının bu yolda alt etmesi gereken rakipleri vardır. Bunlar, ancak makyajla güzelleşen, genellikle sarışın, kadın edebinden nasib almamış, ahlaken zayıf, üstelik pek de zeki olmayan, yersiz ve çok konuşan, yılışık kadınlardır. Ama yine de gerçek rakiplerdir ve alt edilmeleri gerekmektedir çünkü bakışı hep açık olan erkeğin arzusunun kapsam alanı içindedirler. Dolayısıyla kadınlar için arzu alanı hep savaş meydanı gibidir.

Filmde aşkından şaşkına dönen erkeğin de bir rakibi ortaya çıkar genellikle. Ama onların gerçek rakipler olmadığını hemen anlarız. Çünkü kadının arzusu, âşık olduğu erkeğin düşüyle büsbütün kapanmıştır, böylelikle garanti altına alınmıştır zaten, başka kimseye yönelmez. Etrafındaki diğer erkekler onun için ancak

komik bir figür veya eğlenceli bir dost olabilirler. Dolayısıyla filmde erkekler arasındaki olası bir rekabet daha baştan elimine edilmiştir. Yarışmada birinci gelmek erkeğin meziyetinden değil, kadının ona olan bitimsiz aşkından gelir; erkekler sevilir, kadınlar sever. Filmlerin sonunda erkek de âşık olsa dahi, aşk kadın işidir. Kadın verdiği medenileşme savaşı sonucu sevdiği erkeğe ulaşır, onun hayatındaki bütün olası kadınları da saf dışı ettikten sonra yatıştır. Ancak kısmi bir yatıştırma bu. Zira bir rakibi hala yerli yerindedir: Bu rakip kırsalda bıraktığı kendisidir. Kadın sevgilisinin aşkını kazandıktan sonra yeniden sorar: Aslında sevilmekte olan kadın kimdir? Köydeki kadın mı, yoksa kentteki mi? Neyse ki bu kıskançlık da fazla güvenli sulara, domestik güvencededir; çünkü her iki kadın da kendisidir. Diğer bir deyişle, arzusunun olası kaçma noktasında da kendisi vardır, hedef noktasında da. Risk bütünüyle elimine edilmiştir. *Tatlı Dillim*'de Mine'nin "Kötü, çok kötü. İstedğim bu değildi. Buradaki süslü kadını sevmesini değil, köydeki karısını, Emine'yi sevmesini isterdim", sözleriyle kıskandığını anladığımız kişi yine kendisidir; E/mine ikiye bölünmüş bir kişiliktir. Damadın babası onu şu sözlerle kendine getirir: "Emine, Mine; hepsi sensin be kızım!" Böylelikle Yeşilçam önce modernleşme yolunda harekete geçirdiği ve eğittiği kadından, hemen devamında kendi iradesiyle hareket etme melekesini almış, onu tekrar melodramatik şemanın suskun, edilgen kadınına sıkıştırmıştır. Kadını harekete geçiren aşk arzusu hızla evcilleştirilmiş, evlilik düşüne kapatılmıştır.

Filmlerde kadının dişil fendi erkeği de yola getirir. Erkek köşe bucak kaçtığı çirkin, köylü, adab-ı muaşeretten yoksun kadınla, deli gibi âşık olduğu kentli kadının aslında aynı kadın olduğunu anlar. Tatlı sert anne şefkatinden, kulağından tutup onu kendine getiren "mabude" kadına teslim, bir parça da burnu sürtülmek suretiyle, ergenlikten büyümeye adım atar. Filmsel anlatının "ideal kadın"ı mükemmel bir alaşımdır: Modernleşmeyle taçlanmış, çok güzel, çekici, kültürlü bir kadındır. Dahası kırsaldan taşıdığı öz gereği mütevazı ve fedakâr, affedicî, ölünceye kadar seven, özünde hep erkeğine tapınan bir kadındır. Kendisine sunulan bu "tamamlanmış" kadınlık karşısında erkeğin artık başka kadınlarla doyuracağı bir "eksikliği" kalmamıştır. Dolayısıyla erkeğin dizginlenemez arzusunun tuzak yolları da maharetle kesilmiştir.

