

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI



YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL'DA GEÇEN
FİLMLERDE ÇOCUK TEMSİLİ**

BİNNUR KURT

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Sarper BÜTEV
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Sezen GÜRÜF BAŞEKİM
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Özgür İPEK

KASTAMONU-2024

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Binnur KURT

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1990 SONRASI TÜRK SINEMASINDA İSTANBUL'DA GEÇEN FİLMLERDE ÇOCUK TEMSİLİ

BİNNUR KURT

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SINEMA ANA BİLİM DALI

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ SARPER BÜTEV

Çocukluk evrensel olmakla birlikte, zamana ve toplumlara göre değişen bir kavramdır. Çocukluğun, içinde yaşadığı dönemin koşullarına göre geçirdiği dönüşüm, sinemaya da yansımıştır. Sinemanın mucidi olan Lumière Kardeşler' in ilk film gösterimlerinden itibaren, çocukluk sinemada kendine yer bulmayı başarmıştır. Bu tez çalışmasında, çocuk ve çocukluk kavramları çerçevesinde, 1990 sonrası Türk sinemasında başrolünde çocuk oyuncuların yer aldığı ve İstanbul'da geçen filmlerdeki çocukluk temsillerinin incelenmesine odaklanılmıştır. Bu doğrultuda, film anlatısının merkezindeki çocuk karakterler ile yaşadıkları kent arasındaki ilişki de değerlendirilmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde birinci bölümde, çocukluk kavramının tarihsel gelişimi, tarihsel eleştiri yaklaşımıyla ele alınmıştır. İkinci bölümde, sinemada çocukluğun tarihsel gelişimine bakılarak, sinema ve çocuk ilişkisi irdelenmiştir. Üçüncü bölümde, sinema ve kent ilişkisi çerçevesinde tezin kapsamına giren İstanbul'un sinemadaki temsili ve dönüşümü ele alınmıştır. Dördüncü bölümde, İstanbul'un sosyolojik arka planı ışığında, seçilen filmlerdeki çocukluk temsilleri ve kent-çocuk ilişkisi sosyolojik eleştiri yaklaşımıyla incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: Yeni Türk Sineması, Temsil, Çocuk, Çocukluk, Kent

Ekim 2024, 151 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

REPRESENTATION OF CHILDHOOD IN FILMS SET IN ISTANBUL IN TURKISH CINEMA AFTER 1990

BİNNUR KURT

**KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
DEPARTMENT OF RADIO, TELEVISION AND CINEMA**

SUPERVISOR: ASSIST. PROF. DR. SARPER BÜTEV

Childhood, while universal, is a concept that changes according to time and society. The transformation of childhood in accordance with the conditions of the era it exists in has also been reflected in cinema. Since the first film screenings by the Lumière Brothers, the inventors of cinema, childhood has managed to find a place for itself in cinema. This thesis focuses on the representations of childhood in films set in Istanbul, where child actors play the leading roles, in Turkish cinema after 1990, within the framework of the concepts of child and childhood. In this context, the relationship between the child characters at the center of the film narrative and the city they live in is also evaluated. In the theoretical framework of the study, the first chapter addresses the historical development of the concept of childhood through a historical critique approach. The second chapter examines the historical development of childhood in cinema, exploring the relationship between cinema and childhood. The third chapter discusses the representation and transformation of Istanbul in cinema within the context of the relationship between cinema and the city. The fourth chapter analyzes the representations of childhood and the city-child relationship in the selected films, using a sociological critique approach in light of the sociological background of Istanbul.

KEYWORDS: New Turkish Cinema, Representation, Child, Childness, City,

October 2024, 151 Page

TEŞEKKÜR

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca benden desteğini esirgemeyen ve bilgileriyle yoluma ışık tutan tez danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Sarper BÜTEV'e, desteğinden dolayı çok teşekkür ederim.

Çalışmamı inceleyip değerlendiren sevgili hocalarım, Dr. Öğr. Üyesi Sezen GÜRÜF BAŞEKİM ve Doç. Dr. Özgür İPEK'e katkılarından dolayı özellikle teşekkür ederim. Sevgili hocam, Doç. Dr. Şeyma BALCI'ya bu çalışmayı yapma ilgisini içime düşürdüğü için teşekkürü borç bilirim.

Hayatımın her anında yanımda olan, varlıklarıyla bana mutluluk ve huzur veren kıymetli annem Ayşe KURT ve canım babam Cevdet KURT'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Beni hep destekleyen güzel kız kardeşlerim Kübra ve Mürvet KURT'a, canım abim Muhammet KURT'a ve bana inanan, güvenen, umudumu canlı tutmamı sağlayan sevgili Mücahit YILDIZ'a özellikle teşekkür ederim. Adını anmadığım, ancak hayatıma bir biçimde de olsa dokunan güzel insanlara ayrıca teşekkür ederim.

Bu çalışmam, bana ilham kaynağı olan biricik yeğenlerim Kayra, Duru ve Mustafa başta olmak üzere tüm çocuklara adanmıştır.

Binnur KURT

Kastamonu, 2024

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem	1
1.2 Amaç	5
1.3 Önem	9
1.4 Varsayımlar	9
1.5 Sınırlılıklar.....	9
1.6 Yöntem	10
2. ÇOCUKLUK KAVRAMI	12
2.1 Çocukluğun Tarihsel Süreçteki Dönüşümü.....	13
2.1.1 Tarih Öncesi Dönemde Çocukluk.....	13
2.1.2 Antik Çağ'da Çocukluk	14
2.1.3 Orta Çağ'da Çocukluk	18
2.1.4 Modern Çocukluk Düşüncesinin Oluşumu.....	20
2.1.4.1 Matbaa sonrası ortaya çıkan “yeni yetişkin”.....	20
2.1.4.2 Rönesanstan günümüze değişen çocukluk anlayışı.....	21
2.1.4.3 Locke ve Rousseau’nun çocukluk anlayışının değişimine katkıları	24
2.1.4.4 20.Yüzyıl ve sonrasında çocukluk	25
2.1.4.5 Postman’a göre çocukluğun yok oluşu	27
2.1.5 Türkiye’de Çocukluk	29
2.1.5.1 Osmanlı Devleti’nde çocuk.....	29
2.1.5.2 Cumhuriyetin ilanından sonra çocuk	32
3. SİNEMADA ÇOCUKLUK.....	36
3.1 Çocuk ve Sinema İlişkisi	36
3.2 Dünya Sinemasında Çocukluk	41
3.3 Türk Sinemasında Çocukluk	55
3.3.1 Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çocukluk (1919-1959).....	55
3.3.2 Çocuk Kahramanlı Filmler Dönemi (1960-1979)	58
3.3.2.1 Zeynep Değirmencioğlu’nun ardından görülen yeni çocuk oyuncular ve filmlerine örnekler.....	60
3.3.2.2 Melodrama meydan okuyan yönetmenlerin filmlerinde çocukluk.....	61
3.3.3 1980-1990 Arası Dönemde Türk Sinemasında Çocukluk	65
3.3.4 1990 Sonrası Dönem Türk Sinemasında Çocukluk.....	68
3.3.4.1 1990 Sonrası Türk sinemasında dönüşümler	68
3.3.4.2 1990 Sonrası Türk sinemasında çocuk temsillerindeki değişim	70
4. SİNEMA VE KENT İLİŞKİSİ.....	76

4.1	Türk Sinemasında Bir Kent; İstanbul	80
4.1.1	Türk Sinemasında İstanbul’u Anlatan İlk Dönem Filmleri	81
4.1.2	Kamera Sokağa İniyor: 1950-1980 Yılları Arasında Türk Sinemasında İstanbul	83
4.1.3	1970-1980 Yılları Arasında İstanbul	84
4.1.4	1990- 2000 Yılları Arasında İstanbul	86
4.1.5	2000 ve Sonrası İstanbul’a Bir Bakış	87
5.	1990’LAR TÜRK SİNEMASINDA ÇOCUKLUK TEMSİLİ VE İSTANBUL’UN SOSYOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ	91
5.1	İstanbul’un Sosyolojik Dönüşümü	91
5.1.1	1980-1990 Arası Dönemde İstanbul	91
5.1.2	1990-2000 Arası Dönemde İstanbul	95
5.1.3	2000 Sonrası Dönemde İstanbul	97
5.2	Filmlerin Analizi	99
5.2.1	“Şahmaran” Filminde Çocukluk Temsili (1993)	100
5.2.2	“Babam Askerde” Filminde Çocukluk Temsili (1995)	104
5.2.3	“Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Çocukluk Temsili (2001)	109
5.2.4	“Sır Çocukları” Filminde Çocukluk Temsili (2002)	112
5.2.5	“Hayat Var” Filminde Çocukluk Temsili (2008)	116
5.2.6	“Babamın Kemani” Filminde Çocukluk Temsili (2022)	123
6.	SONUÇ VE ÖNERİLER	126
6.1	Sonuç	126
6.2	Öneriler	131
	KAYNAKÇA	132
	EKLER	148
	EK A Çözümlenen Filmlerin Künyesi	149

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

Bkz.	: Bakınız
C./ c.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed./ed.	: Editör
OHAL	: Olağanüstü Hâl
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
TOKİ	: Toplu Konut İdaresi Başkanlığı
UNICEF	: Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu
vb.	: Ve benzeri

1. GİRİŞ

Bu çalışmada çocukluk kavramı çerçevesinde, 1990 sonrası Türk Sinemasında başrolünde çocuk oyuncuların yer aldığı ve İstanbul’da geçen filmlerde, çocukluk temsillerinin incelenmesine odaklanılmıştır. Bu amaca uygun olarak film anlatısının merkezinde yer alan çocuk ile yaşadığı kent arasındaki ilişki de değerlendirilecektir. Bu incelemeyi gerçekleştirirken ele alınması gerekli görülen konu ve başlıklar aşağıda özetlenmektedir.

1.1 Problem

Bu tezin ortaya koymaya çalıştığı ana problem 1990 sonrası Türk Sinemasında başrolünde çocuk kahramanlar olan ve İstanbul’da geçen filmlerde çocuğun nasıl değerlendirildiğine bakmaktır. İstanbul ve çocuk ilişkisinin ele alınmasının sebebi bu konuda literatürde yeterli çalışma olmamasından kaynaklanmaktadır. Az sayıda yapılan çalışmalarda, film ve karakter analizleri ya da çocukluk temsili konusunda ayrıntılı bir inceleme yapılmamıştır. Bu nedenle, 1990 sonrası filmlerdeki çocukluk temsillerinin incelenmesi ve bu temsillerin hangi toplumsal duygularla örtüştüğünün belirlenmesi büyük önem taşır. Bir diğer nedeni ise, sosyolojik anlamda köyden kente göç süreçlerinin yaşanmasıyla ortaya çıkan gecekondu ve varoşların da mekân olarak ön plana çıktığı bir kent atmosferi sunması ve bu kentte çocuğun varoluş meselesi bunlar aynı zamanda temel problemin yanında aydınlatılması istenilen yan problemlerdir.

TDK (2024)’ya göre, “Birinin veya bir topluluğun adına davranma” tanımıyla ele alınan temsil kavramı dilimize Latince ‘repraesentare’ kelimesinden dönüşerek gelmiştir. Temsil kavramı birçok imgeyi içermektedir. Bu imgelerden bazıları, Emanuel Kant’ın temsil tanımlamasına dayanan felsefeye ilişkin iken bazı imgeler ise dilin alanı ile ilgilidir. Temsil ve dil ise aktarımın işaretlerin biçimiyle nasıl kurgulandığı ve yapılandığını inceler (Açıkyol ve Kazaz, 2021, s.101). İngiliz dilinde ‘representation’ olarak karşılık bulan kavramın tanımı ise, “bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi” şeklinde

sunulmaktadır (Cevizci, 2010, s. 1510). Günümüzde kullanım şekli sebebiyle en çok tartışılan konulardan biri halini alan temsil (representation) kavramı Stuart Hall'ın aktarımıyla şöyledir:

1. Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun bir suretini yerleştirmektir(...) “Bu resim Habil’in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor” cümlesinde olduğu gibi. 2. Temsil etmek, aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir(...) “Hristiyanlıkta, haç İsa’nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder” cümlesinde olduğu gibi (Hall, 2017, s. 24).

Tanımlarda görüldüğü üzere, sanatsal veya sanatsal olmayan herhangi bir temsilin, gerçekliğin veya kabul edilenin yerini alarak, onu ifade etme ve zihinlerde canlandırma yeteneği söz konusudur (Cerrahoğlu, 2019, s. 520). Stuart Hall’un kendi tanımıyla ise, “Temsil, zihinlerimizde, dil yoluyla kavramlar için anlam üretmektir. Kavramlar ve diller ‘gerçek’ dünyaya ait nesneleri, insanları, olayları veya kurgusal nesnelerin, insanların ve olayların dünyasını işaret etmemizi sağlayan bir bağdır” (Hall, 2017, s. 25). Saussure’ye göre temsil, bir ses, harf ya da görsel imge olarak tanımlanan bir "gösteren"dir. Bu gösteren, bir kavramı veya düşünceyi "gösterilen" olarak temsil eder. Örneğin, "k-ö-p-e-k" harfleri ya da sesleri, gerçek bir köpekten ziyade köpek düşüncesini ifade eder. Saussure, gerçek bir dünyanın varlığını kabul eder ancak bu dünyaya yalnızca dil aracılığıyla ulaşabileceğimizi söyler (Butler, 2011, s. 61-62). Ortaya çıktığı andan itibaren temsil kavramını merkezine alan sinema da kullandığı göstergeler, imgeler ve yarattığı dil yoluyla temsil için belirli bir mekân ve zaman algısı oluşturur. Sinemanın yarattığı bu uzam onun kamera açıları, ışıklandırma, ses efektleri gibi teknik olanaklarıyla belirlenir. Bu teknik olanaklar, sinemanın temsil ettiği dünyayı şekillendirir. Diğer taraftan sinema toplumsal anlam dağarcığının bir parçası olarak toplumun kültürel ve sosyal anlam sistemini kullanır. Yani, sinemadaki imgeler ve temalar, toplumun ortak bilgi ve değerlerini yansıtır. Aynı zamanda, sinema bu toplumsal anlam dağarcığını dönüştürebilir veya yeniden biçimlendirebilir, yani toplumsal algıları ve anlamları etkileyebilir. Sinema hem sanatsal hem de teknik yönleriyle anlam yaratan söylemsel bir araçtır (Emre, 2007, s.1). “Filmler muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 37-38). Sinema, insanın düşlediklerini ya da çevresinde gördüklerini düzenli bir şekilde kaydedebilen ve bunu sürekli olarak üretebilen bir yapıdır (Abisel,

2003, s.11). Bu anlamda toplumsal yapının aynası olarak nitelendirilen sinemada, filmlerdeki temsilleri incelemek, sadece filmdeki dünyayı değil, aynı zamanda bireyin ve toplumun yaşam biçimlerini, sosyal varlığını, değerlerini, kültürünü anlamayı da içerir. Toplumun gerçeğini yansıtmaya açısından önem kazanan sinema ve toplumsal yapının bu ayrılmaz bütünlüğü her filmde kendini göstermektedir (Özçelik, 2020, s. 33). Filmlerdeki çocukluk temsillerinin ele alınması, modern hayatta toplumun temel taşı olarak kabul edilen çocuğun sinemada nasıl oluşturulduğunun, hangi söylemlerle birleştirildiğinin ve nasıl değiştirildiğinin anlaşılması açısından önemlidir. Çocuklar toplumun bir unsuru olduğundan ve sinemada çocuk temsillerinin bulunması kaçınılmaz olduğundan, bu temsillerin sinemada nasıl betimlendiğini analiz etmek önemlidir (Pembecioğlu, 2018, s. 26). Sinema sanatı, çocuğu iki farklı şekilde ele alır. İlkinde çocuk, sinema için bir araç olarak kullanılır ve bir imge olarak yer alır; ikincisinde ise çocuk, amaç olarak görülmekte ve izleyici olarak değerlendirilir (Pembecioğlu, 2018, s. 39).

Sinemada çocukluğun temsiline çözümlemesi, öncelikle çocukluk kavramının tarihsel süreç içerisinde incelenmesini gerektirir. Çocukluk kavramı evrensel olmakla beraber anlamı tarihsel ve kültürel bağlama göre değişir (Tan, 2007, s. 20). Başka bir ifadeyle, çocukluk her toplumda bulunur ancak zamanla ve toplumsal yapı ile farklılık gösterir. Bu nedenle çocukluktan bahsederken, tarihsel ve kültürel olarak değişen çocukluk anlayışlarına dikkat etmek önemlidir. Çocukluğun tarihini inceleyen metinler Antik Yunan'a kadar uzanır. Bu dönemde çocukluk, başlangıç ve bitiş belirlenmesi zor olan geniş bir süreyi tanımlamak için kullanılmıştır (Postman, 1995, s. 19). Orta Çağ döneminde çocukların masumiyeti ve saflığı görüşü gelişmekteydi ama bu yaygın bir düşünce değildi. Çocuklar genellikle günahkâr varlıklar olarak görülüyordu. Orta Çağ'da çocukluk kavramı bugünkü anlamında olmadığından, yedi yaşındaki çocukların toplum içinde oldukça zor bir yaşam sürdüğü kesindi (Onur, 2005, s. 24). Matbaanın keşfiyle birlikte okur-yazar bireylerin artışı, modern çocukluk anlayışını şekillendirmiştir. Rönesans'ta çocukluk kavramı, matbaanın yaygınlaşması, eğitimin kurumsallaşması ve yetişkinlerin çocuklardan uzaklaşmasıyla oluşan bir süreçtir. Günümüzdeki çocukluk anlayışı, modernleşme süreciyle birlikte ele alınmalıdır. Aydınlanma düşüncesinin ortaya çıkardığı birey anlayışı ve eğitim vurgusu, çocukluğu toplumsal bir kategori haline getirmiş; ulus devletler ise çocukları

geleceğin “yurttaşları” olarak yetiştirmeye başlamıştır (Postman, 1995, s. 52). Türkiye’de ise çocukluğun tarihi ile ilgili çalışmalar Osmanlı dönemini esas alır. Osmanlı’da çocukluk anlayışı, saraydaki ve saray dışındaki çocuklar arasında farklılık gösterirdi. Saraydaki erkek çocukları yöneticilik için eğitim alırken, kız çocukları saray yaşamına göre yetiştirilirdi. Saray dışındaki çocuklar ise ailelerinin sosyal statüsüne, toplumsal sınıfa ve cinsiyete göre değişen koşullar altında büyür; Anadolu’daki çocuklar yoksulluk nedeniyle erken yaşta yetişkin sorumlulukları üstlenmek zorunda kalırdı (Onur, 2007a, s. 101). Osmanlı’da günümüzdeki çocukluk anlayışını da etkileyen üç temel eğilim öne çıkmaktadır. Bunlar sırayla dayak, ezberci eğitim ve çocuk sevgisidir. Dayak ve ezberciliğin çocuk yetiştirme ve eğitim metodu olarak tarih boyunca Türk toplumuna hâkim olduğunu söylemek mümkündür (Onur, 2007a, s. 158). Çocukluğun modernleşmesi Batı toplumlarında 16. yüzyılda başlarken, Osmanlı’da 19. yüzyılda başlamıştır. Bu gecikmenin nedeni, Osmanlı’da çocuk eğitimi üzerine düşünen bir eğitim filozofunun olmaması ve çocuk eğitiminde geleneksel yöntemler, yani dayak ve ezbercilikten yararlanılmasıdır (Onur, 2009, s.198).

Türkiye’deki çocukluk anlayışı, modernleşme süreciyle birlikte belirgin bir şekilde değişmiştir. Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de çocuklar, ulus-devletin inşasında önemli bir rol üstlenmişlerdir. “Cumhuriyet çocuğu” olarak adlandırılan çocuklar, Türkiye’nin modernleşme projesini devam ettirecek önemli bireyler olarak görülmüştür. Bunun nedeni Öztan’ın (2019) şu sözüyle ele alınabilir: “Zira onların belleği, yetişkinlerden farklı olarak “eski düzen”in istenmeyen kalıntıları ile dolu değildir; “deforme” olmamıştır” (s. 7). Bu durum, Türkiye özelinde 1923 ve hemen sonrasında adeta yeniden teyit edilir. Cumhuriyetin ilanından sonra yaşanan siyasi ve sosyal dönüşüm, rejimle özdeşleşen “Cumhuriyet çocuğu” imgesinin ortaya çıkmasına ve giderek popülerleşmesine neden olmuştur (Öztan, 2019, s. 7). Yukarıda da belirtildiği üzere çocukluk tarihi üzerine yapılan çalışmalar, bu alanın özellikle modernleşme süreciyle bağımsız bir disiplin olarak önem kazandığını göstermektedir. Benzer şekilde, sinemanın modernleşmeyle birlikte bir sanat olarak ortaya çıkması ve gelişmesi, her iki alanın ortak bir gelişim sürecine sahip olduğunu gösterir. O halde modernleşmeye bağlı olarak kentte doğup büyüyen sinemada, çocukluk kategorisinin görünümüne bakmak yerinde olacaktır. İnsanlık tarihinin her döneminde var olan çocuk (Şahin,

2020, s. 66) sinema tarihine de ilk filminden ve ilk kareden itibaren dahil olmuştur (Pembecioğlu, 2018, s. 31).

Türk sinemasında çocukluğu dönemlere ayırarak ele almak mümkündür. 1919-1959 yıllarında çocuklar filmlerde belli belirsiz rol almıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllar *Ayşecik* serileriyle başlayan çocuk yıldızlar dönemidir. 1980-1990 arası dönem göçlerle gündeme gelen arabesk akımının yaygınlaştığı dönemdir. Bu dönemde şarkıcı çocuk yıldızlar filmlerde yer almıştır. Tezin de konusunu oluşturan 1990'larla beraber karakter yapılanmasına gidilmiştir. Filmlerde ele alınan çocukluk biçimleri çeşitlenmiştir. Bu durumda bu döneme bakılması gerekliliğini doğurmuştur.

1.2 Amaç

Bu çalışmanın yapılma amacı, yukarıda da belirtildiği üzere Türk Sinemasında, Yeşilçam döneminden günümüze çocuk ana kahramanlı filmlerde çocuk temsilinde değişim yaşanmış olmasıdır. Bu doğrultuda, çalışmada 1990 sonrası Türk Sinemasında başrolünde çocukların olduğu filmlerde çocukların, çocukluk kavramıyla ilişkisi içerisinde nasıl gösterildiğinin ve bu dönemdeki çocuk imgesinin önceki dönemlerden farklarının neler olduğunun ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bu amaçla aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. 1990 sonrası kentte geçen filmlerde çocukluk nasıl temsil edilmektedir?
2. Filmlerdeki çocukluk temsillerini kuran temel öğeler nelerdir?
3. Filmlerde çocuklar hangi rollerde ve hangi toplumsal konumlarda karşımıza çıkmaktadırlar?
4. Kentte, çocuğun konumu nerededir? Kentte yaşayan çocukların problemleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?

Bu alanda daha önce yapılan literatür çalışmalarına bakıldığında: Agâh Özgüç (2005) *Türlerle Türk Sineması* adlı kitabında çocukluğun dönemlere göre geçirdiği değişimlere çocuk filmleri üzerinden kısaca bakmıştır. Özgüç'e göre, ilk yıllardan

1960'lara kadar gerçekçi bir çocuk filmi yoktur. 1960'lı yıllar Ayşecik tiplemesi ile başlayan ve çocuk oyuncuların yıldızlaştığı dönemdir. 1970'li yıllara kadar çocuk sinemasında değişen bir şey olmamıştır. Yıldızlaşan çocuk oyuncular, çocuk klişeleri ve -cik'li çocuk tipleri ile birbirinin aynı konularda oynamışlardır. Ve bu filmler büyüklerin filmidir. Ancak Özgüç, 1979 yılında *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur) filminin bu algıyı yıkararak sokak çocuklarının durumunu gerçekçi bir biçimde ele aldığını belirtmiştir. Bu durum "kukla çocukların" egemenlik duvarını yıkmasını sağlayarak bunun arkasından yavaş yavaş geleceğini ifade etmektedir (Özgüç, 2005, s. 215-221).

Kumru Berfin Emre (2007), *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili* isimli yüksek lisans tezinde 1960-1971 yılları arasında çekilen *Ayşecik* filmlerini merkeze alarak çocuk imgesini incelemiştir. Ayşecik filmlerinde çocukluk imgesi ikilikler üzerinden kurulmuştur. Bir tarafta kimsesiz sevgiye muhtaç bir çocuk imgesi varken diğer tarafta çözüm odaklı, bilge bir yetişkin gibidir. Ayşecik kendi hayatını düzene sokacak kadar güçlü bir çocuk olmasına rağmen duygusal eksikliğinin üstesinden gelemeyiz. Ayşecik'in duygusal yoksunluğu öksüzlük, yetimlik üzerine kuruludur. Bu yoksunluk duygusu Ayşecik filmlerindeki çocukluk imgesinin kurucu unsuru olarak belirtilmiştir. Ayşecik filmlerinde çocuk kimliği gerçek dünyadaki çocuk kimliğinden oldukça uzak filmsel dünyaya ait bir kimliktir. Filmlerdeki çocukluk olağandışı yaşından büyük davranışlar sergileyen ve yetişkinliğe dönüşmeye elverişlidir (Emre, 2007, s. 103-105).

Mustafa Eray Elal (2013), *Arabesk Filmlerde Çocuk* adlı yüksek lisans tezinde 1980-1990 yılları arasında arabesk filmlerde başrol oynayan şarkıcı-oyuncu arabeskçi çocukların filmlerindeki çocukluk anlayışını ve çocukluğun yok oluş serüvenini ele almıştır. Elal, çalışmasında filmlerde çocukların çocukluk anlayışından uzak birer minyatür yetişkin gibi oldukları sonucuna ulaşmıştır. Yeşilçam döneminin yetim, kimsesiz ve minyatür yetişkin çocuğu 1980'lerinde kimsesiz, acılı çocuğudur. 1980'lerde çocuk imgesinin ana hatları değişime pek uğramamıştır. Ancak Yeşilçam'ın temiz yüzlü çocukları 1980'lerde daha kara ve Doğuludur. Bu dönemin çocukları da piyasaya göre hareket etmekte ve çocukluklarından uzaklaşmaktadır.

Arabesk filmlerde çocukların canlandığı karakterler tıpkı Yeşilçam çocukları gibi bir çocuğu değil, yetişkini anımsatmaktadır (Elal, 2013, s. 379-384).

Hacer Özlem Çiçek (2017) ise, *Türk Sinemasında Çocuk Filmleri* adlı yüksek lisans tezinde 1960-1980 döneminde çekilen çocuk yıldızlı filmler üzerine bir çalışma gerçekleştirmiştir. Çiçek, çalışmasında çocuğun merkeze yerleştirilen filmlerde yetişkinlerin dünyasının tartışıldığı ve çocuğa filmlerde yüklenen anlamın değişmediği sonucuna ulaşmıştır (2017, s. 73).

Nilüfer Pembecioğlu (2018), *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi* adlı kitabında çocuk karakterlerin filmin anlatısındaki yeri ve işlevini saptamaya çalışmıştır. Bu anlamda çocukluğu amaç ve araç olarak ikiye ayırmıştır. Çocuklara yönelik filmlerin çocuklara yönelik olmadığı ve gerçek çocukluk imgelerin yer almadığı sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca Dünya ve Türk sinemasındaki çocuk kahramanlı filmleri ele alan Pembecioğlu, çocuğun bir tüketim aracı olarak görülmesinden kaynaklı çocuk kahramanların olduğu filmlerin üretiminin desteklendiğini ifade etmektedir. Çocuk böylelikle hem izleyici olarak hem de ana karakter olarak pazara girmektedir (Pembecioğlu, 2018, s. 356-357).

Rıfat Becerikli (2018), “Çocuk Yıldız Filmleri ile *Canım Kardeşim* Filminin Anlatı ve Karakter Özellikleri Bağlamında Karşılaştırılması” isimli makalesinde 1960-1975 yılları arasında çevrilen çocuk yıldızlı filmler ile *Canım Kardeşim* (1973, Ertem Eğilmez) filmini Yeşilçam sineması ekseninde karşılaştırmıştır.

Yine bu konuda Emrah Doğan'ın (2019), “Türk Sinemasında 1960-1970 Yılları Arasında Çocukluk: İki Farklı *Ayşecik* Filminde Çocukluk Temsiliyeti” adlı makalesinde, 1960-1970 yılları arasında çevrilen, Türk toplumu tarafından izlenen *Ayşecik* çocuk filmlerinde modern çocuk imgesinin nasıl gösterildiğini incelemiştir.

Türk Sinemasında Yeşilçam ve Arabeskte çocuk tahayyülünün dönüşümü Gülçin Pamak (2019) tarafından *Yeşilçam'dan Arabeske Türk Sinemasında Çocuk Tahayyülünün Dönüşümü* isimli yüksek lisans tezinde ele alınmıştır. Bu çalışmasında hem Yeşilçam filmlerinde hem de Arabesk filmlerde çocukluğa dair unsurlar bulmanın oldukça zor olduğunu dile getirir. Pamak, çalışmasında Yeşilçam döneminin

çocuklarından farklı olarak Arabesk filmlerde çocukların yetişkin dünyasının bilgilerine sahip olduklarını dile getirir. Bunun nedenlerinden birinin Neil Postman'ın belirttiği gibi, medya yayınlarına erişim ile çocukların yetişkin bilgilerine ortak olduklarından kaynaklanmaktadır. Bir diğer nedeni olarak Arabesk çocukların kırsaldan kente göç etmesinin olduğunu belirtir. Kırsalda yetişkin ve çocuk aynı ortamı paylaştığı için geleneksel çocukluk anlayışı devam eder (Pamak, 2019, s. 164-165).

Bir diğer çocuk filmleri üzerine yapılan çalışma Ebubekir Düzcan (2020) tarafından *1947'den Günümüze Türkiye Sinemasında Çocukluk: Sosyolojik Bir Analiz* isimli doktora tezidir. Düzcan çalışmasında, dünya sinemasının çocuklukla kurduğu etkileşimi Türkiye sineması örneği üzerinden inceleyerek, çocukluğu Türkiye sinema alanının yapısal bir unsuru olarak ele almıştır.

Görüldüğü üzere, bu konuyla ilgili 1990 sonrasını inceleyen çalışmalar sınırlıdır. Bununla birlikte çocukluğun tarihine ve sinemadaki serüvenine diğer çalışmalarda da değinilmiştir. Bu çalışmalarda ya 1960-1970 dönemleri arasındaki çocuk imgesi ya da 1970-1980 yılları arasındaki çocuk imgesinde meydana gelen değişimler saptanmıştır. 1990 sonrası dönemdeki çocuk imgesine ve kent ve çocuk ilişkisine yeterince değinilmemiştir. Bu tezin önemi de 1990 sonrası dönemi aydınlatacak bir tez olmasıdır. Bu çalışmada taşradaki çocukluk imgesi kapsam dışı bırakılarak 1990 sonrası anlatının merkezinde çocuk olan ve İstanbul'da geçen filmlerin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. 1990 öncesi döneme ait çalışmalar literatürde daha yoğun olduğu için 1990 sonrası döneme bakılmıştır. Bu anlamda *Şahmaran* (1993, Zülfü Livaneli), *Babam Askerde* (1995, Handan İpekçi), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi), *Sır Çocukları* (2002, Aydın Sayman), *Hayat Var* (2008, Reha Erdem), *Babamın Kemani* (2022, Andaç Haznedaroğlu) filmleri seçilmiştir. Bu filmler, İstanbul'daki hem sosyolojik dönüşümü, kentsel ve mekânsal dönüşümü vermesi açısından hem de çocuk ve kent ilişkisini önceki dönemlerde görülmeyen daha dinamik bir şekilde kurması bakımından seçilmiştir.

1.3 Önem

Belirtildiği üzere, bu konuyla ilgili 1990 sonrasına bakan çalışmalar sınırlıdır. Bununla birlikte çocukluğun tarihine ve sinemadaki serüvenine diğer çalışmalarda da değinilmiştir. Bu çalışmalarda ya 1960-1970 dönemleri arasındaki çocuk temsili ya da 1970-1980 yılları arasındaki çocuk imgesinde meydana gelen değişimler saptanmıştır. 1990 sonrası dönemdeki çocuk temsiline ve kent ve çocuk ilişkisine yeterince değinilmemiştir. Bu çalışma yeterince incelenmemiş 1990 sonrası dönemdeki çocuk kahramanlı filmleri çözümleyerek Türk sineması çalışmalarına katkı sunmayı amaçlaması bakımından önemlidir.

1.4 Varsayımlar

Bu araştırma aşağıdaki varsayımlara dayanmaktadır:

1. 1990'lı yıllarla beraber çocuk ana oyuncular daha çok konulu filmlerde görülmektedir. Önceki dönemlerden farklı olarak karakter yapılanmasına gidilmiş ve çocukluk biçimleri çeşitlenmiştir.
2. 1990 sonrası kentte geçen filmlerde çocukluğun temsili, gerçekçi sorunlarla (şiddet, taciz, öksüzlük, evsizlik gibi) ele alınmıştır.

1.5 Sınırlılıklar

Bu çalışmada taşradaki çocukluk imgesi kapsam dışı bırakılarak 1990 sonrası anlatının merkezinde çocuk olan ve İstanbul'da geçen filmlerin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. 1990 öncesi döneme ait çalışmalar literatürde daha yoğun olduğu için 1990 sonrası döneme bakılmıştır.

20 Kasım 1989 tarihinde kabul edilen Birleşmiş Milletlerin, Çocuk Haklarına Dair Sözleşmesindeki çocukluk tanımı genel bir tanım olarak değerlendirilebilir. Sözleşmenin birinci maddesine göre, on sekiz yaşına kadar olan her birey, erken yaşta reşit olma durumları hariç, çocuk olarak kabul edilir (UNICEF, 2004, s. 5). Tezin konusunun temeli “çocukluk” olduğu için, çalışmada incelenecek filmler on sekiz yaş

altı çocuk ana kahramanların yer aldığı yapımlarla sınırlıdır. Bu anlamda *Şahmaran* (1993, Zülfü Livaneli), *Babam Askerde* (1995, Handan İpekçi), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi), *Sır Çocukları* (2002, Aydın Sayman), *Hayat Var* (2008, Reha Erdem), *Babamın Kemani* (2022, Andaç Haznedaroğlu) filmleri seçilmiştir. Bu filmler, İstanbul'daki hem sosyolojik dönüşümü, kentsel ve mekânsal dönüşümü vermesi açısından hem de çocuk ve kent ilişkisini önceki dönemlerde görülmeeyen daha dinamik bir şekilde kurması bakımından seçilmiştir.

1.6 Yöntem

Yapılan bu çalışma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma yöntemi, Yıldırım ve Şimşek'e (2006) göre "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerini kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma"dır (s.39). Nitel araştırma, kuram oluşturmaya temel alan bir yaklaşımla sosyal olguları bağlı oldukları çevre içerisinde incelemeyi ve anlamayı esas alan bir yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s.39). Başka bir deyişle, nitel araştırma derinlerde olanı, söylenmemişi, dikkate alınmayan, günlük hayatın içinde kaybolanı öne çıkartmayı ve anlamlı kılmayı amaçlamaktadır (Bal, 2016, s. 72). Nitel araştırmaya konu olan veriler kelimeler, cümleler, resimler, semboller gibi nicel verilerden farklı unsurları içermektedir (Neuman, 2022, s.294). Kent ve çocuk üzerine yapılan bu çalışmada çalışmanın kavramsal çerçevesinin belirlenmesi için kullanılan veri toplama tekniği olarak Literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması, "araştırmanın ilk ve asli adımlarından biri" dir (Neuman, 2022, 227). Bir başka deyişle araştırma sorunu hakkında önceden yapılmış çalışmalarda elde edilen bilgilerden haberdar olmayı içerir (Bal, 2016, s.90). Literatür taramasının yapılmasının amacını kısaca şu şekilde ele alabiliriz: "Bugünün araştırmaları dünün araştırmalarının üzerinde yükselir. Araştırmaları okuyarak onlardan bilgi edinir, onları karşılaştırır, yineler ya da eleştiririz." (Neuman, 2022, s.228). Öncelikle konuyla ilgili kitap, dergi, makale, internet kaynakları, tezler taranmış ve bu konuda yapılan çalışmalar incelenmiştir. Ulaşılan kaynaklardan alıntılar aracılığıyla çalışmanın ana hatları oluşturularak çalışmanın anlatım bütünlüğü tarihsel bir perspektife yaslandırılmıştır. Çocukluk kavramının tarihsel süreçte geçirdiği evrim ortaya koyulmaya çalışıldığı için tarihsel

bir yöntem de benimsenmiştir. Tarihsel yöntem “hangi dönemin hangi yönüyle ve hangi bakış açısıyla ne kadar ele alınacağına dair sınırların belirgin şekilde çizilmesini gerekli kılar.” (Kabadayı, 2018, s. 63). Konuyla ilgili seçilen filmlerdeki çocukluk temsilleri ise, kent ve çocuk ilişkisi bağlamında sosyolojik eleştiri yöntemi esas alınarak çözümlenmiştir. Sosyolojik eleştiri yöntemi, filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında veya estetik özellikleri üzerinden incelemek yerine, filmin yapıldığı dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesine odaklanır (Özden, 2004, s.154). Bu anlamda sosyolojik eleştiri yaklaşımı, “Filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir?” ve “Film, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylemektedir?” sorularına yanıt arar (Kabadayı, 2018, s.54).