Buradaki inceleme konu edilen filmlere baktığımızda, "ideal kadın" kolaj imgesinin söylemsel olarak nasıl bağlamsallaştırıldığı ayrıca dikkat çekicidir. Filmsel anlatı içinde, eril fanteziyi temsile taşımak yoluyla inşa edilen yeni kadınlık otantiklikle, özgül bir kökenle tanımlanmaktadır. Anadolu olmanın gelenek ve değerleri öz olarak aynı kadının iki ayrı kadınlık performansında da eksilmeksizin mevcuttur. Özü değişmedikçe kadın her şey olabilir; köylü Güllü de odur, kentli Gül de; Çengi Naciye de odur, Prenses Nazlışah da; Elif de odur iş kadını Yıldız da; ve Emine de odur, Mine de... Diğer bir deyişle varsayılan "öz" kopyalanarak çoğaltılmış, yeniden üretilmiş, inşa edilmiştir. Otantik (özünü tanımlayan referanslar: Doğu, kırsal yaşam değerleri) ile sahte/taklit (söylemde inşa edilen: Batı, kentsoyluluk) birbirine yapışmıştır. Erdoğan'ın Türkiye popüler anlatı sinemasının sömürgeci zihniyet ürünü olduğu değerlendirmesi, en açık haliyle kadınların bedenlerinde somutluk bulmuştur: Zira söylendiği üzere bir beden ikiye bölünmüştür veya iki beden aslında birdir; sahte/taklit olan otantik olandır da. Otantik ile taklidini birbirine yapıştırmak suretiyle yaratılan "ideal kadın" imgesi sayesinde eril fantezi kendini hem düş endüstrisinde ve hem de toplumsal ölçekte gerçekleştirmiş saymış, erkeğin bakışları tam bir doyum ile ödüllendirilmiştir.

Fिल्msel anlatıdaki, özellikle aşk ve arzu konusundaki tüm kontrollü rastlantılar, her türlü sızma, yarık, çatlak, olumsuzluk, eleştiri, itiraz, direnme ihtimallerini, üzerini sıvayarak gidermekte işe koşulmuştur. Böylelikle film tüm olası çatlakları dikkatle sıvamış; hikaye örgüsündeki anlatsal olumsuzluk, yaratıcı rastlantı, sürprizler vs. ihtimali izleyicinin düş/ün alanına kadar uzanarak budanmıştır. Evvela kadının imgesi ele geçirilmiş ve bir inşa ile sabitlenmiş, devamında erkek aynı imgeyle en geniş çağrışımlarıyla yuvaya (ulusa, aileye, eve vs.) davet edilmiştir. Başka hiç bir şeye gerek yoktur. Tam bir kapanma, nefes almayan, boşluksuz bir hikâyedir ortaya çıkan.²¹ Zira kadının taşkın arzusu "kendinden kıskanacak" ölçüde sevdiği adama yönelerek hedefe kilitlenmiş ve zapturapt altına alınmış, erkeğin cinsellik ve serüven arzusu ise "ideal kadın"ın vaatlenmiş gerçeğe dönüşmesi yoluyla boşa düşmüş, evcimenleştirilmiştir. Tastamam olmuş, bu sınımsız örtülü "yuvada" âşıklar ancak ve sadece "mutlu" olabilirler.

Bu filmlerdeki kapanma bir yanı sıra klasik anlatı yapısının örneklerini sunmaktadır elbette. Fakat öte yandan öykü kurgusundaki melodramatik duygusal taşmalar, büyük rastlantılar ve garantici flörtler, bütün krizleri aslında tuzak olarak bizzat tasarlamıştır; diğer bir deyişle ortada aslında filmsel çatışma yoktur.