Çalışmanın kavramsal çerçevesinde öncelikle birinci bölümde çocukluk kavramının ne olduğu üzerine genel bir tanım yapılmaya çalışılmıştır. Çocukluk kavramının toplumlara göre tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşüm genel hatları ile çizilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümde sinema ve çocukluk ilişkisi ele alınarak dünya ve Türk Sinemasında çocukluğun sinema perdesine çıkmasının geçmişten günümüze kadar olan süreci tarihsel bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Tarihsel dönemlere göre çocukluğun sinema perdesindeki değişimleri filmlerle örneklendirilerek incelenmiştir. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde ise, kent ve sinema ilişkisi ele alınarak İstanbul’un, geçmişten günümüze sinemadaki değişen görüntüsü incelenmiştir. Filmlerin analiz kısmı olan dördüncü bölümde İstanbul’un sosyolojik dönüşümü ve çalışmada izlenen inceleme yöntemleri hakkında bilgi verilmiştir. Ardından ele alınan filmlerdeki çocukluk temsilleri ile çocuk ve kent arasındaki ilişki yukarıda belirtilen amaçlar doğrultusunda incelenmiştir. Belirtilen filmlerin yanı sıra kimi zaman başka filmler de çalışmaya dâhil edilmiştir.

2. ÇOCUKLUK KAVRAMI

Çocukluk birçok araştırmacı tarafından üzerine çalışılan bir kavramsa da çocukluk tarihi konusunda yapılan çalışmaların öncüsü Annales Okulu üyesi olan Fransız tarihçi Philippe Aries'in 1960'da basılan *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime* (*Eski Devirlerde Çocuk ve Aile Yaşamı*) adlı eseridir (Tan, 2007, s. 8). Bu ünlü çalışma çocukluğun sosyal ve kültürel bir kategori olduğunu savunmaktadır. Bu sav ile Aries'ten sonra çocukluk toplumsal bir inşa olarak ele alınmaya başlanmıştır. Böylelikle genel geçer çocukluk fikri yerine çocukluğun toplumsal bir ürün olarak tartışılabileceği bir alan açıldı. Çocukluğun farklı dinamiklerle bir kavram halinde ele alınmasının ve modern çağın çocukluğu algılayış biçiminin temeli atıldı (Akbaş ve Topçuoğlu, 2009, s. 95). Daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde ve İngiltere'de yapılan çalışmalarla bu alanın kapsamının genişletildiği görülmektedir (Onur, 2007b, s. 9). İlk çocuk kavramına göre çocuklar sevilen, okşanan ve bebeklikten ayrı olmayan yaratıklardı (Tan, 2019, s. 78). Postman (1995), bebekliğin tersine çocukluğun, biyolojik bir zorunluluk olmadığını, sosyolojik bir kurgu olduğunu dile getirmektedir (s. 7). Ülken (1969), çocukluğu topluma yeni girmekte olan insanın doğumdan okulöncesi eğitimi aldığı ilk yaşlarına kadar olan devre olarak tanımlamaktadır. Bu devrenin, pedagojiyi, çocuk psikolojisini, pediatriyi ruh sağlığını, genel olarak tıbbi ilgilendirmekle beraber sosyolojinin de konusu olduğunu vurgular. Ülken ayrıca, Toplum kurumlarına giriş, toplum âdetleri ve geleneklerinin öğrenilişi, toplum baskısının çeşitli şekilleri ile çatışmalardan doğan gerginliklerin çocuğun gelişmesinde incelenmesinin önemine vurgu yapmıştır (s.68). Bununla beraber, çocukluk algısının tarih boyunca, farklı coğrafyalarda ve farklı zaman dilimlerinde değişim göstermesi nedeniyle toplumların tamamını kapsayan mevcut bir tanımının yapılması mümkün görünmemektedir (Dirican, 2018, s. 41). Ancak, 20 Kasım 1989 tarihinde kabul gören Birleşmiş Milletlerin, Çocuk Haklarına Dair Sözleşmesindeki çocukluk kavramı tanımı genel tanım olarak ele alınabilir. Bu sözleşmenin birinci maddesine göre “çocuğa uygulanabilecek olan kanuna göre daha erken yaşta reşit olma durumu hariç, on sekiz yaşına kadar her insan çocuk kabul edilir” (UNICEF, 2004a, s. 5). Çocuk Haklarına Dair Sözleşmeyi 191 ülke kabul etmiştir. Bu ülkeler çocukluk kavramı üzerine çalışmalar yaparak çocukluğu yeniden tanımlama sürecine gitmişlerdir (Toran,

2012, s. 1). Türkiye’de 2005 yılında düzenlenen “5395 sayılı Çocuk Koruma Kanununda da çocuk, “daha erken yaşta ergin olsa bile, on sekiz yaşını doldurmamış kişiyi” ifade etmektedir (Resmi Gazete, 2005). Türk Dil Kurumunda ise çocuk kavramı, “bebeklik ile erginlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız; yavru, bala, uşak, velet olarak tanımlanmaktadır” (2024). Gürdal (2013)’a göre; “Çocukların yetişkinlerden farklı olduklarının tarihsel, kültürel, sosyal ve teorik düzlemdeki kavramsal karşılığının adı ‘çocukluktur’ (s.6). Çocukluk kavramı, çocuğa ait yükümlülükleri, ona tanınan veya tanınmayan hakları, çocuktan beklenenleri ve ortaya çıkartılmak istenen insan tipinin açılımlarını içerisinde barındırır (Dirican, 2018, s. 62). Burada çocukluk kavramı (concept of childhood) ile çocukluk anlayışı (conception of childhood) arasında bir ayrım yapma gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Çocukluk kavramı, tüm toplumlarda her zaman mevcutken; çocukluk anlayışları ise çocukları yetişkinlerden ayıran yollar olarak farklı toplumlarda ve dönemlerde değişiklik gösterebilmektedir (Onur, 2005, s. 27-28). Bu anlamda, farklı tarihsel dönemlerde, farklı toplumlarda çocuğa ve çocukluğa yüklenen anlam toplumsal bir kurgudan ibarettir (Postman, 1995, s.7).

2.1 Çocukluğun Tarihsel Süreçteki Dönüşümü

Çocukluk üzerine yapılan tarihsel ve sosyolojik araştırmalar, insanlık tarihinin her evresinde var olan çocukluğun, farklı toplumlar ve zaman dilimlerinde, hatta aynı toplumun farklı kesimlerinde farklı bakış açılarıyla önemli değişiklikler gösteren bir olgu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bölümde, çocuğun tarihsel süreç içerisinde geçirdiği bu dönüşümler dönemlere göre ele alınacaktır.

2.1.1 Tarih Öncesi Dönemde Çocukluk

Tarih öncesi dönemde yaşayan toplumlar hakkında bilgiler sınırlıdır. Ancak çocuk ve çocukluk algısının birçok medeniyet tarafından önemsendiği düşünülmektedir (Şahin, 2020, s. 35). Bu medeniyetler, çocuklara çocuk olarak değer vermek yerine, onları geleceğin yetişkini oldukları için önemsemişlerdir (Erkut vd., 2017, s. 19). Tüm canlı organizmalar varlığını sürdürebilmek için birtakım dinamiklere gereksinim duyar. Toplumlarda varlığını sürdürebilmek ve kültürünü yaşatabilmek için çocuğa ihtiyaç

duymuştur (Özgül, 2015, s. 27). Çünkü insanlığın başlangıcında ilkel toplumlar göçebe hayat sürmeleri sebebi ile yeni doğan her bireyi hayata tutunabilmelerinin anahtarı olarak görmüştür. İlkel toplumlar besinlerini temin etmek ve güvenliklerini sağlayabilmek amacıyla hem yırtıcı hayvanlarla hem de olumsuz hava şartlarıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Bu koşullar altında çocukları korumak oldukça güçtü. Bu dönemlerde tabiatın güçlüklerine direnç gösteremeyen çocuklar ölüme terkedilmiştir (Karadoğan, 2019, s. 197). İlkel toplumlarda, çocukları küçükken öldürme kurumunun da varlığından söz edilmektedir (Ülken, 1969, s. 67)Tarih öncesi toplumlarda güçsüz ve engelli doğan çocuklar, toplumu cezalandırmak amacıyla doğaüstü güçler tarafından gönderildiği düşüncesine inanılarak öldürülmekteydi (Yılmaz vd., 2021, s. 66). Bazı araştırmacılar bu dönemde erkek ve kız çocuk arasında cinsiyet ayrımı yapıldığı düşüncesine çalışmalarında yer vermiştir. Örneğin Şahin (2020), erkek ve kız çocuk ayrımının, kız çocuklarının erkekler kadar iş gücü sağlayamadıklarından kaynaklandığını söyler (s. 35). İlkel toplumlarda çocuk, üzerine titrenen bir varlık olarak görülmez, çocuklara ekonomik fayda sağlayan bireyler olarak bakılırdı. Ekonomik fayda sağlayamayan, zayıf, hastalıklı çocuklar ise ölüme terkedilirdi (Özalp, 2019, s. 101). İlkel toplumlarda, çocuğun yaşamı için fiziksel bakım eksik olmasına rağmen kültürlere göre farklılık göstermekle beraber anne, çocuğuna karşı hep koruyucu olmuştur (Erkut vd., 2017, s.19). Büyük ihtimalle tarih öncesi toplumlarda çocukların bazıları, annelerinin onları korumalarıyla hayatta kalmayı başarabilmiştir. Yerleşik düzene geçen, ilkel tarım ile uğraşan toplumlara ait kazı çalışmalarında günümüzden on bin yıl önce anneleriyle beraber taban altına gömülmüş 2-3 yaşında çocuk gömüleri de bulunmuştur (Başaranbilek, 2007, s. 38-39).

2.1.2 Antik Çağ'da Çocukluk

Antik çağ yetişkinlerin egemen olduğu bir dünyaydı. Çocuklar ve yeniyetmeler onların ilgi alanına girmezdi (Karakuş Öztürk, 2017, s.256). Bu nedenle antik çağ' da çocukluk yeterince ilgi görmeyen bir kavramdır ve çocuğa yönelik davranışlarla ilgili çok az şey bilinmektedir (Postman, 1995, s. 16). Arkeoloji çalışmalarında ve filozofların metinlerinde, çocuğun Antik Çağ döneminde toplum tarafından kabul görüldüğü belirtilmektedir. Ancak yaşamın ne kadarlık kısmının çocukluk olarak kabul edildiği bilinmemektedir (Toran, 2012, s. 2). Antik çağın çocuğu, toplumun

kuralları ve kültürü içinde eritilmesi gereken “küçük yurttaş” olarak değerlendirilmiştir (Uğur, 2018, s. 228) ve erken gelişmiş harika çocuklar, yani “yaşlılar gibi düşünenler” ilgiye değer olarak görülmüştür (Karakuş Öztürk, 2017, s.256-257). Antik Çağ denince akla gelenler arasında Eski Yunan ve Roma uygarlıkları yer almaktadır (Şahin, 2020, s. 36). Antik Yunanlıların çocukluk fikrini tam anlamıyla keşfetmeseler de çocukluk fikri üzerine bir tür önsel imgesini ortaya çıkardıklarını düşünen Neil Postman, Antik dönemde çocuklara yönelik tutumlarla ilgili çok az şey bilindiğini, eski bir Yunan atasözünde “her şey” için kullanılan bir sözcüğün çocuk kavramını içermediğinden bahseder ve ilâve eder:

“Çocuk ve Genç için kullandıkları sözcükleri çok belirsizdir ve bu konuyla ilgili olarak kullanılan sözcükler bebeklik ile yaşlılık arasında kalan hemen her çağı içerdiği görünmektedir. Resimlerinden hiçbirinin günümüze kadar gelmemesine rağmen Eski Yunanlıların, çocuk resimleri yapmaya değer verdiklerini söylemek mümkün görünmemektedir. O dönemden günümüze kadar sağlam kalan heykellerden hiçbirinin de bir çocuk heykeli olmadığını da biliyoruz” (Postman, 1995, s.16).

Antik dönemin ünlü düşünürlerinden Aristoteles’e göre, çocukluğun erken çağı, tam anlamıyla eksiklik ve cahillik dönemidir. Eski Atina’da çocuklar bedensel olarak zayıf, ahlaki olarak kifayetsiz, zihinsel olarak ise ehliyetsiz olarak görünürlerdir. Hiç kimse çocukluğuna özlem duyarak o çağa dönmek istemezdi. Çünkü onlar anlamsız ve amaçsız bir hayatı temsil etmekteydiler (Akın, 2008, s. 9). Eski Yunanlılar, çocuğun doğası konusunda çelişkili ve şaşırtıcı olmalarına rağmen, eğitim konusunda aşırı tutkuluydular. Antik Çağ’da, Eski Yunanlılar okul düşüncesini icat etmişler ve okul için serbest zaman anlamına gelen ‘leisuer’ kavramını kullanmışlardır. Bu dönemde Atinalılar, Yunan kültürünü pek çok yere yayılmasını sağlayan okullar çok sayıda okul kurmuşlardır. Bu okullara, Atinalıların liseleri, reşit gençlere yönelik kolejleri, hatip okulları, okuma ve aritmetiğin öğretildiği ilköğretim okulları örnek verilebilir. Genelde genç ve ergenlerin eğitiminden sorumlu olan bu okullar, bir ölçüye kadar gençlik kavramının özel konumuna ilişkin bir bilinci yansıtmaktaydı (Postman, 1995, s. 17-18). Eski Yunanlıların gençlerin ve çocukların eğitimi konusunda sahip oldukları özene karşın çocukluk söz konusu olduğunda gösterdikleri kayıtsızlık, geniş anlamda dönemin ahlâkıyla ilgili olduğu söylenebilir (Akın, 2008, s.9). Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta, Eski Yunanlıların çocukluk ve eğitim anlayışı, modern çağın çocukluk ve eğitim kavramıyla örtüşmez; disiplin cezalarına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Çocukların disipline edilme yöntemleriyle ilgili toplanan veriler

onların büyük bir oranının “hırpalanmış çocuklar” olduğunu düşündürmektedir (Postman, 1995, s.18-19). Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere Eski Yunanlılar çocukluk düşüncesini tam anlamıyla keşfetmeseler de çocukluk fikrinin kökenlerinin Eski Yunanlara dayandığını söylemek yerinde olacaktır (Postman, 1995, s. 19). Romalıların, Antik Yunandan okul fikrini alarak daha zengin bir çocukluk bilinci geliştirdiğini belirten Postman (1995), Roma sanatının, Rönesans'a kadar Batı sanatında görünmeyen bir çocukluk anlayışını yansıttığını belirtir. Roma sanatı, çocukluk kavramını belirgin bir şekilde ele alarak yeni bir yaşın (çağın) başlangıcına işaret eder. Gelişen çocukluk anlayışı ile beraber Romalılar, aynı zamanda, çocukluğun varlığının “ayıp” düşüncesi olmadan kabul edilemeyeceğini anlamışlardır. Bu, çocukluk düşüncesinin evriminde önemli bir adımdır. Postman, yetişkinlerin, asıl Roma çocuklarının önündeki sapkın davranışlarının yanlış olduğu fikrini ve çocukların, yetişkinlerin cinsel sırlarından korunması gereksinimini vurgulayan Quintilian'ın bir pasajını göz önüne alarak bu pasajı çocuklarla ilgili modern bir düşünce olarak değerlendirir (s.20-21). Yine Eski Roma’da, aile içindeki eğitim oldukça önemliydi. Antik Roma’da çocuğun ahlaklı ve itaatkâr olması için ilk eğitim aile içinde baba tarafından verilirdi. Baba eğitim sırasında çocuk üzerinde otorite kurmak ve çocuğu disipline etmek için dayak atabilirdi (Kocakuşak, 2011, s. 56). Yedi yaşına kadar ailede eğitim gören çocuğun okula başladığında yanında “Paidagogos” olarak adlandırılan özel öğretmeni olurdu. Paidagogos’lar güvenilir ya da azat edilmiş kölelerden seçilirdi (Bilgiç, 2014, s. 326). Çocuk, okulda temel okuma yazma ve temel aritmetik eğitimi alırdı. Çocuk hesap yapmak için “abacus”, yazı yazmak için içi mum dolu ahşap bir tabla ve sivri uçlu bir alet kullanırdı. Kitaplar ise papirüsten yapılırdı. Romalı bir çocuğun iyi konuşması çok önemliydi. Bu yüzden çocuklara “hitabet sanatı” eğitimi verilirdi. Ailede olduğu gibi okullarda da çocuğu disipline etmek için dayak atılırdı (Kocakuşak, 2011, s. 57). Antik Roma’da sınıfsal ayrım eğitimde kendini göstermektedir. Babanın toplum içindeki konumuna bağlı olarak çocuğunda eğitim hayatı belirlenirdi. Varlıklı aileler çocuklarını okula, devlet işlerinde kariyer yapmaları için gönderirlerdi (Dikyol, 2021, s. 1040-1041). Daha alt sınıftan olan çocukların eğitimleri ise okuma yazma ile sınırlı kalmıştır. Vakitlerinin çoğunu çiftlikte, hayvanların yanında ve mutfakta geçiren bu alt sınıfın çocukları daha çok ticaret, zanaat ve ev işlerini öğrenirlerdi. Eski Roma’da kızların eğitim alması erkek çocuklarınınkinden kadar yaygın olmamakla beraber ileride çocuk yetiştirecekleri

gerekçesiyle gerekli görülen eğitimi evde alır ve okuma yazma öğrenirlerdi (Kocakuşak, 2011, s. 73-74). Köle doğan kız çocukları ise bulundukları evde hizmetçi olarak çalışırlardı. Kölelikten azat edilen kız çocuklarından yetenekli olanlar şarkı ve dans eğitimi alarak genelevlerde çalıştırılırdı. Şanslı olanlar ise, fırıncılık, sebze satıcılığı gibi işlerde çalışırdı. Azatlı bir kızla evlenmek saygın bir davranış değildi. Azatlı bir kızı dünyaya gelen çocuk gayrimeşru statüde yer alır ve kanun önünde babasız sayılırdı (Kocakuşak, 2011, s. 50). Eski Yunan ve Roma döneminde çocuğun kaderi tamamıyla babanın hakimiyeti altındaydı. Baba sahip olduğu sınırsız hak ile çocuğunu dövme, terk etme, öldürme gibi yetkilere sahipti (Özgül , 2015, s.31). Burada dikkat edilmesi gereken ayrım Antik Yunanda “kyrios” olarak bilinen babanın çocuklar üzerindeki yetkisi çocukların reşit olmasıyla son bulurken, Roma ailesinde babanın egemenliği ise ölünce sona ererdi. Babanın ölümüyle ailenin yönetimi erkek çocuklara eşit paylaştırılırdı (Gözlü ve Yılmazcan, 2020, s.241). Eski Yunanda, devletin hızla gelişimi, çocuk haklarının kısmen de olsa devlet koruması altına alınmasına olanak sağlamıştır. Bu duruma, babanın mal varlığını israf etmesine engel olması amacıyla kişinin meşru çocuğuna devletin müdahale yetkisini vermesi örnek gösterilebilir (Doğan, 2021, s. 40). Yine Antik Yunanda, Solon’un hazırladığı kanunlarla babanın çocuklar üzerindeki sınırsız otoritesine sınırlama getirilmiştir. Çocuk on sekiz yaşına geldiğinde reşit sayılır ve babanın çocuğu üzerindeki öldürme ve satma hakkı ortadan kaldırılmaktadır (Demir, 2012, s. 41). Tarihçiler Roma ve Yunan uygarlıklarını büyük bir aydınlanma çağı olarak görmüşlerdir. Bu toplumlar çocukluk döneminin özellikle öğrenme alanında sonraki dönemler üzerinde etkili olduklarını kabul etmekteydi. En azından erken eğitim uygulamaları üst sınıfa ait çocuklar için çok önemli sayılmaktaydı. Eski dünyanın, çocukluk yıllarının önemini tanımakla birlikte, çocuklar karşısında bugünkü bakımı ve korumayı göstermedikleri de açıktır (Onur, 2005, s.24). Aynı zamanda, Eskiçağ tarihçileri, bu dönemdeki çocukluk anlayışında, belgelerle ispat etmesi zor olsa da önemli bir değişimin yaşandığına inanmaktaydılar (Akın, 2008, s.10). Huhg Cunnigham ve benzer görüşü paylaşan bazı yazarlar için, Antik Çağ’da çocukluğun özellikle önemsenen bir dönem olmaktan çok, iyi bir vatandaş yetiştirme sürecinin başlangıcı olarak görüldükleri için önemliydi. Yine çocuklar birey olarak değerli görülmezler, bilâkis soyun devamını sağladıkları, yaşlılara yardım ettikleri ve aile bireylerinden birinin kaybı sonrasında düzenlenen törenlerdeki işlevleri nedeniyle gerekli görülmektedirler (Akın, 2008,

s.10). Erdemir ve Erdemir’de (2012) Eski Çağ’da, çocuk kavramının, yenilenmenin bir göstergesi olduğunu belirterek, çocuğun soyun devamlılığını sağlaması açısından önemli bir varlık olarak görüldüğünü dile getirmektedir (s.644).

2.1.3 Orta Çağ’da Çocukluk

Dünyada çocukluğun tarihi üzerine çalışmalar genellikle Orta Çağ ile başlatılsa da bu dönemde çocukluk kategorisinin olmadığı ortaya konulmuştur. Bu tespitin gerisinde kilisenin ilk günah anlayışı ile yarattığı olumsuz çocuk izlenimi etkilidir. Günahkâr olarak doğan çocuğun, bu günahından beden ve ruhen arındırılması gerektiği inancı hakimdir. Bu düşünce Orta Çağ’da olağandışı uygulamalara neden olmuştur (Karakuş Öztürk, 2017, s.255). Orta Çağ’da bugün bilindiği anlamda bir çocukluk olmadığı görülmektedir. Yetişkinlerin dilinde çocukluğa dair ayrı kavramlar bulunmamaktadır. Çocuk yedi yaşına kadar bebeklik dönemi yaşardı. Yedi yaşına gelen çocuk yetişkinlerin dünyasına dahil olmaktadır (Onur, 2007b, s. 10-11). Çocuklar, yedi yaşından itibaren yetişkinlerin dilinin tüm sırlarını bilebilir, yetişkinlerin söyleyebildiği ve anlayabildiği şeyleri söyleyebilir ve anlayabilirdi. Bu yüzden “okur-yazar olmayan” sözelci orta çağ toplumunda yedi yaşından itibaren çocuklar ve yetişkinler arasında ayırım yoktur (Postman, 1995, s. 26). Orta çağın Batı toplumlarında çocukluk ayrı bir gelişim dönemi olarak değerlendirilmemektedir. Yetişkinin minyatür örneği olarak görülen çocuklar, yetişkinlerle iç içe yaşamaktaydı (Onur, 2007b, s.10). Çocuklar bağımlı yaşadıkları belirli bir süre sonunda küçük yetişkinler olarak görülür ve yetişkinler gibi davranmaları beklenirdi. Yetişkinler gibi giyer, yetişkinlerle oturup içki içer, tarlada ve pazaryerlerinde onlarla birlikte çalışırlardı. Hatta evlendirilir, iktidara getirilir ve suçlu bulunduklarında bir yetişkin gibi asılırlardı. Bu anlamda Orta çağda yasalar çocuk suçluluğuyla yetişkin suçluluğu arasında da bir ayırım yapmazdı (İnanç vd., 2012, s. 5). Anlaşılacağı üzere, sözel kültür içinde, yetişkinlerle aynı ortamda yaşayan ve ayırım gözetken kurumlar ile sınırlandırılmamış bu Orta Çağ’ın çocuğu tüm davranışları gerçekleştirebilmekteydi (Postman, 1995, s. 28). Orta Çağ toplumunda çocuğun yetişkin minyatür olarak algılanması zamanın heykellerine de yansımıştır. Batı Orta Çağ’ında sanat eserlerinde çocuklar yetişkin gibidir (Öztürk, 2017, s. 261). Orta Çağ sürecinde, ressamalarda, çocukları annelerinin kucağında büyük adam minyatürü gibi resmetmişlerdir

(Karadoğan, 2019, s. 202). Bunun nedeni, Orta Çağ toplumunun günümüzdeki gibi çocukları yaşa veya psikolojik gelişim evresine göre ayırmayı henüz bilmiyor olmasıydı (Onur, 2007b, s. 11). Modern Batı toplumu, çocukluğu ayrı bir dönem olarak değerlendirip çocukları sever ve korurken, Orta Çağ'da bu tutum farklıydı. O dönemde çocukların temel ihtiyaçları karşılanıyor, ancak özel bir korunma sağlanmıyordu. Aries, Orta Çağ'da çocukluk duygusunun eksik olduğunu ve çocukları yetişkinlerden ayıran özelliklerin bilinmediğini belirtir. Bu nedenle, o dönemde çocukların kendilerine özgü besinleri, oyunları, oyuncakları ve giysileri bulunmuyordu (Onur, 2005, s. 26). Aries'e göre (1962) Orta Çağ toplumu, antik dönemin "paideia" anlayışını unutarak modern eğitime dair bir bilgiye sahip olmamış ve bu durum eğitim düşüncesinin yokluğunu da ortaya koymuştur (akt. Postman, 1995, s. 28). Günümüzde eğitim anlayışının çocuklar için önemi kabul edilmektedir; psikanaliz, psikoloji ve pediatri gibi yeni bilimler, çocukluğun sorunlarıyla ilgilenerek bulgularını ebeveynlere aktarmaktadır. Oysa Orta Çağ toplumunda bu tür bir uğraş yoktu, bu durum da modern dönemlerin başında eğitim kaygısının önemli bir olgu haline gelmesine yol açmıştır (Onur, 2005, s. 27). Orta Çağ'da okulların varlığı bulunsa da bunların bir kısmı kiliseye bağlı, bir kısmı ise özeldi. Okuma ve yazmayı öğretecek ilköğretim düşüncesinin eksikliği, okuryazarlık eğitime de yansdı. Eğitim, "işbaşında eğitim" olarak adlandırılan çıraklık ve hizmet yoluyla sözel bir şekilde gerçekleşiyordu. Çocuklar on yaşından itibaren okula başlar ve farklı yaş gruplarından kişilerle aynı sınıfta bulunabilirdi. Ancak, çocuk gelişimi ve ardışık öğrenme gibi kavramlar henüz oluşmamıştı; bu nedenle birçok çocuk okula gitmemiş, hizmetçilik veya çıraklık gibi işlerde çalışmak zorunda kalmıştır (Postman, 1995, s. 28-32). Orta Çağ'da ayrıca, Postman'ın (1995) belirttiği gibi utanma duygusu ve cinsel dürtüleri gizleme anlayışı yoktu; çocuklar cinsel sırlardan korunmuyordu ve açık-saçık davranışlara maruz kalıyorlardı. Bu durum, çocukların cinsel organlarıyla oynamalarının sıradan bir eğlence olarak görülmesini sağlıyordu. Dolayısıyla, Orta Çağ'da modern anlamda ayıp duygusunun ve eğitim düşüncesinin eksikliği, okuryazarlığın yokluğu ve yüksek çocuk ölüm oranları, bu dönemde çocukluk kavramının henüz oluşmadığını gösterir (s.30). Orta Çağ döneminde çocuk bakımı konusundaki bilgi yetersizliğinden kaynaklı bebek ve çocuk ölüm oranlarının yüksek olması nedeniyle, altı yaşına kadar çocukların aile üyesi olarak görülmediği ve bu yaşa kadar ebeveynlerin de çocuklarına bağlanmaktan çekindikleri ifade edilmektedir

(Sağlam ve Aral, 2016, 48). Bebek ve çocuk ölüm oranlarının yüksek olması, ailelerin 14. yüzyılın sonuna kadar çocukları vasiyetnamelere dahil etmemesine ve Avrupa'nın bazı yerlerinde çocuklara "cinsiyetsiz cinsler" olarak davranılmasına neden olmuştur (Postman, 1995, s. 31).

Özetlemek gerekirse, ilkel toplumlarda çocuklar, toplumun sürekliliği ve ekonomik fayda sağlama açısından önemli kabul edilmiştir. Ekonomik katkı sağlamayan çocuklar, bir mal gibi alınıp satılmış, şiddete uğramış ve kurban edilmiştir. Antik Çağ toplumlarında da çocuklar, birey olarak değil, soyun devamı ve toplumun varlığının sürdürülmesi açısından önemli kabul edilmiştir. Çocukluğun yetişkinlerden ayrı bir kategori olarak ele alınması henüz gelişmemiştir ve çocukluk tarihi genellikle Orta Çağ dönemiyle ilişkilendirilir. Orta Çağ döneminde ise çocukluk, "minyatür yetişkinlik" olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde, çocukluk fikrinin tam anlamıyla oluşmamış olması, yüksek ölüm oranlarından, ayıp duygusunun oluşmamış olmasından ve eğitim eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, çocukluk yedi yaşında sona erer ve çocuklar yetişkin dünyasına adım atar. Bu dönemin, "minyatür yetişkinler"i, katı disiplin ve sert cezalarla karşılaşp zor bir yaşam sürmüşlerdir. Bu nedenle, Orta Çağ dönemi, "günahkâr" olarak görülen çocuklar için oldukça zorlu bir dönem olarak tanımlanabilir.

2.1.4 Modern Çocukluk Düşüncesinin Oluşumu

Bu başlık altında, modern çocukluk anlayışı Neil Postman'ın düşünceleri çerçevesinde incelenecektir. Postman, modern çocukluk kavramını matbaanın etkisi ve bunun sonucunda ortaya çıkan 'yeni yetişkin' kavramı üzerinden ele almıştır.

2.1.4.1 Matbaa sonrası ortaya çıkan "yeni yetişkin"

15. yüzyılda matbaanın icadı, okuma yeterliliğine dayanan yeni bir yetişkinlik tanımının ortaya çıkmasına neden oldu. Bu gelişimle birlikte, okuma yetersizliğine dayalı yeni bir çocukluk anlayışı belirdi. Okur-yazar bireylerin artmasıyla, yetişkin dünyasından dışlanan çocukların yeni bir kimlik ve alan bulma gereksinimi doğdu; bu yeni dünya "çocukluk" olarak adlandırıldı. Orta Çağ insanı, okuma-yazma bilmeyen ve sözel kültüre dayalı bir toplumda yaşadığı için, çocukluk fikri gelişmemiştir. Ancak

matbaanın yaygınlaşmasıyla simgesel olarak yetişkinlik kavramı güçlendi ve çocuklar, yarının yetişkinleri olma yolunda okumayı öğrenmek zorunda kaldılar. Bu dönüşüm, okulların icadıyla paralel ilerleyerek Avrupa medeniyetinin çocukluğu zorunlu bir olgu haline getirmesini sağladı (Postman, 1995, s. 52). Postman'a göre, kitap ve okul hem çocuk hem de modern yetişkinlik anlayışının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu süreçle birlikte çocukluk ve yetişkinlik giderek farklılaşarak, her iki grubun da ayrı simgesel dünyaları ortaya çıkmıştır. Çocukların artık yetişkinlerin dilini, öğrenimini ve toplumsal yaşamını paylaşmadığı kabul edilmiştir. Yetişkinlerin görevi, çocukları kendi simgesel dünyalarına hazırlamak olmuştur. 1850'li yıllara kadar atılan adımlar, çocukluğun Batı dünyasında toplumsal bir gerçeklik haline gelmesine zemin hazırlamıştır (s.69). Görüldüğü üzere, modern çocukluk paradigması aynı zamanda modern yetişkin paradigmasıdır. Rönesans'ın büyük icatlarından olduğu kabul edilen çocukluk fikri önce matbaaya dayalı yetişkin enformasyonu sonucu, yetişkinin, çocuktan uzaklaşmasıyla başlayan bir süreçtir.

2.1.4.2 Rönesanstan günümüze değişen çocukluk anlayışı

Çocukluğun biyolojik ve psikolojik olarak ayrı bir kategori olarak ele alınması Rönesans ile başlamıştır (Postman, 1995, s. 8). Rönesansla birlikte çocukluk anlayışında önemli değişimler yaşanmış, Orta Çağ'ın günahkâr insan anlayışı terk edilerek bireyin "yüce değeri" ön plana çıkmıştır. Bu yeni anlayış, çocukluk fikrine farklı anlamlar kazandırmış ve kilisenin gücünün azalmasıyla çocuklara yönelik sanat ve edebiyat eserlerinde daha fazla yer verilmiştir. Çocuk, masumiyetin ve sadeliğin simgesi olarak anılmaya başlamış, evrensel çocuk yetiştirme ilkeleri üzerine tartışmalar yapılmıştır. Aydınlanma düşünürleri ise çocuğun dinsel öğretilerden ve dışsal baskılardan uzaklaştırılarak, dünyevi bilgiye dayalı pedagojik yöntemlerin önemini vurgulamışlardır (Karakuş Öztürk, 2017, s.265-266). Matbaanın icadı, Orta Çağ'ın okuyamayanları ile yeni dünyanın okuyabilenleri arasında belirgin bir ayrım oluşturmuş ve bu durum, çeşitli konuların tartışılmasını sağlamıştır. Böylece "metalurji, botanik, dilbilim, nezaket kuralları" gibi birçok alanda eserler yazılmış, sonunda pediatriye dair kitaplar da kaleme alınmıştır (Postman, 1995, s. 43). 16.yüzyılın İngiliz pediatri babası olarak belirtilen Thomas Phaer ve Alman, Felix Würtz'ün yazdıkları kitaplar ilk pediatri tıp kitaplarındandır ve pediatri uygulamalarını

önemli derecede etkilemiştir (Erkut vd., 2017, s.22). 16. ve 17. yüzyıllarda çocukluğun tanımlanması, okula gitmeyle başlamış ve bu dönem çocukluk simgesel bir başarı haline gelmiştir. Çocuklar, konuşma becerilerini kazandıklarında bebeklik dönemini geride bırakmış ve okumayı öğrenmeleriyle birlikte çocukluk çağına adım atmışlardır. Okula bağlı olarak oluşan akran grupları, farklı bir gençlik kültürü meydana getirmiştir. 16. yüzyılın sonlarına doğru, yetişkinler çocukların fiziksel özelliklerini fark etmeye başlamış ve çocuk giyiminde farklılıklar ortaya çıkmıştır; bu farklılıklar, dönemin tablolarında da görülmektedir. Orta Çağ'ın "yetişkin minyatürleri" artık bu tablolarda yetişkinler gibi resmedilmemeye başlanmıştır (Postman, 1995, s. 58-60; Tan, 2007, s. 9). Eğitimciler, çocukların "edepsiz kitaplar" okumasını yasaklamış ve müstehcen dil kullananları cezalandırarak, çocukları yetişkin davranışlarının sınırlarından korumayı hedeflemişlerdir. Kumar oyunlarından uzak tutularak, görgü kuralları öğretilmeye çalışılmıştır; bu kurallar, çocuklara toplumsal davranış sınırlarını tanıtmayı amaçlamaktadır. 17. yüzyılda çocukların dili, yetişkinlerin konuşmalarından farklılaşmış ve ebeveynler çocuklarına onları yansıtacak isimler vermeye başlamıştır. Bu süreçte pediatriyle ilgili kitap sayısı artmış, çocuk edebiyatı gelişmeye başlamıştır (Postman, 1995, s.68). Çocukluk giderek şekillenirken, modern aile yapısı da biçimlenmiştir. Çocukların uzun dönemli ve formel bir eğitim alması gerektiği fikri, ailelerin çocuklarına olan ilgisini artırmıştır. Matbaanın etkisiyle aileler eğitim kurumu haline gelmiş ve hızla büyüyen bir orta sınıf oluşmuştur. Bu orta sınıf, çocuklarının eğitime ve giyimlerine yatırım yaparak çocukluğun ortaya çıkmasına ve bu fikrin alt sınıflara yayılmasına katkı sağlamıştır. 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, İngiltere ve Fransa'da okuma-yazma başarılarında önemli artışlar yaşanmış ve bu gelişmeler çocuğun sosyal statüsünde belirgin değişimlere yol açmıştır. Okullar, bu dönemde çocukları "minyatür yetişkinler" olarak değil, "biçimlenmemiş yetişkinler" olarak görmeye başlamış ve okul, çocuğun doğasıyla özdeşleşmiştir (Postman, 1995, s. 58). Eğitim süresinin uzamasıyla birlikte çocukluğun da süresi uzamıştır. Tıptaki gelişmeler ve çocuklara karşı artan ilgi ve sevgi, çocuk ölümlerinin azalmasına yol açmıştır. Aileler, çocuklarına maddi ve manevi destek sağlamaya başlayarak bu alanda bilinçlenmişlerdir. Rönesans döneminde bireysellik anlayışının gelişmesi, aile yapısını ve evdeki yaşam tarzını değiştirmiş; özel hayatın önemi artmıştır. Bu değişim, çocukların daha uzun süre çocukluk dönemini yaşayabilmelerini sağlamıştır (Şahin, 2020, s. 46-47). Özel hayatın