Sonuç

Bu çalışmada *Pygmalion* temalı filmler ve bazı değişikliklerle birlikte aynı temayı devam ettiren, kendi içinde kategorileştirilebilir toplam 17 film üzerinden bir analiz yapılmıştır. Belirlenen filmlerde bir erkeğe duyduğu aşkın peşinden kente gelen, orada hızla modern bir kadına dönüşen ve ödül olarak hayal ettiği aşka kavuşan kadınlar anlatılmaktadır. Filmlerdeki kadınlar örneğinde inşa edilen kadınlığın, Doğu'nun, alt-sınıfın, kırsal yaşamın değerleri ile Batı'nın, burjuva sınıfının ve kentsel yaşamın bilgi birikimini bünyesinde birleştiren bir “ideal kadın” olarak karşımıza çıktığını görürüz.

Filmlerdeki kırsal kökenli kadınların geçirdiği Batılılaşma ve kentsoylulaşma deneyimi, modernleşme ve toplumsal cinsiyet bağlamında makro tartışmalar ölçeğinde ele alınmıştır. Öte yandan, bunların yanında, söz konusu filmlerin nadiren ilgi ve itibar görmüş olan bir diğer gücü, eril düşleri ve fantezileri temsilde gerçekleştirmesinden gelir. Bu minvalde, bu çalışmanın analiz odağı filmleri kadınlık inşası, aşk anlatısı, otantiklik ve arzu düzenlemeleri etrafında biraz daha açmaya çalışılmaktadır.

Analize konu olan filmlerdeki anlatısal izlekten hareketle birkaç sonuç çıkarmak mümkündür. Birincisi Yeşilçam doğrudan arzuyu temsilleştirmek, bu yolda eril fanteziyi imgeleştirmek yoluyla, kadın izleyici tarafındaki haz yatırımını (fazlalığı) bir ürün olarak opaklaştırmış, ideolojik olarak iş görmüştür. Melodramatik şablon içinde inşa edilen “ideal kadınlık”, kadın izleyicilere erkeğe adanmayı, hem beden hem de toplumsal olarak onun bakışına göre uyarlanmayı, itaati, hak aramamayı öğütlemiştir. Filmlerde aşk bitimsiz bir imkansızlık değil, tamamlanabilir bir bütünlük olarak modele indirgenmiş, hem erkek ve hem de kadın adına özgürlüksüz ve sabitlenmiş bir aşk tasavvuru ortaya çıkmıştır. Bu kurguda erkek hep seçen ve yargılayan bir pozisyonda egemen kılınmıştır.

İkincisi, karşımıza çıkan anlatılar bütünüyle tektip bir modelleme üzerine oturmuştur; yaratıcı nitelik sinematografik öyküleme içinde alabildiğine budanmış, öyküleme ve temalar yelpazesi daralmıştır. Bir erkekten intikam almak, onun aşkını kazanmak motivasyonu hareketle geçen güçlü kadın, içinden geçtiği medenileşme, burjuvalaşma formasyonu neticesinde yeniden durağan hale gelmiş, erkeğin arzusunu elde etmenin peşinde, hareket sahasını yitirerek yeniden sabitlemiştir.

Üçüncüsü, öyküleme içindeki abartılı aşk duygusu içindeki kadın, bedeninden geçen hikâyeyi bir deneyim değil, bir toplumsal, ideolojik formasyonun uygulama sahası olarak yaşamıştır. Bir tek bedenle iki farklı kadınlık durumunu serimleyen yıldız oyuncular dolayısıyla, film karakterleri özne olarak görünürleşmekten ziyade, ideolojinin kostüm taşıyıcısına dönüşmüşlerdir.