önem kazanması ve çocukluk düşüncesinin oluşmasıyla birlikte "ayıp" ve "kabahat" kavramları ortaya çıkmış; toplum, çocuklardan gizlenmesi gereken konuları belirlemiştir. Postman (1995), cinsel ilişkiler, para, şiddet, hastalık ve ölüm gibi konuları örnek olarak verir. Bu durum, çocukların bilgi ve deneyimlerini sınırlarken, aynı zamanda toplumun çocukluk dönemini koruma çabası olarak da görülmektedir. Kitap kültürünün yayılması, bilgiye erişimi genişletirken, matbaanın etkisiyle çocuklar, günlük ilişkiler dünyasından uzaklaştırılmış ve yetişkinler ile çocuklar arasındaki bilgi farkı artmıştır. Yetişkinlerin bilmesi gereken bu konular, yetişkinliğin ayırt edici özellikleri haline gelmiştir (s.67-68). 17.yüzyılın sonlarına kadar İngiltere’de okur-yazarlık ve okullaşmanın gelişimi, endüstriyel kentlerin ortaya çıkmasını sağlamış olsa da 18. yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikalarda çocuk işçilerin ucuz iş gücü olarak çalıştırılması yaygın bir gerçek haline gelmiştir; çalışma saatleri 15 ile 18 saat arasında değişirken, çocukların yaşları altıya kadar düşmektedir (Karadoğan, 2019, s. 205). Postman (1995), 18. yüzyılda sanayileşmenin gelişimini "çocukluğun sürekli ve korkulu bir düşmanı" olarak tanımlamıştır. Endüstriyel kentlerin büyümesi, fabrikalarda iş gücüne olan talebi artırmış ve bu durum çocukların ucuz iş gücü olarak kullanılmasına yol açmıştır. Bu dönemde bazı çocuklar okula giderken, şanssız olanlar fabrikalarda çalışmak zorunda kalmıştır; İngiliz toplumu, bu çocuklara yönelik davranışında "İngiltere’nin endüstriyel makinesine yakıt atmak için kullanılan" bir yaklaşım sergilemiştir (s.71-72). Fiziksel olarak küçük çocuklar bellerine ip bağlanarak baca temizliğinde çalıştırılmıştır (Erkut vd., 2017, s.23). Çocuk işçilerin kötü koşullarda çalıştırılması ve yetişkinlerin hayat sahasına denetimsiz girmeleri, çocuk ölümlerinin ve suçlarının artışına yol açmıştır. 1802 yılına gelindiğinde, Avrupalı hükümetler çocuk işçi sorununu gündeme almak zorunda kalmış ve İngiliz Parlamentosu’nda bu konuda tartışmalar yapılmıştır. Sonuç olarak, “Çırakların Bedensel ve Tinsel Sağlığı Hakkında Yasa” kabul edilmiştir. Ancak, 1837 yılında Kraliçe Victoria’nın tahta çıkmasıyla birlikte "Victorian Child Labor" kavramı ortaya çıkmış ve bu dönemde çocukların maaş karşılığı olmadan, hatta bazen kaçmamaları için zincirlenerek çalıştırıldığı bildirilmiştir. Bu yasa, çocukları koruması beklenirken, aynı zamanda çocukların hangi işlerde çalıştırıldığını da gözler önüne seren çelişkili bir durum oluşturmuştur (Karadoğan, 2019, s.205-206). Charles Dickens gibi yazarlar, Victoria döneminde yoksul çocukların maden ocakları ve tekstil imalathanelerindeki zorlu mücadelelerini eserlerinde dile getirmiştir. Ancak bu

"hayvani ve merhametsiz davranışlar", çocukluk fikrini yok edememiştir. Sanayileşme sürecinde çocukluk fikrinin varlığını sürdürmesinin nedeni, İngiltere'deki orta ve üst sınıfların bu fikri geliştirip yaygınlaştırmasıdır; ancak bu fikrin yoksul ailelerden uzak tutulması dikkat çekicidir. 1840'lara gelindiğinde, temel eğitim hızla gelişmiş ve 19. yüzyıl sonuna kadar tüm sınıflarda cahillik ortadan kaldırılmıştır (Postman, 1995, s. 73-74). 1859 yılında Manchester'da ilk çocuk parkı kurulmuş, çocuklara özel kıyafetler üretilmeye başlanmıştır. Dönemin resimlerinde sık sık gösterilen denizci kıyafeti en ünlü olanıdır (Erkut vd., 2017, s.23). 18 ve 19. yüzyıllarda İngiltere'de aileler, çocuklarına şefkat gösterme konusunda henüz yeterince olgunlaşmamışlardı ve çocukları kendi çıkarları için harcanabilir varlıklar olarak görüyordu. Bu durum, ekonomik bunalımla bağlantılıydı. Ailelerin "bütünsel yetkesi" dönüştürülerek, devletle ortak hareket etmeye zorlandıkları bir süreç yaşandı (Postman, 1995, s. 75). Devletin bu sorumluluğu üstlenmesinin nedenleri arasında, Avrupa kökenli hümanist çocukluk anlayışı, reform ve öğrenim ruhu, Aydınlanmanın etkisi ve dönemin önemli düşünürleri olan Goethe, Voltaire, Diderot, Kant, Hume ve Gibbon gibi isimlerin katkıları yer alıyordu. Locke ve Rousseau da bu yüzyılın etkili figürleri arasında bulunmaktaydı (1995, s.76).

2.1.4.3 Locke ve Rousseau'nun çocukluk anlayışının değişimine katkıları

Orta Çağ döneminde kilisenin etkisine bağlı olarak hâkim olan "günahkâr çocuk" düşüncesi çocuğun o dönemde hor görülmesini doğurmuştur. Kilisenin ilk günah temelinde meşrulaştırdığı olumsuz çocuk imajı ilk defa John Locke ve Jean Jacques Rousseau tarafından reddedilmiştir (Karakuş Öztürk, 2017, 266). John Locke, çocuğun zihnini aile ve öğretmen tarafından doldurulması gereken boş bir levha 'tabula rasa' olarak ele almıştır (Onur, 2005, s.25). Locke'n, 'tabula rasa' fikri disiplin altına alınmamış, ayıp duygusu bilmeyen ve cahil çocuğun yetişkinin başarısızlığının sonucu olduğunu gösterir. Bu durum ailelerde suçluluk duygusu yaratarak özenli çocuk bakımını sağlamıştır (Postman, 1995, s. 77). John Locke ayrıca eğitimin oyun ve dinlenme şeklinde olması gerektiğini belirtmiştir. 19.yüzyılın sonunda John Locke'n görüşlerinin ardından giden ebeveynler ve eğitimciler oyuncak sektörünün gelişmesine, masa üstü oyunların oluşmasını sağlamıştır (Erkut vd., 2017, s.23). Jean Jacques Rousseau'nun çocukluk fikrinin gelişimine sağladığı katkıları ise, çocuğun

sadece yetişkinlerin amaçları için araç olmadığı, çocuğun aynı zamanda kendi için de önemli bir varlık olduğu ve çocuğun entelektüel ve duygusal yaşamını anlamının bireyin yabancılaşan yaşamını düzenlemesine katkı sağlaması açısından önemli olduğuydu (Postman, 1995, s. 78-79). Rousseau, yetişkinlerden ayrı ve kendine özgü özellikleri olan bu çocukluk imgesinin önemine dikkat çekerek bu konuyla ilgili yazdığı *Emile* (1792) adlı kitabı modern çocuğun eğitimi konusuna önemli katkılar sunmuştur (Zeypak, 2021, s. 40). Rousseau, kendi kararlarını kendi alabilen, kendini doğru bir şekilde ifade edebilen, problemlere karşı çözüm odaklı olan, barışçıl ve uyumlu bir çocuk yetiştirilmesi gerektiği konusundaki görüşleri ile çocuğa bakış açısında önemli değişimleri beraberinde getirmiştir (Sağlam ve Aral, 2016, s.50). Ayrıca Rousseau mevcut olan çocukluk anlayışını eleştirerek, uygun çocuk bakımı ve iyi annelik söyleminin gelişmesi ve romantik aşkın yükselişi yönünde yeni açılımlar yapmıştır (Karakuş Öztürk, 2017, s.268-269).

Kısaca, Jean Jacques Rousseau çocukluğun insan gelişimindeki doğal bir evre olduğunu vurgularken, John Locke çocukların doğuştan günahsız olduğunu belirtmiştir. Bu iki düşünürün çocuklara yönelik olumlu bakış açıları, çağın ötesine ulaşarak çocuğun değerinin artmasına katkı sağlamış ve olumlu söylemler doğurmuştur. Endüstriyel makine döneminde İngiltere’de Locke’un görüşlerine, Fransa’daki tarikatlar da Rousseau’ya karşı koyamamıştır. Bu durumlar, 18. yüzyılda çocukluk fikrini besleyerek, çocukluğun 19. yüzyıldan 20. yüzyıla yeni bir dünyaya yol almasını sağlamıştır

2.1.4.4 20.Yüzyıl ve sonrasında çocukluk

20.yüzyılın egemen çocuk paradigması üç temel varsayıma dayandırılmaktadır: Birincisi, çocuklar, yetişkinlerden farklıdır veya çocuklar özel bir biyolojik kategori oluşturmaktadırlar. İkincisi, çocukların yetişkinliğe hazırlanması gerekir ya da yetişkinlik bir kazanımdır. Üçüncüsü ise, çocukların yetiştirilme sorumluluğunun yetişkinlere ait olduğudur (Tan, 2007, s. 1). Jean Piaget, Karen Horney, Jerome Bruner, Harry Stack Sullivan, Lawrence Kohlberg, gibi çağdaş psikologların da (Postman 1995, s.85), Friedrich Froebel, Johann Heinrich Pestalozzi, Maria Montessori, Arnold Gesell, Alexander Sutherland Neill gibi pedagogların da bu paradigmadan

etkilendiği görülmektedir (1995, s.78). Çocuklara parayla fuhuş yaptırmanın pazar haline gelmesi, çocukların ucuz iş gücü olarak fabrikalarda, madenlerde çalıştırılmasının verdiği rahatsızlığa bağlı olarak 1900'lü yılların başında çocuk haklarının korunması konusu gündeme gelmiştir (Özgül, 2015, s.33). Modern dönemde bilim ve teknolojiadaki gelişmeler, çocukları fabrikalardan okullara yönlendirmiştir. Bunun nedeni, daha fazla eğitilmiş bireye duyulan ihtiyaçtır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı, çocukluğun keşfi için önemli bir dönem olmuştur; birçok insan bu konuya akademik hayatını adayıp araştırmalar yapmıştır. 20. yüzyılda çocuğun psikososyal, zihinsel, biyolojik ve ahlaki gelişimi incelenerek, çocukların yetişkinlerden farklı ihtiyaçları olduğu anlaşılmıştır. Bu süreçte, çocuk bakımı toplumlar tarafından önemli bir mesele olarak görülmeye başlanmış ve 1912 yılında Amerika'da tüm çocukların sağlığıyla ilgilenmek amacıyla bir çocuk bürosu kurulmuştur (Erkut vd., 2017, s.24). Birinci Dünya Savaşı'nın ardından çocuklara yönelik çalışmalar durmuş, 1920'de bu süreçte zarar gören çocukların ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla "Milletlerarası Çocuklara Yardım Teşkilatı" kurulmuştur. 1921'de Belçika'da "Milletlerarası Çocukları Koruma Birliği" oluşturulmuş, Türkiye ise 1924'te "Çocuk Hakları Cenevre Bildirisi"ni kabul etmiştir; ancak İkinci Dünya Savaşı nedeniyle bu bildirge etkisiz kalmıştır. 1959'da "Çocuk Hakları Beyannamesi" Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilmiş, 1989'da "Çocuk Hakları Sözleşmesi" yürürlüğe girmiştir. Türkiye bu sözleşmeyi 1990'da imzalamış ve 1995'te Resmî Gazete'de yayımlamıştır (Demir, 2012, s. 45-46). 1946 yılında UNICEF (The United Nations International Children's Emergency Foundation), dünya çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kurulmuştur. 1948 yılına gelindiğinde Dünya Sağlık Örgütü, Birleşmiş Milletler tarafından kurulmuştur. 1978 yılına gelindiğinde Alma-Ata Konferansında "Temel Sağlık Hizmeti" kavramından bahsedilerek, çocuk sağlığı hizmetlerinde de uygulamaya konulması sağlandı (Erkut vd., 2017, s.24). 1979 yılı "Uluslararası Çocuk Yılı" olarak kabul edilmiştir (Sağlam ve Aral, 2016, s.51). 1985 yılı ise "Gençlik Yılı" ilan edilmiştir (Erkut vd., 2017, s.24). 1990 yılında "Dünya Zirvesi" New York'ta çocuklar amacıyla toplandı ve 2000 yılında beklenen hedefleri sunan eylem planı imzalanmıştır. 1999 yılında çocuk işçiliğinin kötü yanlarının yasaklanması amacıyla İvedi Eylem Sözleşmesi içselleştirildi (UNICEF, 2004, s. 2). 1990 yılında Türkiye'nin de taraf olduğu "Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları" sözleşmesinde çocuğun tanımı: "On sekiz yaşından küçük insan" olarak ele alınmıştır

(Zorlu ve Bilgin, 2024, s.766). 2000 yılına gelindiğinde ise Birleşmiş Milletler Binyıl Kalkınma Hedeflerinde çocuklarla ilgili hedefler de bulunmaktadır. 2002 yılında Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nun gerçekleştirdiği Özel Çocuk Oturumu, çocukları ilgilendiren konuları münakaşa ettiği ilk özel oturum olmuştur. Dünya liderleri toplantıda çocuklar için daha uygun bir ortam yaratma sözü vermişlerdir (UNICEF, 2004, s. 2). 2002 yılında 12 Haziran günü, "Çocuk İşçiliğine Karşı Dünya Günü" olarak kabul edilmiştir. Çocuk Hakları Günü ülkelere göre değişim göstermekle beraber günümüzde 20 Kasım "Çocuk Hakları Günü" olarak kabul edilmektedir (Erkut vd., 2017, s.26). 20. yüzyılda teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, çocukların refah düzeyini artırmış ve bu dönemi "çocuk yüzyılı" haline getirmiştir; ancak modern çocukluk paradigması, çocukları bir "tüketim nesnesi" olarak görmeye başlamıştır. İhmal ve istismar devam ederken, çocuk hakları hareketi, özne konumuna geçemeyen bir yetişkin hareketi olarak kalmıştır (Akbaş ve Topçuoğlu, 2009, s.98-101). 20. yüzyıl, "yeni çocukluklar" dönemi olarak tanımlanırken, bir yanda yoksun çocuklar, diğer yanda yetişkin dünyasına entegre olan çocuklar ortaya çıkmıştır. Popüler kültür, çocukları yetişkinlerin yaşam tarzlarına eklemelerken, çocukluk süresinin kısalmasına ve daha erken yaşta yetişkinliğe adım atılmasına neden olmuştur. Ekranlarda gösterilen çocuk sorunları, geçici bir görüntüden ibaret kalmakta ve bu çağda farklı çocukluklar yaşanmasına rağmen, çocukluğun özünün giderek kaybolduğu görülmektedir (Akbaş ve Topçuoğlu, 2009, s.102).

2.1.4.5 Postman'a göre çocukluğun yok oluşu

Postman (1995), 20. yüzyılın sonlarını çocukluk ve yetişkinliğin birleştiği bir dönem olarak değerlendirir ve bu süreçte çocukluğun yok olmaya başladığını savunur. Çocukların medyada "minyatür yetişkinler" olarak tasvir edildiğini, giyim, cinsellik ve dil bakımından yetişkinlerle aynı özellikleri taşıdığını belirtir. Bu durum, çocukların kimliklerinin ve deneyimlerinin giderek yetişkin dünyasıyla iç içe geçtiğini ortaya koyar. Çocukların yetişkinleştirilmesine örnek olarak *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin), *Günah Tohumu* (*Carrie*, 1976, Brian De Palma), *Güzel Bebek* (*Pretty Baby*, 1978, Louis Malle), *Küçük Bir Sevda* (*A Little Romance*, 1979, George Roy Hill), *Küçük Sevgililer* (*Little Darlins*, 1981, Jim Buckley) ve *Sonsuz Aşk* (*Endless Love*, 1981, Franco Zeffirelli) filmleri verilebilir (s.155-158). Türk sinemasında da

yetişkinleştirilmiş çocuk örnekleri dikkat çeker; özellikle Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı *Ayşecik* serileri bu durumu yansıtmaktadır. Bu serilerde, çocuk karakterler anne-babalarını barıştırmak ya da birlikte yaşadıkları yetişkinlerin hayatını düzene koymak amacıyla beklenmeyecek olgunlukta davranışlar sergilerler. Bilgiç, çözüm odaklı, kendi hayatlarını yoluna koyabilecek güçte olan bu çocuklar, minyatür yetişkin gibidir (Emre, 2007, s.104). Bu çocuk-yetişkin ikiliği, Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı korku ve endişenin edebiyat ve sinemaya yansımaları olarak yorumlanabilir. *Ayşecik* serilerindeki karakterler, Türkiye'nin toplumsal ve kültürel dönüşümünün etkilerini taşıırken, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki geçişin karmaşıklığı, toplumun değerlerindeki belirsizliklerle bağlantılıdır. *Ayşecik*, kimsesiz ama güçlü bir çocuk olarak, Türkiye modernleşmesinin kolektif bilinçte yarattığı çatışmanın bir uzantısını temsil eder (Emre, 2007, s. 105). Çocukların ve yetişkinlerin giyim tarzlarının iç içe geçtiğini söyleyen Postman (1995), on iki yaşında takım elbise giyen erkek çocukları, on bir yaşında yüksek topuklu ayakkabı giyen kızları örnek olarak verir. Çocukların kullandığı kelimelerde, yemek yeme alışkanlıklarında da aynışmayı görmek mümkündür. Çocukların yetişkinlerle beraber "McDonald" ve "Burger King" gibi yerlerde aynı tip yiyecekleri yediğini belirtmektedir. Bir diğer örnek olarak çocuklara özgü geleneksel oyunların ortadan kalktığını ve sokak oyunlarının yokluğuna dikkat çeker. Ebeveynler çocukları ile aynı bilgisayar oyunlarını paylaşmaktadır (s.163-166). Postman, yetişkinler ve çocuklar arasındaki eğlence biçimlerinin, müzik zevklerinin ve ayıp anlayışının benzeştiğine dikkat çeker. Çocuklar, yetişkinlerin suç etkinliklerini ve uyuşturucu tüketimini taklit ederek büyüklerine saygılarını azaltmaktadır. Bu minyatür yetişkin algısı, cinsellikte de belirgin hale gelir; medya, cinsiyetler arası farkları ortadan kaldırarak "eşitlikçi" bir cinsellik anlayışını teşvik eder. Sonuç olarak, çocuklar arasındaki yetişkin benzeri cinsellik artışı, çocuk gebelikleri ve zührevi hastalıkların yaygınlaşmasına yol açmaktadır (s.167-169). Postman, çocukluğun yok oluşunun sorumlusunu medya olarak gösterirken, UNICEF yapısal sorunlara dikkat çeker. Endüstri sonrası toplumlarda çocuklar, savaş, şiddet, ırk ayrımcılığı, sömürü, enstest ilişki, madde bağımlılığı ve yoksulluk gibi sosyal problemlerle karşı karşıya kalmaktadır. Bu sorunlar, çocukluğun ortadan kalkmasının temel nedenleri arasında yer almaktadır (Uğur, 2018, s. 231). Doğan (2021) ise, günümüz çocukluk algısının değişimini gelişen teknolojiye bağlayarak çocukların, yetişkinlerle aynıştığını belirtmektedir.

Orta Çağ'ın yetişkin minyatürleri günümüzün “yetişkinleştirilmiş çocukları” olarak ele alınmaktadır. Modern ve Postmodern dönemde çocuklar “tektipleştirilmiş” ve “özne” olarak yer alamamışlardır (s.47-48). 21.yüzyıl çocukların yaşadığı sorunların en yoğun dile getirildiği dönem olmakla beraber bu sorunlara çözüm üretme konusunda katedilecek çok yol vardır. Yeni çocuk sosyolojisi çalışmalarında yaşanacak gelişmeler çocuğun sosyal bilimler içerisinde kendine daha fazla yer bulmasına zemin hazırlayacaktır (Işık, 2019, s. 191).

Sonuç olarak Matbaanın bulunmasının ardından okuma yazma oranının artmasına bağlı olarak yeni yetişkin ortaya çıkmıştır. Yeni yetişkinin ortaya çıkmasıyla çocuklar yetişkinin dünyasından kovulmuştur. Yetişkin dünyasından kovulan çocuk için yeni bir dünya aranmıştır ve bu dünya “çocukluk” olarak adlandırılmıştır. Rönesansla beraber ortaya çıkan bireyin yüce değerine bağlı olarak Orta Çağ kilisesinin “ilk günah” anlayışı terk edilmiştir. Bu durum farklı bir çocukluk algısı yaratmıştır. Rönesansla değişen yeni dünya düzeninde çocukluk toplumsal yapı ve psikolojik bir koşul olarak on altıncı yüzyılda oluşmuş ve günümüze kadar desteklenerek gelmiştir. Oluşan yeni dünya düzeniyle beraber çocukluğa verilen önem artmıştır. Tıp, pedagoji, eğitim kurumlarıyla beraber çocuk bakımı, davranışları, evlenme yaşı değişime uğramıştır. Ancak 20.yüzyılın sonlarında medyanın etkisiyle beraber çocukluk yeniden yok olmaya yüz tutmuş ve çocuklar aynışmaya bağlı olarak “yetişkinleştirilmiş çocuklar” olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. 21.yüzyılda yetişkin ve çocuk arasındaki mesafe iyice azalarak çocukluk kavramı dünyamızdan uzaklaşmaya başlamıştır.

2.1.5 Türkiye’de Çocukluk

2.1.5.1 Osmanlı Devleti’nde çocuk

Osmanlı kaynaklarında “tıfl, sabi, sagir, sagire, veled, evlad” gibi farklı adlarla belirtilen çocuk devletin nüfusunun devamlılığı için önemli yer tutmaktaydı. Ancak çocuk, yetişkinlerden ayrı bir birey olarak ele alınmadığı için Tanzimat dönemine kadar kaynaklarda kendine pek yer bulamamıştır. Osmanlı Devleti’nde, çocuklar hakkında bilgiler genellikle saray çocuklarına odaklanmışken, diğer çocukların

yaşamları hakkında sınırlı veriler bulunmaktadır. Solak ve Çomruk (2024), on altıncı ve on sekizinci yüzyılları arasındaki kadı sicillerinde çocuklara yönelik çeşitli konulara dair bilgilere yer verildiğini belirtmektedir. Bu sicillerde, çocukların erken yaşta evlendirilmesi, miras hakları, vasiyet ve nafaka gibi meseleler yanı sıra tecavüz, evlatlık verme ve hamilelik gibi ciddi konuların ele alındığını dile getirmektedir (s. 292). 1839 Tanzimat Fermanı'na değin çocukların "minyatür yetişkinler" olarak görüldükleri belirtilmektedir. Osmanlıda çocukluk tarihsel süreç içinde değişimlere uğramıştır ve çocuğun okula başlama yaşı "4 yaş, 4 ay, 4 gün" şeklindeydi. Bu yaş ölçüsü İslami geleneklere uygun sayıldığı için tercih edilmekteydi (Şahin, 2020, s. 57). Osmanlı toplumunda çocuğa verilen eğitim gündelik yaşamın dışında kalan daha çok çocuğa gündelik pratikler sağlayan ve çocuğa dinini öğretmek esasına dayanan bir eğitimdi. Bu nedenle eğitim konusunda çağdaşlaşmada güçlükler yaşanmıştır ve okul eğitimi toplum içinde hiçbir zaman tam anlamıyla yaygınlaşamamıştır (Onur, 2007a, s. 276). Osmanlı Devleti'nde okula "mektep cemiyeti" veya "âmin alayı" töreniyle başlanır; bu tören, çocukları motive etmek ve toplumun eğlencesini sağlamak amacı taşır. Tören, maliyetli olduğundan, yoksul çocukları da okula başlatmayı teşvik eden bir dayanışma örneğidir. Anadolu'daki okula başlama törenleri daha sade olsa da İstanbul'dakine benzer özellikler taşır. Kırsal bölgelerde çocukların okula gitmesi için büyük çaba harcanmakta ve bu süreç çocukların inisiyatifiyle gerçekleşmektedir. Osmanlı toplumunda "mahalle mektepleri" dini eğitim üzerine kurulmuştur; bu okullarda eğitim veren öğretmenler genellikle din adamlarıdır ve okullar, hayırseverlerin maddi desteğiyle işletilmektedir. Kız ve erkek çocuklar birlikte eğitim alırken, ayrı yerlerde oturmaktadır (Onur, 2007a, s.103-104). Çocukların yetişkin hayatına alıştırılması amacıyla Osmanlıda yaz dönemlerinde çocuklar akrabalarının yanına çırak olarak ya da kırsal kesimlerde tarlalarda çalıştırılmak üzere verilirlerdi. Osmanlı padişahlarının, kız çocukları siyasi etmenlerden dolayı küçük yaşta devlet büyükleriyle evlendirilirdi. Saray içinde doğan çocuklar için "beşik alayı" denilen özel törenler düzenlenirdi. Erkek çocukları için daha görkemli olan bu törenlerde beş vaktin her birinde yedişer top atılırken kız çocukları için ise üçer top atılırdı (Erkut vd., 2017, s.26). Osmanlı devletinde çocuklara nasıl bakıldığına dair saptamalar yapmak neredeyse imkânsız görünmekle beraber çocuğa ilişkin bazı ortak özelliklerin tespit edilmesi olanaklıdır. Tarihsel süreç içerisinde varlığını koruyarak Türk toplumunda yaygın hale gelen bu özellikler sırayla şu şekildedir: çocuk sevgisi, dayak

ve ezberciliktir. Özellikle 19.yüzyılda Türk toplumunun çocuk sever olduğuna dair gözlemler görülmektedir. Dayak ve ezberciliğin ise çocuk yetiştirme ve eğitim metodu olarak tarih boyunca Türk toplumuna hâkim olduğunu söylemek mümkündür (Onur, 2007a, s. 158). Osmanlı toplumunda dayak, disiplin aracı olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Hem evde hem okulda hem de sokakta çocukları terbiye etmek amacıyla dövülmesi gelenekseldir. Fatih Sultan Mehmet'in sanatçı ve devlet adamı yetiştirmek için kurduğu Enderun'da da disiplin cezası olarak dayak sıkça uygulanmıştır (2007c, s.114). Osmanlı döneminde İslami ölçütlere göre hazırlanan fetva mecmuaları yetişkinliğe erişme yaşı hakkında detaylı bilgiler vermektedir. Bu dönemdeki şeyhülislam, yetişkinliğe erişim yaşının kızlarda dokuz olduğunu erkeklerde ise on iki olduğunu belirtmektedirler. Yetişkinliğe ulaşmanın üst yaş sınırı ise on beş olarak ele alınmıştır (Çapar, 2021, s. 51-52). Avrupa'da sosyal dönüşümler başlatan ve 18.yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan Sanayi Devrimi, Osmanlı'da da sosyal hayatı etkileyerek çocuk imgesinde de değişimler yaşanmasını sağlamıştır (Şahin, 2020, s. 58). Çocukluğun modernleşmesi Batı toplumunda 16.yüzyılda başlarken Osmanlı'da 19.yüzyılda başlamıştır. Bu gecikmenin nedeni çocuk üzerine düşünen bir eğitim filozofunun Osmanlı toplumunda olmaması ve Osmanlı'nın çocuk eğitimi konusunda geleneksel öğelerden -dayak ve ezbercilik- yararlanıyor olmasından kaynaklanmaktadır (Onur, 2009, s.198). Çocukluğun tarihi konusunda seyahatnameler kaynak olabilmektedir. Osmanlı topraklarını gezen seyyahlar ya da devlet adamları çocukluk konusundaki gözlemlerine seyahatnamelerinde yer verebilmektedir. 1655 ve 1656 yıllarında İstanbul'da bulunan Fransız seyyah Jean Thevenot, seyahatnamesinde Osmanlı'da eğitim ve disiplin aracı olarak özellikle dayanın kullanıldığını belirtmektedir (Onur, 2005, s. 77). Osmanlı Devleti'nde nüfus politikasında yapılan değişimle birlikte çocuğun önemi artmıştır ve çocuklarla ilgili detaylı bilgilere 19.yüzyıl ve 20.yüzyıl sicillerinde daha çok yer verilmiştir. Çocuk doğumundan-yetişkinliğine kadar geçen süreçte devlet korumasında yetiştirilir ve ihtiyaçlarının karşılanması sağlanırdı. Yetim kalan çocuklar, evlilik dışı birliktelikten meydana gelen çocuklar, yoksul ailelerin çocukları, evlatlık olan çocuklar devlet tarafından korunmaya çalışılmıştır (Solak ve Çomruk, 2024, s. 292-293). II. Mahmut döneminde Osmanlı, sosyal olaylara ve kurumlara daha fazla ilgi göstermeye başlamıştır. Bu dönemde çocuklar için Darülaceze, yetimhane ve ıslah evleri gibi kuruluşlar açılmıştır; 1909'da yoksul çocuklara hizmet veren Darülhayr-ı Ali kurulmuştur. 1920'lerde on üç

yaş altındaki tüm çocukların korunması amacıyla ıslahhaneler açılmış ve darüleytamlar yoksul çocukların eğitimine destek olmuştur. 1921'de savaşlarda yetim kalan çocuklar için Himaye-i Etfal Cemiyeti" kurulmuş, bu cemiyet günümüzde "Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu"nun temeli olmuştur. Cumhuriyetle birlikte Atatürk, çocuk refahını artırmayı hedefleyen politikalar geliştirerek bu alandaki temelleri atmıştır (Karataş vd., 2004, s. 17). Geçmişten kopma düşüncesi ile büyük değişimlerin yaşandığı süreçlerde çocukluk daha da önem kazanmıştır ve çocukların hafızası yetişkinlerden ayrı olarak deforme olmamıştır. 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile birlikte sosyal yapıda ve siyasi iklim koşullarında yaşanan büyük değişimlere bağlı olarak yeni bir çocukluk imgesi "Cumhuriyet Çocuğu" doğmuştur (Öztan, 2019, s. 7).

2.1.5.2 Cumhuriyetin ilanından sonra çocuk

Cumhuriyet döneminde Atatürk, çocuklara duyduğu derin sevgiyle ön plana çıkmıştır; bu bağlamda 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı'nı ilan etmiştir. Dünyada çocuklara bayram armağan eden tek lider olarak, Türkiye Cumhuriyeti'ni gençlere emanet etme hedefini taşımaktadır (Şahin, 2020, s.61). 1920'li yıllarda çocuk ölümlerinin fazlalığı nedeniyle, Cumhuriyet döneminde çocuk ölümlerini azaltmak, bulaşıcı hastalıkları önlemek amacıyla aşı kampanyaları düzenlenmiştir. Anadolu şehirlerinde ilk kez doğumevleri ve İstanbul'da çocuk klinikleri açılmıştır. Bu gelişmeler, çocukluğa verilen önemin arttığını göstermektedir (Şahin, 2020, s.61). Okulun ve eğitimin önemini ancak 19.yüzyılda anlayan Osmanlıdan farklı olarak Cumhuriyet bütün gücünü eğitimin ve kültürün gelişmesine yöneltmiştir. Ancak günümüzde "sayısal durum" ve "zihinsel yaklaşım" hala parlak değildir (Onur, 2009, s. 276). Cumhuriyet Türkiye'sinde çocukluğun politik inşasında öncelikli yer tutan, inkılapları ve rejimi yerleştirmek, yurdu dünya ülkeleri arasında maddi ve manevi olarak yüksek bir yerde konumlandırmaktır. Cumhuriyet çocuğunun özelliklerini ele alan kaynaklarda anne ve babaya karşı sevgi, büyüklere karşı saygı, doğruluk, dürüstlük ve çalışkanlık gibi motifleri belirten ifadeler rastlanmaktadır (Öztan, 2019, s. 9). Cumhuriyetin ilanı ile birlikte çocuğa yönelik iki önemli yasa ortaya çıkmıştır: Medeni Kanun, risk altındaki çocukların korunmasına yönelikken, Türk Ceza Kanunu suç işleyen çocukları yeterince korumamaktadır. Türkiye'de çocuğa yönelik ilk

kapsamlı yasa 1949'da kabul edilen "5387 sayılı Korumaya Muhtaç Çocuklar Hakkında Kanun"dur. Bu yasa, korunmaya muhtaç çocukların bakımı, yetiştirilmesi ve meslek sahibi olmalarını hedeflerken, uygulamada yeterli açıklık, ödenek yetersizliği ve örgütlenme eksikliği nedeniyle yürürlükten kalkmıştır (Karataş vd., 2004, s. 18). 1960'larda hızlı toplumsal değişimle birlikte çocukluğa dair önemli değerlendirmeler yapılmış, bu dönemde Çocuk Mahkemeleri Yasası ve Sosyal Hizmetler Yasası için tasarılar hazırlanmıştır. 1979'da kabul edilen Çocuk Mahkemeleri Yasası, 1982'de yürürlüğe girmiştir. 1961 Anayasası, Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal devlet olduğunu ilan etmiş ancak çocuk refahı konusunda geniş düzenlemeler yapılamamıştır. 1980 Askeri darbesi sonrası çıkarılan "2828 sayılı Sosyal Hizmetler Çocuk Esirgeme Kurumu Kanunu" ile sosyal hizmetler tek çatı altında toplanmaya çalışılmıştır. Bu yasaya yönelik eleştiriler, suça yönelen çocuk ve korunması gereken çocuk arasında ayırım yapması ve çocuk haklarını tam anlamıyla içermemesi üzerinedir. 1990'da kabul edilen Çocuk Hakları Sözleşmesi, çocukları hakları olan yurttaşlar olarak tanımakta ve tüm çocukları koruma kapsamına almaktadır (Karataş vd., 2004, s.18-19). Türkiye İstatistik Kurumu'nun 2008 verilerine göre, okula gitmeyen çocukların %61'i kız çocuklarından oluşmaktadır. Çocuğu ihmale ve istismara karşı koruyan yasalar olmasına rağmen, evde ve okulda dayanın hala yaygın bir sorun olduğu gözlemlenmektedir (Lindberg, 2012, s. 49). Lindberg (2012)'de belirttiği üzere Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde çocuk yetiştirme yöntemleri olarak dayanın yanı sıra ezbercilik, ödül-ceza uygulamaları ve sevgiden yoksun bırakma gibi yaklaşımları benimsenmiştir. Türkçede hala sıkça kullanılan "kızını dövmeyen dizini döver" ve "dayak cennetten çıkmadır" sözleri bu geleneği destekler niteliktedir. Osmanlı döneminde eğitim dini bir temele dayanırken, Cumhuriyetle birlikte modern değerlerin benimsenmesi söz konusu olmuştur. Ancak, dinsel inanç ve kültürel değerler Türkiye'de çocukluğun modernleşmesini yavaşlatırken, toplumsal, ekonomik ve eğitimle ilgili değişimler bu modernleşmeyi desteklemektedir (s.49-50). Türkiye'de çocukluğun durumu, pek çok ciddi sorunla karşı karşıyadır. Kız çocuklarının fuhuşa zorlanması, erkek çocuklarının cinsel istismara maruz kalması, madde bağımlılığı, sokak çocukluğu ve akran zorbalığı gibi problemler yaygındır. Bu sorunların temel nedenleri arasında yoksulluk, hızlı nüfus artışı, iç göç, eğitimsizlik ve gelir dağılımındaki adaletsizlik bulunmaktadır. Kırdan kente göç ile birlikte oluşan gecekondu bölgeleri, işsizlik ve konut sorunlarını da

beraberinde getirmiştir. Bu durum, çocukların sokağa itilmesine ve birer gelir kaynağı olarak görülmelerine yol açmaktadır. Türkiye’de çocukların haklarının korunması ve yaşam koşullarının iyileştirilmesi acil bir ihtiyaçtır (Polat, 2008, s. 150-153). Sokakta çalışan çocuklar, uzun çalışma saatleri, eğitim ve şefkat eksikliği gibi ciddi sorunlarla karşı karşıyadır. Fiziksel ve cinsel tacize uğramaları, madde kullanımının artması gibi olumsuz etkiler hem fiziksel hem de psikolojik sağlıklarını tehdit etmektedir. Bu çocukların enformel sektörde çalışması, eğitim ve gelişimlerini olumsuz yönde etkileyerek evlerinden kopmalarına neden olmaktadır. Türkiye’de bu sorunları çözecek etkili bir çocuk politikası henüz geliştirilmediği için, mevcut durum giderek kötüleşmektedir. Acil bir müdahale ve bütüncül bir yaklaşım gerekmektedir (Polat, 2008, s.156-157). Günümüzde çocukların karşılaştığı sorunlara, hızla gelişen teknolojinin etkisiyle yeni riskler eklenmiştir. Dijitalleşme, çocukların küçük yaşlardan itibaren teknolojiye yoğun maruz kalmasına yol açarken, ebeveynlik kavramını da yeniden tanımlama ihtiyacını doğurmuştur. UNICEF’in 2017 raporuna göre, teknolojinin çocuklar üzerindeki olumsuz etkileri arasında iletişim becerilerinde eksiklik, öğrenme bozuklukları, bağımlılık, uyku ve yeme sorunları, öfke problemleri ve sosyal hayattan uzaklaşma yer almaktadır. İnternet kullanım yaşı giderek düşerken, ebeveynler çocuklarını hem gerçek dünyada hem de sanal ortamda korumak zorundadır. Bu noktada, ebeveynlere çocuklarının interneti sağlıklı bir şekilde kullanmalarını öğretme sorumluluğu düşmektedir (Akbaş ve Dursun, 2020, s. 2249-2250).