Son olarak, bu filmler ulusal kimlik söylemiyle bütünleşmek adına, Batı'nın bilgisi ve görgüsü ile Doğu'nun toplumsal cinsiyet düzenlemelerine ilişkin değerlerini birleştiren, “tamamlanmış” bir “ideal kadın” imgesi üretmişlerdir. Bu imge bünyesinde kırsal-kentsoylu, Doğulu-Batılı, geleneksel-modern olmak üzere, iki kadın tipini birden taşımakta, böylelikle Türkiye modernleşmesinin kendisi için de krize dönmüş bu ikiliklerin aşıldığı bir model olduğu iddiasını taşımaktadır. Ne var ki bu iddia daha en başta, imge temsile düşer düşmez geçersizleşmektedir: Çünkü “ideal kadın” karşımıza “öz” etrafında kurulan bir bütünlük olmaktan ziyade, parçalı, her defasında yeniden kurgulanabilir, tasarım ürünü bir kolaj olarak çıkmaktadır. Buna ek olarak, daha önce de ifade edildiği üzere, ulus kimliğe ait cinsiyetsiz, bütünlüklü bir öz olarak tasavvur edilmiş ve ahlaksallaştırılmış kadın kurgusunun, Yeşilçam sinemasında eril fantezi yoluyla yeniden cinsiyetlendirilmiş olduğu da akılda tutulmalıdır. Filmsel anlatı içindeki oluşumu adım adım izlenebilir olan bu “ideal kadın” imgesi, kolaj olması nedeniyle “ideal” olamayacağını, çünkü bir inşa olduğunu, heterojenliğini ve filmde asla kabuğu kaldırılmamış olumsallığını en başta bizzat kendisi ifşa etmektedir. Bu filmleri günümüzde artık parodik bir hatırlayışla anıyor olmamızın sebebi belki budur; biçim ile öz arasındaki bu apaçık ayrışma.