Görüldüğü üzere, Osmanlı’nın Batılılaşma politikalarının devlet tarafından uygulamaya geçilmesiyle birlikte II. Mahmut döneminde önemli adımlar atılmıştır. Çocukluk anlayışı da Batı merkezli biçimde şekillenerek Osmanlı’ya geçmiştir. Ancak Batı’daki çocukluk algısından farklı olarak Osmanlı’nın geçirdiği politik ve kültürel dönüşüm içerisinde çocukluk değerlendirilmiştir. Bu süreç cumhuriyet döneminde daha da derinleşerek hukuki mevzuatlar geliştirilmiştir. Cumhuriyet yıllarında Batı hukukunun kabul edilmesine bağlı olarak çocuk haklarının Avrupa’da geçirdiği süreç ülkemizde de karşılığını bulmuştur. “Birleşmiş Milletler” gibi uluslararası örgütlerce kabul gören çocuk haklarına dair sözleşmeleri Türkiye’de imzalamıştır. Çocukların durumunun hukuki zemine oturtulmaya çalışılmasıyla beraber gelinen son noktada çocukluğa bakış açısında önemli değişimler yaşanmıştır. Ancak elde edilen bu

kazanımlara rağmen dünyanın çoğu yerinde ve Türkiye’de çocukların yaşadıkları sorunlar tamamen ortadan kaldırılamamıştır. Çocukların çalıştırılması, eğitimden geri kalması, yetişkinin şiddetine uğraması ve öldürülmesi, savaş ve göç koşullarından olumsuz etkilenmesi gibi birçok sorunun devam ettiği görülmektedir. Bu sorunların yanı sıra günümüz toplumunun teknoloji ve bilimle ilerlemesiyle çocukluk kavramı sanal dünyaya sıkıştırılarak, yalnızlaştırılmıştır. Çocuk hem gerçek dünyanın hem de sanal dünyanın tehlikeleri ile karşı karşıya kalmıştır. Çocukluk kavramının yeniden gerçek hayata kazandırılması ve çocukluğun yaşadığı sorunların ortadan kaldırılmaya çalışılması ancak devletlerin, toplumların ve bireylerin çocukluğun tarihsel süreç içerisinde yaşadığı dönüşümlerin çocuk üzerindeki etkilerini doğru bir şekilde anlamaları ve buna yönelik makro ölçekte sosyal politikaları benimsenmeleri ile mümkün olacaktır.

3. SİNEMADA ÇOCUKLUK

İlk bölümde dünyada ve Türkiye’de çocukluk kavramının nasıl ortaya çıktığına dair genel bir resim çizilmeye çalışıldı. Bu bölümde ise sinema ve çocukluk ilişkisi ele alınarak dünyada ve Türkiye’de çocukluğun farklı dönemlerde sinema perdesine nasıl yansıtıldığı incelenecektir. Bu dönemlerde çekilen önemli filmlerin çocukluğu ele alış biçimleri incelenecek ve bu filmlerin kısa analizlerine de yer verilecektir.

3.1 Çocuk ve Sinema İlişkisi

İnsanlığın var olduğu andan itibaren farklı dönemlerde ve toplumlarda çocukluğa farklı anlamlar yüklenmiştir (Köçer, 2023, s. 1). Nasıl ki Orta Çağ’ın minyatür yetişkini ile sanayi devriminin işçi çocuğu arasında farklılık varsa taşra ve kent çocuğu arasında da farklılık vardır. Bu sebeple çocuk ve sinema ilişkisi zamansal ve çevresel etmenler göz önüne alınarak değerlendirilmelidir (Baloğlu, 2018, s. 12). Çocukluk konusunda yapılan çalışmalarla beraber bebeklikten çocukluğa olan sürecin ergenlik dönemine gelinmesiyle sona erdiği belirlenmiştir (Milliyet Büyük Larousse, 1986, s.2768). Bu dönem boyunca çocuklar içinde yaşadıkları aileden ve çevresel faktörlerden etkilenerek kimliklerini ve değer yargılarını oluşturmaktadırlar. Sinemada çocuğun nasıl gösterildiğinin araştırılabilmesi için sinema ve çocuk ilişkisinin tüm yönlerini görmek gereklidir (Baloğlu, 2018, s. 12). Pembecioğlu’na göre (2018) sinema, süreklilik ve planlama ile ekonomik bir birikim gerektirirken, aynı zamanda yetişkinlerin çocukları yönlendirmesini zorunlu kılan bir ilişkiyi de içermektedir. Bu anlamda çocuk, aile ve toplum bir bütün olarak ele alınmaktadır¹. Çocuk, toplumun bir parçası olduğu için sinemada ona yüklenen anlam, toplumların bakış açısıyla doğrudan ilişkilidir. Ayrıca, toplumların içinde bulunduğu iletişim ortamı da bu değerlendirmeye katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, genişleyen zincir halkasında çocuk, halkanın merkezinde yer almaktadır (s.28). Tarihsel süreç içerisinde

¹Grigory Petrov (2010), *Beyaz Zambaklar Ülkesinde* adlı yapıtında, aile ve çocuk arasındaki iletişimin önemine dikkat çekmiştir. Ona göre, bir ülkenin gelişmesine engel olan en önemli sorunlardan biri, aile ve çocuk arasındaki iletişim kopukluğudur. Bir ülkenin ilerlemesi ancak o ülkenin geleceği olan çocuklarla gerçekleştirilebilir. Bu anlamda çocuğa yüklenen geleceğin kurtarıcısı misyonu, toplumsal düzlemde çocuğun önemini artırmaktadır. Çocuğun ilk olarak ailesinde eğitildiğini vurgulayan Petrov, bu nedenle onların ihmal edilmemesi gereken bireyler olduğunu ifade eder. Ayrıca, gençliğin ruhu, ekilmeyen bir tarla gibi kendi haline bırakılırsa, orada ısırgan ve diken yetiyeceğini ifade eder.

ele alındığında sinema belirli dönemlerde çocuğa ihtiyaç duymuştur (Yıldırım ve Can, 2023, s. 194). Örneğin, erken sinema döneminde çocukluğa gereksinim duyulmasının nedeni, onun tüm coğrafyalara hitap eden evrenselliğiyle dikkat çekmesidir. Sinemadaki çocukluğun evrenselliği, dünya genelindeki izleyicilerin özdeşleşme sorununu rahatlıkla çözebilmiştir (Düzcan, 2020, s. 43). Film, izleyiciye bazı bilgileri aktarma ihtiyacı duyabilir; bu, filmin daha anlaşılır olmasını sağlar. Bu işlev bazen çocuk karakterler tarafından yerine getirilir; çocukların bildikleri sırları tekrarlamaları veya gördükleri olayları aktarmaları buna örnektir. Çocukların bu rolleri üstlenmesinin nedeni, genellikle onların masum ve yetişkinlere göre daha güvenilir olmalarından kaynaklanmaktadır (Arkan, 2007, s. 64). Arkan'ın aksine Baker (2011) ise, çocuğa ihtiyaç duyulmasını onun masumiyetine bağlamamaktadır. Bu noktada Baker, Jean-Pierre Faye'nin ifadelerine başvurarak çocuk için her şeyin yeni ve ilk kez görüldüğünü belirterek; bir çocuğun bakışına giren her şeyin, yağmurun yaprak üzerinde oluşturduğu su damlasına benzer bir şekilde, yeni olduğunu ifade eder. *Berlin Üstünde Gökyüzü* (*Der Himmel über Berlin*, 1987, Wim Wenders) filmindeki flâneur meleğinin yalnızca çocuklar tarafından görüldüğü sahneye atıfta bulunarak bu durumu örneklendirir. Ayrıca Baker, yenilik imajının çocuğun masumiyeti değil farkındalık hissiyle paralel olduğunu öne sürer (s.312-313). Bu farkındalığa örnek olarak *Arkadaşımın Evi Nerede?* (*Khane -ye Doust Kodjast?*, 1987, Abbas Kiarostami) filmi verilebilir. Arkadaşının evini bulabilmek adına çok büyük bir çaba sarf eden Ahmet, bu süreçte karşılaştığı kişilerden farklı olarak “özgül bir sorumluluk duygusuyla” hareket etmektedir. Arkadaşının okuldan atılma korkusu ve endişesi etrafında yoğunlaşan bu öykü, anlatıyı doğrudan mesuliyet hissine yöneltir. Bu duygu çocuğun, arayışını kararlı bir biçimde sürdürmesine neden olur. Ancak tüm çabalarına rağmen , uzun süre kendisine yardım etmeye gönüllü birine rastlayamaz (İpek, 2014, s. 124). Filmde, Ahmet'in çevresindeki otorite figürlerinden tamamen ayrı bir kimlik sergilediği söylenebilir. Zira Ahmet ne öğretmenini ne annesini ne de sürekli ahlak kurallarından bahseden dedesini anımsatmamaktadır. Abbas Kiarostami, Ahmet karakteri üzerinden farklı bir gelecek ve gerçeklik anlayışını yansıttığı iddia edilebilir. Ahmet'in özgünlüğü, otoriter figürlere başkaldırmak yerine, onları görmezden gelmesidir. Başka bir deyişle, Ahmet'in farklı duruşu, erkin söylemlerini rahatlıkla geride bırakabilmesinden kaynaklanır. Bu farklılık, yüzleşme değil, kendi olabilme çabasının sonucudur (Dabaşı, 2013, s. 60-61). Şerik ve Kılınçarslan(2019)'a göre ise,

sinema kültür ve ideolojilerin aktarımında tarihsel süreç içerisinde çocuklara ihtiyaç duymuştur (s.1254). Örneğin, Chaplin'in, *Yumurcak* (*The Kid*, 1921) filminde, Eisenstein'in, ateşe ve uçurumdan aşağı atılan çocukların konu edinildiği filmleri, *400 Darbe* (*Les Quatre Cent Coups*, 1959) adlı Truffaut'un filminde ve bunun gibi birçok filmde çocuk birer temsil aracı olarak kullanılmıştır (Yıldırım ve Can, 2023, s. 194). Deleuze göre ise, sinemanın çocuğa ihtiyaç duyması onun seyreden varlık olması üzerinden ele alınır. Ayrıca, öznel kameranın icadında çocukluğun çok önemli bir payı vardır (Baker, 2011, s. 313). Aynı zamanda Deleuze'e göre (1989) çocuklar yetişkinlerin dünyasında belli bir motor-hareket yetersizliği hissederler, bu nedenle görme ve duyma yetilerini yetişkinlerden daha yetkin bir biçimde kullanırlar. Yetişkinlerin gözünden kaçabilen şeyleri çocuklar daha kolay görüp işitirler (s. 3). Bu özelliği ile çocuk filmsel uzamda olay akışı içerisinde türlü durumlara maruz kalır (Baker, 2011, s. 314). Olaylara maruz kalan çocuk filmin anlatısında üstlendiği farklı görevler ile filmin önemli parçası haline gelir. Sergei Eisenstein'in, *Potemkin Zirhlisi* (*Bronyenosyets Potyomkin*, 1925) filminde ana karakter olmayan çocuk Odessa merdivenlerinden yuvarlanan, üzerine basılan olarak hikâyenin tamamlayıcısı olmuştur (Baloğlu, 2018, s.13). Pembecioğlu (2008)'na göre, filmin anlatısında çocuk, filmdeki uygunluğun, bütünlüğün sağlanması, filmin amaçlılığının, metinler arası geçişin sağlanması gibi her bir filmde farklı görevler üstlenir (s.74). Dünya sinemasında çocuğa çok farklı işlevler yüklenerek seyirci karşısına çıkmıştır. İtalyan sinemasındaki çocuk kahramanlar, yetişkinleri yanlış yoldan döndüren kurtarıcılar olarak rol alırken, bu imge yol gösterici çocuk İsa figürüne benzemektedir. Fransız sinemasında ise çocuk karakterler, masumiyetin ötesinde, çocukluğun hayal kırıklıklarıyla dolu ve karanlık yüzünü yansıtır (Şerik ve Kılınçarslan, 2019, s.1254). İngiliz sinemasında çocuklar, yetişkinleri sorgulayan bir rol üstlenir; bu sorgulama, yetişkinlerin "ideal" olup olmadıklarını test eder. Amerikan sinemasında ise çocuk karakterler, ideal bir yetişkin kahramanın peşindedir. Bu temsiller, çocuk imgesinin sinemadaki çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır (Emre,2007, s.39-40). Özellikle Avrupa sinemasında ve bağımsız sinemada çocuk, dünyada var olan sorunlara değinilerek gerçekçi bir biçimde yansıtılmaya çalışılmıştır (Baloğlu, 2018, s. 12). Örneğin, *Almanya Sıfır Yılı* (*Germania Anno Zero*, 1948, Roberto Rossellini) filminde savaştan kurtulmaya çalışan bir çocuğun intihar etmesi, *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri Di Biciclette*, 1948, Vittorio De Sica) filminde babasının aşağılanması şahit olan çocuk

temsili vurgulanmıştır (Baker, 2011, s. 312). Düzcan'a göre (2020), çocuk temsili ayrıca ulusal sinemaların toplumların değerleri ve erdemleri ile olan ilişkisini yansıtan bir alegori olarak öne çıkar. Sinemada çocuk, ulusal durum ve sorunları ifade etmekte yetişkinlerden daha etkili bir simgedir ve bu sayede çocukluk, geçmişle özdeşleşerek kolektif hafızayı şekillendirir (s.46). *Gel ve Gör (Idi i Smotri, 1985)* filmi, bu durumu çarpıcı bir şekilde gösterir. Filmde, II. Dünya Savaşı sırasında Florya (Olga Mironova), adındaki küçük bir çocuk, Nazilerin vahşetine tanık olur ve partizan direnişçilerine katılır. Florya, savaşın yıkımını geri sararak Hitler'in çocukluğuna kadar uzanan bir kolajla yüzleşirken, masumiyetinin sınırlarını keşfeder. Çocukluk, sinemada çoğunlukla masumiyeti ve dokunulmazlığı temsil ederek güçlü bir eyleyici olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle, çocukluk sinemada ulusal iddiaları sorgulama işlevine sahiptir (Düzcan, 2020, s.46-47). Baker (2011) ise, sinemanın belirli dönemlerde çocuğa ihtiyaç duymasını, genellikle çocuğun masumiyetini yansıtmak yerine, daha çok trajik olaylarla karşılaşan, yardıma muhtaç, çaresiz, yoksul, yaramaz ve zavallı yönleriyle ön plana çıktığını vurgular. Ayrıca, yazar çocukların sinemada aktör olarak rol almasının zorluğuna dikkat çeker ve bu karakterlerin film içerisinde belirli görevler üstlendiğini ifade eder (s.312). Tarihsel dönemler ve sosyo-kültürel koşullar, çocukluğun sinemadaki fonksiyonunu çeşitli toplumsal biçimlere dönüştürür (Düzcan, 2020, s. 46). Kiarostami, yetişkinleri tamamlanmış çocuklar olarak değerlendirirken, çocukları ise henüz yapım aşamasında olan gerçeklikler olarak görürken (Dabaşı, 2013, s.48), Baker (2015) ise, çocukların şeyleri "gaz halinde" görebilme yeteneğini vurgulayarak, bu özelliklerini yüceltir. Bu ifade, çocukların yetişkinlerden farklı bir biçimde dünyayı algılayış tarzları ve kavrama sanatları olduğunu ifade eder (s.110). Bu konuda İran Sineması, ulusal kimliğini yansıtmada çocuk karakterlere ayrıcalıklı bir yer verir. Filmlerde çocuk, en saf haliyle görünmeyeni görüp duyulmayanı duyarken gerçekliği masum bir bakış açısıyla izleyiciye sunar. Bu sayede, çocuklar sinemada gerçekliğin masum bir yansımını sağlarken, izleyicileri de bu yansıma üzerinden düşündürmeye davet ederler (Alıcı, 2014, s. 127). Sara Ahmed, çocuk figürünün "henüz olmamış özne" olarak, öğrenilmiş ile içten gelen arasındaki farkı ayırt etmemize yardımcı olduğunu belirtir. Bu tür yaklaşımlar, sinemadaki çocukluğa, bilinirliğinden daha derin bir potansiyel yüklenebildiğini ortaya koyar (Düzcan, 2020, s. 46). Baloglu'na göre (2018) dünya sinemasında farklı temsiller ile ele alınan çocukluk, Türk sinemasının ilk yıllarından

bugüne kadar da farklı işlevler üstlenmiştir. Örneğin, *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934, Muhsin Ertuğrul) filminde gayri meşru çocuk işlevi (s.13). *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962, Lütfi Ömer Akad) filminde çocuğun, bisikletini babasının aldığı söylemesi verilebilir. Çocuk yarattığı hayal dünyası ile zekâsı ile olmazları kabul edilebilir hale getirebilir. Örneğin *Hıçkırık* (1965, Orhan Aksoy) filminde Kenan ve Nalan'ın konumları gereği evlenememeleri ancak Nalan'ın bir kızının olması ile bir evliliği kabul edilebilir hale getirir. Başka bir örnek *Boş Beşik* (1969, Orhan Elmas) filminde kadının çocuğunun olması toplum tarafından istenen bir durumdur. Kadının ancak bir çocuğu olursa üstüne başka bir kadının kuma getirilmemesi törelerce önlenebilmektedir. Sonunda kadının çocuğu olur. Çocuk istenen olduğu için kimse tarafından zarar görmez. Çocuğa zarar veren göç esnasında bir kartalın onu beşiğinden alması olur (Pembecioğlu, 2018, s. 76). Şerik ve Kılınçarslan'a göre (2019), çocukların filmde yer almasının temel nedeni, izleyicinin mesajları anlamlı bir bütün içinde kavramasını sağlamaktır. Ancak çocuk karakterler genellikle doğal halleriyle değil, belirli ideolojiler çerçevesinde yeni karakterler ve kişilik özellikleri olarak sunulurlar (s. 1254). Bu sunum, filmin içindeki gelgitlerin ve çatışmaların yaşandığı olayları gün yüzüne çıkarır. *Yusuf ile Kenan* (1979, Ömer Kavur) filmi, bu tür çatışmalara somut bir örnek teşkil etmektedir. Film, 1950 ve 1960'lı yıllarda Türkiye'de köyden şehirlere göçün önemli bir sorun haline geldiğini ve bu göçün hüsrarla sonuçlandığını somut bir örnekle sergilemektedir. İstanbul, iki küçük çocuk için güvensiz ve bulanık bir ortam sunmaktadır. Film, iki kardeşin şehre göç etmek zorunda kalmalarını ve bu zorlu süreçte sabır, kardeşlik, ahlak ve insanlık değerlerini nasıl koruduklarını anlatırken, terkedilmiş ve kimsesiz çocukların da durumuna dikkat çekmektedir. Kentleşme, gelir dağılımındaki adaletsizlik, aile içi şiddet ve göç gibi etkenlerin, sokağa itilmiş çocukları önemli bir toplumsal sorun haline getirdiğini vurgulamaktadır (Yıldırım ve Can, 2023, s.204). Sinema aynı zamanda politik meseleleri daha nesnel ve insancıl bir bakış açısıyla ele almak için çocuğa ihtiyaç duymuştur. 12 Eylül dönemini çocukların gözünden anlatan *Babam Askerde* (1995, Handan İpekçi) filmi (Scognamillo, 1998, s.431). *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi) ve *Babam ve Oğlum* (2005, Çağan Irmak) gibi filmler, Kürt sorununu ve diğer politik meseleleri çocuk gözüyle ele alarak, bu konuların daha tarafsız bir bakış açısından anlatılması sağlanmıştır. Çocuk karakterler aracılığıyla toplumsal sorunların işlenmesi, filmlerdeki, henüz film tamamlanmadan yüklenmeye başlayan "politik" ağırlığı hafifletebileceği

düşünülebilir. Böylece, izleyiciye daha masum bir perspektif sunarak, sorunları derinlemesine inceleme fırsatı tanır (Emre, 2007, s.57). Elal (2013), çocuk oyuncuların sinemanın erken dönemlerinden itibaren vazgeçilmez bir unsur olduğunu vurgulamakta ve bunun başlıca nedeninin çocuk karakterlerin seyirci tarafından ilgi çekmesi ve etkileşim yaratması olduğunu ifade etmektedir. Bu etkileşim, çocukların sinemada önemli bir yer edinmelerini sağlamıştır (s.67).