- 1 Bu makalenin oluşmasında değerli eleştiri ve önerileriyle destek veren sevgili meslektaşım ve arkadaşım Metin Yüksel'e çok teşekkür ederim.
- 2 Filmler için bkz. Ek1. Çalışma kapsamında belirlenen 17 filmde, Pygmalion temalı filmlerle, temayı sürdüren filmler ayrıştırılmış, analiz ağırlıklı "Analiz Filmleri" başlığı altındaki 11 film üzerinden yürütülmüştür.
- 3 Doğrudan bu çalışmaya konu olan filmlerin bazılarında söz eden iki çalışma için bkz. Kirel 2005 ve Erdoğan 1998.
- 4 Yeşilçam filmleri ve imgeleri, (yeni) medya ortamlarında hala sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Özel bir örnek olarak, Gezi Direnişi'nde, popüler bellekteki bazı Yeşilçam Sineması tiplerinin de stencil ve çeşitli yazılamalar yoluyla doğrudan direnişe çağrıldığı hatırlanabilir.
- 5 Oto-etnografik yöntem ile ilgili bkz. Holman Jones 2005, 763-791.
- 6 Feminist eleştirel söylem analizi ve yöntemsel perspektifin kullanım alanları ile ilgili bkz. Lazar 2007, 141-164.
- 7 Yeşilçam renkli film dönemine teknik ve uygulama açısından hazırlıksız yakalanmıştır. Bunun üzerine işi ucuza çıkarmak gibi bir kaygı da eklenince, filmlerin renk kalitesi filmi izlemeyi güçleştirecek ölçüde düşmüştür. Bu düşük kaliteli filmlere "Abdurrahman color" renkli filmi adı verilmiştir (Abisel 2005, 112).
- 8 Konu ile ilgili tartışmayı psikanaliz ve sinema bağlamlarıyla birlikte okumak için bkz. Arslan 2009: 9-38.
- 9 Lacan özeninin ayna evresinde kurulduğunu anlatır. Aynada kendini gören bebek kendini temsili, yani aynadaki izafi görüntüsü aracılığıyla tanır, annenin bakışıyla varlığı onaylanır. İmgelerin yanında dil dünyası ise onun simgesel, Babanın yasasına, sosyo-kültürel bir özne olmaya adımını sağlar. Böylelikle özne hakikat ile bütünleşme olanağını, hakikati kapanamayan bir mesafe olarak kaybeder. Lacan hakkında detaylı bilgi için bkz. Tura 1996.
- 10 Kılıçbay ve İncirlioğlu içerindeki trajedi vurgusu açısından melodramın karakterleri ile Marks'ın burjuva ve işçi sınıfı ayrımları arasında paralellik kuruyorlar. Aynı doğrultuda ortaya çıkan artı-duygu ile artı-değer arasındaki irtibat da üzerine detaylı düşünmeye değer (2003, 236-249).
- 11 Yeşilçam filmleri üzerine yaptığımız bir sohbette bir arkadaşım böyle konuşma çabasını bizzat kendi deneyimi olarak aktarmıştı.
- 12 Unutturma ideolojik bir tekniktir. Renan (1996: 42-55) unutturmanın işlevini "What is a Nation?" metninde ulus belleğinin nasıl kurulduğunu aktarırken örnekler. Aynı vurguyu Aykut ataerkinin kadınlara kendi hikayelerini, deneyimlerini ve potansiyellerini nasıl unutturduğunu hatırlatırken yapar (Aykut 2015, 45-48).
- 13 Popüler sinema anlatısında eril bakışı ve feminist analizi konu edinen birkaç örnek için sırasıyla bkz. Mulvey 1997, Smelik 2008, Abisel 2005.
- 14 Yeri gelmişken Türk Sineması'ndaki Cahide Sonku, Bilge Olgaç ve Türkan Şoray gibi kadın yönetmenlerin varlığı şüphesiz hatırlanmalıdır. Öte yandan bu üç kadın Yeşilçam'ın popüler üretim mutfağında yönetmen olarak yer almış değildir. Cahide Sonku *Vatan Yahut Namık Kemal* adlı politik filmini 1949 yılında yönetmiş, en son filmi *Beklenen Şarkı*'yı ise 1954 yılında tamamlamıştır. Bilge Olgaç 1960'lardan 1990'lara kadar yaklaşık 30 yıllık bir zaman aralığında sayısız film yönetmiştir fakat onun filmleri de konu olarak Yeşilçam'ın popüler anlatı hattıyla örtüşmez. Olgaç ağırlıklı toplumsal meseleleri konu edinen, politik filmler yönetmiştir. Türkan Şoray ise 1970'lerin başından itibaren kendi filmlerini yönetmeye başlamış, o da klasik Yeşilçam anlatısının dışına çıkan, toplumsal sorunları merkeze alan filmlere imza atmıştır.
- 15 *Pygmalion* uyarlaması filmlerin detaylı analizi için bkz. Eğrik 2007.
- 16 *Foşforlu Cevriye* (Nejat Saydam, 1969), *Şoför Nebahat* (Süreyya Duru, 1970), *Cemo* (Atif Yılmaz, 1972) ve *Erkek Fatma* (Ülkü Erakalın, 1969) filmlerinin kadın karakterleri de "erkek" gibidirler. Bu filmlerin öyküleri de onları bir erkeğin aşkıyla ehliştirmeyi konu edinmektedir.
- 17 Nemika kendisinden hoşlanan Bülent Soysal'a "Ortaçağ'da yaşamalıydınız. O zaman isminiz Don Juan veya Kazanova olurdu.", diyerek kitap okuyan, bilgili bir kadın olduğunu gösterir (*Küçük Hammefendi*).
- 18 Bu başlık altındaki çift turnak içinde aktarılmış olan bütün diyaloglar analiz edilen filmlerden alınmıştır. Bölümdeki diğer alıntı ve vurgular tek turnak ile belirtilmiştir.
- 19 Kınalı Yapıncak'ın Küçük Bey'in kendisine dönük ilgisizliğini dile getirmek için söylediği "Ferit Bey beni güzel bulmuyorlar", cümlesi Ferit Bey tarafından "Çirkin değil, zeki buluyorum sadece." cümlesiyle karşılanır.
- 20 Bir gazonoda garsonluk yapan Veysel, gazonunun ses sanatçısı Başak'a aşiktir. Onun bu aşkını bilen bir arkadaşı Veysel'e Başak'ın bir robotunu yapar ve gönderir. Bu robot gerçek Başak'ın hırçın, kendini beğenmiş özelliklerinden sıyrılmış, Veysel'in ayaklarını yıkamak, onun yemeğini pişirmek, ona sevgi sözleri söylemek üzerine programlanmıştır. Filmin sonunda Veysel'in hayalleri gerçek olur; robot ömrünü tamamlarken o gerçek Başak'a kavuşur.
- 21 Yeşilçam'daki "ideal kadın"a gömülü otantiklik vurgusu üzerine düşünürken, bu anlatının tam tersi bir örnek olarak aklıma *Vertigo* geliyor. Filmde San Francisco polisi dedektif Scottie Ferguson polisliği bırakır ve özel dedektif olur. Eski bir arkadaşı Gavin Elster onu karısını takip etsin diye tutar. İçe kapanık, alışılmış dışında davranışlar sergileyen Madeleine Scottie'yi etkiler. Kadın resim müzesindeki bir kadını izlemekte, onu gibi intihar etmek istemektedir. Nitekim bunu yapar da; kendisini kilisenin çatısından aşağıya bırakır. Genç kadına aşık olmuş dedektif olayları çözümleyemez, ruh sağlığı bozulur. Ne var ki bir gün kendini çatıdan atmış kadını sokakta görür: O yaşamaktadır. Sonra o kadının esasında Elster'in karısı olan kişi olmadığını öğrenir. Dolayısıyla aşık olduğu kadın aslında ve özünde yoktur. Karşısındaki kadın en başından beri kendisini o olarak tanıtmış

bambaşka birisidir. Bu filmde erkek kahramanın aşık olduğu kadın aslında varolmamıştır; bir kadın vardır fakat o “kendi”si değildir. Diğer bir deyişle, filmde doğrudan otantik olanın kendisi, yani öz sarsıntıya uğrar. *Vertigo*’da otantik olan ile gerçeklik arasındaki mesafe telafi edilemez bir boşluğa fırlatılmıştır. Otantik ile sahtenin yer değiştirmesinin ifşa olması, otantik olanın aslında mevcut olmayışı bir baş dönmesi yaratır erkekte. Otantik olanı boğucu şekilde çoğaltan ve yineleyen Yeşilçam, izleyicisini *Vertigo*’daki gibi bir varoluş riskinin içine sokmayı göze almazdı sanıyorum (Konu ile ilgili detaylı bir analiz için bkz. Zizek 2014).

Kaynaklar

- Abisel, Nilgün. *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (Ankara: Phoenix, 2005).
- Akbulut, Hasan. *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, (İstanbul: Bağlam, 2008).
- Akpınar, Şükran. “Melodram ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği,” *Turkish Studies*, no. 10/10 (2015): 61-80.
- Arslan, Umut Tümay. “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı,” *Kültür ve İletişim*, no. 12/1 (2009): 9-38.
- Atayman, Veysel ve Çetinkaya, Tuncer. *Popüler Sinema’nın Mitolojisi* (İstanbul: Ayrıntı, 2016).
- Aykut, Ebru. “Ömürlere Derkenar: Öfkemiz Daim Olsun”. *Duvar Dergisi*, no. 23 (2015): 43-48.
- Çelik, Filiz. “Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam”. *Sanat Dergisi*, no. 17 (2010): 31-38.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori* (İstanbul: İletişim, 2007).
- Erdoğan, Nezihe. “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975,” *Screen*, no. 39/3, (1998): 259-271.
- Erdoğan, Nezihe. “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar,” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, yay. haz. Deniz Derman (İstanbul: Bağlam, 2001), 219-230.
- Eğrik, Evren Barın (2007). *Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi: Yeşilçam’da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Holman Jones, Stacy. “Autoethnography: Making the Personal Political,” *The Sage Handbook of Qualitative Research*, der. Norman Denzin ve Yvonna S. Lincoln. (London: Sage, 2005), 763-791.
- Kandiyoti, Deniz. “End of Empire: Islam, Nationalism and Women in Turkey,” *Women, Islam and the State*, der. Deniz Kandiyoti. (London: Macmillan, 1991), 22-47.
- Kaplan, Gülcan. “Yeşilçam Melodramları ve Kadın,” *Bianet* (2003). <http://bianet.org/kadin/kultur/21103-yesilcam-melodramlari-vekadın>.
- Kirel, Serpil. *Yeşilçam Öykü Sineması*. (İstanbul: Babil, 2005).
- Kılıçbay, Barış ve İncirlioğlu, Emine Onaran. “Interrupted Happiness: Class Boundaries and the ‘Impossible Love’ in Turkish Melodram,” *Ephemera*, no. 3/3 (2003): 236-249.
- Lazar, Michelle M. “Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis,” *Critical Discourse Studies*, no. 4/2 (2007): 141-164.
- Mulvey, Laura. “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”. Çev. Nilgün Abisel. 25. *Kare*, no. 21, (1997): 38-46.
- Refiğ, Halit. *Ulusal Sinema Kavgası*. (İstanbul: Hareket Yayınları, 1971).
- Renan, Ernest. “What is a Nation?,” *Becoming National* ed. Geoff Eley ve Ronald Grigor Suny (Oxford: Oxford University Press, 1996), 42-55.
- Sancar, Serpil. *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* (İstanbul: İletişim, 2014).
- Shaw, Bernard. *Seçilmiş Oyunlar 1: Pygmalion* (İstanbul: Aday Yayınevi, 1992).

Smelik, Anneke. *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, D. Koç (Çev.) (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008).

Stevenson, Nick. *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. (Ankara: Ütopya, 2008).

Telli, Ahmet. "Soluk Soluğa 1". http://www.siir.gen.tr/siir/a/ahmet_telli/suluk_soluga1.htm

Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (İstanbul: Ayrıntı, 1996).

Yalçinkaya, Can. "‘Never my Soul’: Adaptations, Re-Makes and Re-Imaginations of Yeşilçam Cinema". *Refractory*. No. 18. (2011). <http://refractory.unimelb.edu.au/2011/05/06/%E2%80%9Cnever-my-soul-%E2%80%9D-adaptations-re-makes-and-re-imaginings-of-yesilcam-cinema-%E2%80%93-can-yalcinkaya>

Yeğenoğlu, Meyda. *Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (İstanbul: Metis, 2003).

Yesari, Mahmut. *Sürtük*. (İstanbul Milli Eğitim Basımevi, 1964).

Zizek, Slavoj. *Sanat: Konuşan Kafalar* (İstanbul: Encore, 2014).

Ek 1: Makalede Adı Geçen Filmler

Pygmalion uyarlaması ve benzer temalı filmler:

Sürtük (Ertem Eğilmez, 1965)

Sürtük (Ertem Eğilmez, 1970)

Karagözlüm (1970, Atıf Yılmaz)

Aslan Yavrusu (1960, Hulki Saner)

Kezban (Orhan Aksoy, 1968)

Taşra Kızı (Orhan Elmas, 1977)

Analiz Filmleri:

1. *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1961)

2. *Kıvalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1968),

3. *Kadın Değil Başbelası / Çengi Naciye* (Ülkü Erakalın, 1968)

4. *Küçük Hanımefendi* (Ertem Eğilmez, 1970)

5. *Tatlı Meleğim* (Mehmet Dinler, 1970)

6. *Fadime Cambazhane Güllü* (Türker İnanoğlu, 1971)

7. *Tatlı Dillim*, (Ertem Eğilmez, 1972)

8. *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971)

9. *Dağdan İnme* (Metin Erksan, 1974)

10. *Gelin Çiçeği* (Nejat Saydam, 1971)

11. *Analar Ölmez* (Ertem Göreç, 1976)

Analiz haricindeki filmler:

Aşk Mabudesi (Nejat Saydam, 1969).

Japon İşi (Kartal Tibet, 1987).

Kezban Paris'te (Orhan Aksoy, 1971)

Kezban Roma'da (Orhan Aksoy, 1970)

Vertigo (Alfre Hitchcock, 1958).