Görüldüğü üzere filmlerde çocuğa ihtiyaç duyulmasının çeşitli nedenleri vardır. Çocukların olayların merkezinde konumlandırılarak olaylara tanık edilmesi filmin uygunluğunu ve bütünlüğünü sağlamaktadır. Esasında çocuğun ana karakter olarak olay anlatısının merkezinde olmadığı durumlarda da filmin alt ve yan anlamlarının anlaşılabilmesi için önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Çocuklara yüklenen bu farklı roller, izleyicinin filmi daha rahat anlamasını olanaklı kılar. Bu işlevlerin başka bir oyuncu yerine çocuklar üzerinden ele alınması, çocuğun masum, gerçekçi ve samimi doğasıyla ilişkilendirilir. Her şeyin yeni olduğu bir çocuk gözüyle olayların aktarılması, filme daha tarafsız ve nesnel bir bakış açısı kazandırır. Sonuç olarak, tüm bu nedenlerle sinema filmlerindeki çocukluğu sosyolojik olarak analiz edebilmek için kapsamlı bir bakış açısına ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü Düzcan'a göre (2020), sinema filmleri, yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda üretildiği koşullardan, ulusal anlatılardan, toplumsal alışkanlıklardan, ekonomik yapıdan, özerklikten, iktidar güçlerinden ve filmi üretenlerin sosyal konumundan bağımsız bir şekilde incelenemez (s.48).

3.2 Dünya Sinemasında Çocukluk

Çocukluğun sinema sahnesine çıkmadan önce fotoğrafla ilk buluşmasına bakmak faydalı olacaktır. Amerika'da 1850'li yıllarda fotoğraf çekiminde pozlama süresinin uzunluğuna bağlı olarak "ölü fotoğrafçılığı" diye bir meslek ortaya çıkmıştır. Ölülerin fotoğraflarının çekildiği bu meslekte en çok fotoğraflanan ve ilgi gören ölü çocuk fotoğraflarıydı. Ölü çocuklar, makyaj yapılarak fotoğraf çekimi için hazırlanırdı. "Memento mori" adı verilen bu fotoğraflarda, yetişkin ölü fotoğraflarından farklı olarak, ölü çocukların fotoğraflarının psiko-sosyal temelde geleceğe yönelik bireylerde umut duygusunu güçlendirdiği belirtilmektedir (Baker, 2011, s. 66-67).

Sinema alanında ise sinematografin mucitlerinden olan Lumière Kardeşler ile Avrupa ve Amerika'daki çoğu ilk yönetmen, çocuklara kısa filmlerinde yer vererek onları beyaz perdeye taşımışlardır. Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlerde yer alan çocuklar, doğal hâllerleriyle sunulmuştur. Nitekim, sinema dilinin henüz keşfedilmemiş olmasının bu duruma etkisi bulunur (Gültekin, 2021, s. 38). Çocukların kamera karşısında kontrol edilmesinin zor olması ve bu dönemde biçim ve içerik ile ilişkilendirilmesine dair anlayışın bulunmaması nedeniyle (Düzcan, 2017a, s. 403), ilk dönem sessiz filmlerde çocuklar koşarken, ağlarken, oyun oynarken veya gülerken gibi doğal sahnelerle kayda alınmışlardır (Güven ve Can, 2021, s.63). Lumière Kardeşler'in, içinde çocuk imgesi barındıran *Çocuk Kavgası* (*Querelle enfantine*, 1895), *Oyuncaklı Çocuklar*, (*Enfants aux jouets*, 1895), *Top Yarışı* (*Concours de Boules*, 1896), *Bebğin İlk Adımları* (*Premiers pas de Bébé*, 1896), *Aile Yemeği* (*Repas en Famille*, 1896), *Bal d'enfant* (*Çocuk Balosu*, 1896), *Çocuk ve Köpek* (*Enfant et chien*, 1897), *Erkek Kardeş ve Kız Kardeş* (*Petit frère et petite soeur* 1897), *Çocuk Rondosu* (*Ronde enfantine*, 1897), *Deniz Kenarında Çocuklar* (*Enfants au bord de la mer*, 1897), *Çocuk Sahneleri* (*Scènes d'enfants*, 1897), *Bisiklet Dersi* (*Leçon de Bicyclette*, 1897), *Bebğin Kahvaltısı* (*Le Goûter de Bébé*, 1897) gibi filmleri bunlardan bazılarıdır (Öcel, 1999, s. 137-138). Sinemanın ilk yıllarında, Avrupa ve Amerika'da çocuklara yer veren birçok kısa filme örnek olarak *Kreşteki Çocuklar* (*Children in the Nursery*, 1898, R.William Paul), *Bebekler Kavgı Ettiğinde* (*The Babies' Quarrel*, 1899, Louis Lumière), *Çocuklar Kayıyor* (*Boys Sliding*, 1900, Robert W. Paul), *Aşırı Kuluçkaya Yatırılmış Bir Bebek* (*An Over-Incubated Baby*, 1901, Walter R. Standı), *Biberonu İçin Ağlıyor* (*Cryin- for his Bottle*, 1902), *Hasta Yavru Kedi* (*The Sick Kitten*, 1903, George Albert Smith), *Bebek ve Köpek Yavruları* (*The Baby and The Puppies*, 1904, Edwin S. Porter), *Ağla Bebek* (*Cry Baby*, 1905, John Sular) gibi yapımlar gösterilebilir. Tüm bu filmlerdeki çocuklar, aslında sinemanın daha sonra sıkça kullanacağı çocuk temsilleri için bir öncül olmuştur (Gültekin, 2021, s. 38-39). Özön'e göre (1985) bu filmlerin çoğunda çocuk ögesi ailenin bir parçası olarak öne çıkmış (s.157), ve filmlerde çocuğun yaramazlıkları, yemek yemesi ve kavgaları yetişkinlerin ilgisini çekmiştir (Pembecioğlu, 2018, s. 32). Çocukluğun, gündelik yaşamın bir parçası olarak masum ve doğal hallerinin, sessiz ve renksiz sinema döneminde kamera karşısında dikkat çekmesi (Güven ve Can, 2021, s.63) yetişkinlerin bu sahnelere kendi hayatlarını izliyormuş gibi tepki vermelerinin nedeni

olmuştur (Düzcan, 2017a, s. 404). Çocukluğun, sinemada emekleme dönemi olarak düşünebileceğimiz bu dönemde, doğal sahnelerin yanı sıra çocukça yaramazlıklar da Lumière Kardeşler'in, Grand Cafe'sinde sahnelenen çocukların özelliklerinden biriydi. Bu duruma, *Sularken Sulanan (L'Arroseur Arrose, 1895, Alice Guy)* filminde, on dört yaşında Duval adlı çocuk karakterin, "yaramaz çocuk" rolünü oynaması örnek verilebilir. Filmde, bahçeyi sulayan bir bahçıvanın hortumuna basarak onu ıslatması, çocuk ögesinin yaramazlık yapan, büyüklerin dünyasındaki işleri karıştıran, zeki ve dikkatli gibi kavramlarla ele alınmasını sağlar (Öcel, 1999, s. 138). Bu yıllarda, İngiltere Brighton'da yaşayan James Wiliamson'da, *İki Kötü Çocuk (Two Naughty Boys, 1899)* adlı kurmaca filminin başrolünde kendi çocuklarını oynatmıştır (Teksoy, 2005, s. 48). Bu film örnekleri, çocukluğun filmlerde yer almasının sinemanın ilk yıllarına kadar uzandığının önemli göstergeleri olmasının yanı sıra, "çocukluğu" da önemli bir öge olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, çocuk, sinemaya ilk günden ilk kareden girmiş (Pembecioğlu, 2018, s. 31), ve sinemayla birlikte tüm dünyaya hızlıca yayılan imgelerden birisi de çocukluk olmuştur (Güven ve Can, 2021, s.62). 1910 sonrası dönemde çocuk filmlerinin ve çocuk yıldızların yoğunluğundan söz etmek mümkündür. Birinci Dünya Savaşı öncesi, Fransız yapım şirketlerinin neredeyse tüm dünyada egemenlik kurduğu bu dönemde, Bébé serisi, Bout de Zan serisi, Willy serisi ve Maria Fromet filmleri gibi kısa film formatında gerçekleştirilen seri yapımlar, tüm dünyayı kasıp kavuran Fransız çocuk yıldızların performanslarını sergilemiştir. Bu çocuklar, 1910-1916 yılları arasında dünya seyircisi tarafından uzun yıllar boyunca büyük bir ilgi görmüşlerdir (Düzcan, 2022, s.574-575). Yönetmen Louis Feuillade, dört yaşındaki çocuk yıldız René Dary ile Bébé serisi kapsamında *Apaş Bébé (Bébé Apache, 1910)*, *Bébé Tatilde (Bébé en Vacances, 1913)* gibi toplamda 76 film çekmiştir (Teksoy, 2005, s. 46). René Poyen, Bout de Zan serisi ile 50'den fazla filmde oynayan, William Sanders ise *Yaramaz Willy* serisi ile 70'ten fazla filmde yer alan çocuk yıldızlardır. Bu filmler, yaramaz çocukların hikayelerini anlatan komedi yapımlarıdır. Maria Fromet ise başta *Sefiller (Les Misérables, 1913)* olmak üzere 70'ten fazla filmde rol alarak uluslararası düzeyde ün kazanmış bir kız çocuğudur. Farklı Fransız yapım şirketlerine ait olan bu kısa film serileri, sürekli merak uyandırarak uzun metrajlı filmlerle rekabet etmeyi başarmış ve uluslararası

bilinirliklerini artırmıştır ² (Düzcan, 2022, s.575). Bu dönemde çocuklar ve yetişkinlerin birlikte film izlemesi, çocuksu niteliklerin yanı sıra çocukların yetişkin normlarını da içerdiği filmlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu duruma çocuk kahramanlı filmlerde, çocuk karakterin yetişkinle boks maçı yaptığı, *Johnson'u Yenecek Adam* (*The Man to Beat Jack Johnson*, 1910, Jack Walter Tyler), bir çocuğun cüce taklidi yaparak yetişkin birine aşık olduğu *Bebeğin Aşkı Var* (*Bébé a Le Béguin* (1911, Louis Feuillade), babasını döven sokak çeteleriyle mücadele edebildikleri *Bébé Apache* (Louis Feuillade, 1911), iyi dans ettikleri *Maskeli Balo'da Bout de Zan* (*Bout-De-Zan Au Bal Masqué*, 1913, Louis Feuillade) ve çocuk karakterlerin sigara ve alkol içtikleri *Bout de Zan ve Puro* (*Bout-De-Zan Et Le Cigarette*, 1914, Louis Feuillade) gibi örnekler verilebilir (Düzcan, 2022, s.578). Bu filmlerde ele alınan çocukluk temsillerinin Orta Çağ dönemindeki çocukları hatırlattığını söylemek mümkündür. Zira, Orta Çağ döneminde çocukluk, Onur'un belirttiği üzere (2007b) yetişkinin minyatür bir örneği sayılmıştır. Çocuklar, yetişkinlerle aynı giysileri giyer, aynı besinleri tüketir ve aynı oyunları oynarlardı. Bu durum, dönemin resim ve heykel sanatı örneklerinde de açıkça görülmektedir (s.10). Şehsuvaroğlu (1961), çocuk ve yetişkin arasındaki bu benzerliğin Türk toplumunda da aynı olduğunu vurgulamaktadır. Özellikle eski asırlarda kız ve erkek çocuklarının, yetişkinler gibi giydiğini ve çocukla yetişkinlerin aynı yaşamı paylaştığını belirtmiştir. Bu konuda bir İngiliz yazarın, Türk çocuk kıyafetleriyle ilgili gözlemlerinden yola çıkarak, bir küçük kız çocuğu için “vaktinden evvel olgunlaşmış bir hali vardı” sözlerine yer vererek bu benzerliğe dikkat çekmiştir (s.1). Horak (2016)'a göre, çocuk ve yetişkin arasındaki benzerliğin filmlere yansımaları, yetişkin dünyasının çocukluğa olan ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Horak, yetişkin dünyasının, bir çocuğun empati ve dışavurumu sayesinde kendisini yeniden yapılandıran duygusal bir politika icra ettiğini savunmaktadır (s.25). Kısacası çocukluk erken sinemada, yalnızca kolayca özdeşleşilen ve dilin sınırlarında dolaşan tedirgin edici ve gülümsetici bir imaj değildir; aynı zamanda yetişkin seyirci bakışının derinliklerine yerleşmiş bir modern mesafe kaybını da temsil eder (Düzcan, 2022, s.581). 1920'li yıllara gelindiğinde, dünya genelindeki seyirciler yalnızca çocuksu eğlenceler, hayret uyandıran duygular

²Filmlerin büyük bir kısmının kaybolması, yıpranması ve henüz bulunamaması gibi nedenlerden kaynaklı, filmlerin tamamına erişmek, gösterim tarihi veya gösterilen film sayısı gibi konularda net rakamlara ulaşmak mümkün değildir.

ya da belgesel içeriklerle yetinmez; hikâyenin içeriğine de önem vermeye başlarlar. Eğlence sunan ve hayret uyandıran aygıt, hikâyeleştikçe çocuk ya da çocuksu bir dünyayla iç içe geçer (Düzcan, 2020, s.44). 1920’li yıllarda yaygınlaşan Charlie Chaplin sinemasının ilk uzun metraj örneklerinden olan *Yumurcak* (*The Kid*, 1921) ilk defa başlı başına bir hikâye anlatır (Özön, 1964, s. 27). Filmde, konunun odağı yetişkinin çocuk karakter Jackie Coogan ile arasında gelişen ilişkidir. Lumière Kardeşler’in bebek karakterleri gibi küçük Jackie’de konuşamaz. Çocukluk sinemada hâlâ konuşmaya geçememiştir. Ancak bu film sonraki yıllarda dünya sinemasında kullanılan anne-baba eksenli aile çatışmasının habercisi olarak değerlendirilebilir (Düzcan 2017a, s.404). Film, toplumsal koşulların, kurumların eleştirisine de yer verilir (Teksoy, 2005, s.109). Baker ise (2011), *Yumurcak* (*The Kid*, 1921, Charlie Chaplin) filminde çocuğun doğrudan bir filmik kahraman olarak sunulduğunu belirtmektedir. Bu çocuk karakter, yardım edilecek, bakılmazsa düşecek bir figür olarak gösterilmektedir. Buna rağmen yetişkinliğin bütün güçlerini ve ironik madrabazlığını da içinde barındıran bir imaj olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, zamanla klişeleşerek sinema dilinde sıkça tekrar eden bir tema haline gelecektir (s.314). Bebek Peggy, Jackie Coogan’la aynı dönemde yer alan ve henüz 19 aylıkken 150 kısa, 9 uzun metraj filmle sessiz sinema döneminin önemli çocuk yıldızlarından biri olmuştur. Özellikle vodvillerde ve komedi türünde rol alarak büyük bir popülarite kazanmış, bu da Bebek Peggy oyuncak bebeklerinin üretilmesine yol açmıştır (Emre, 2007, s.44). Dönemin gazetelerinde de, çocuk oyuncuların performanslarıyla ilgili yazılara rastlamak mümkündür. Örneğin İstanbul’da yayın yapan *Sinema Postası*’nın, 17 Ocak 1923 tarihli altıncı sayısında Fehmi Şükrü’nün kaleme aldığı “Sinemada Çocuk Artistler” başlıklı yazısı erken sinema dönemi çocuk yıldızları üzerine yapılmış en kapsamlı araştırma yazısıdır (Özuyar, 2008, s. 21-22). Fehmi Şükrü, yazısında Bébé ve Bout de Zan film serileri gibi küçük artistlerin yer aldığı yapımlardan bahsederek çocuk yıldızların Amerikan sinemasındaki Jackie Coogan, Régine Dumien gibi oyuncularla devam ettiğini ifade etmektedir. Ayrıca çocukların sinemadaki başarısını ve bu başarının arkasındaki nedenleri inceleyen Şükrü, çocukların taklit yeteneğinin oldukça güçlü olduğunu vurgulamaktadır. Küçük çocukların ebeveynlerini taklit ederek oyunlarına yansıtıkları bu yeteneğin zamanla gelişeceğini ifade etmekte ve bu gelişimin Türk sinemasında da önemli etkileri olacağını belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak, Kemal Film yapımı *Sözde Kızlar* (1924, Muhsin Ertuğrul) filminde, dört

yaşındaki Salahaddin'in, Belma karakterinin kardeşi rolünü üstlenmesi bilgisini vermiştir (Şükrü, 2008, s. 121). Bu dönemde Fransız sinemasının genç sinemacılar kuşağından Jacques Feyder ise, ilk filmlerinden olan *Çocuk Yüzleri* (*Visage d'enfants*, 1925) ile insan davranışlarını, çocukların yüz ifadeleri üzerinden ruhsal bir çözümleme çabasına girişmiştir (Özön, 1964, s. 28). 1930'lu yıllarda Jackie Coogan, Bebek Peggy, Edith Fellows ve Dick Moore gibi isimlerle devam eden “çocuk furyası”, dönemin özgül gelişmeleriyle birlikte sinemanın altın çağına ulaşmıştır (Emre, 2007, s.44). Bu dönemde Hollywood sinemasının yetenekli çocuk oyuncusu Shirley Temple dünya çapında bir yıldız olarak anılmaktadır (Özgüç, 2005, s. 215). Bu başarısı, 1929 Bunalımı sonrası dönemin politik ve ekonomik koşullarıyla şekillenmiştir. Dönemde, toplumsal çatışmaları örtbas eden muhafazakâr ideoloji, “politika dışı özne” olarak tanımlanabilecek olan masum bir çocuk figürü aracılığıyla kitlelere seslenmektedir. Büyük Buhran dönemi, insanlara ağır sorumluluklar yükleyerek çocukların da yetişkin gibi davranmalarını beklemiştir. Shirley, filmlerinde yetim, istenmeyen çocuk rollerini üstlenirken, küs olanları barıştırma ve farklı sınıftan insanlar arasındaki sorunları çözme görevlerini de yerine getirir. Tüm olumsuz koşullara rağmen, değerlerinden ödün vermeyen Temple, bunalım dönemi Amerikan toplumuna iyiliksever bir dünya tasarımı sunmuştur (Emre, 2007, s.45). 1933 yılında çocuk sinemasının baş yapıtlarından sayılan Fransız sinemasında Jean Vigo'nun yönettiği ve otoriter sisteme başkaldıran çocukları ele aldığı *Hal ve Gidiş Sıfır* (*Zero de Conduite*) filmi sanatsal nitelik taşımaktadır (Özgüç, 2005, s. 215). *Hal ve Gidiş Sıfır* (*Zéro de Conduite*, 1933, Jean Vigo), büyüklerin bakış açısından çocukların dünyasını yansıtmak yerine, çocuk gözüyle bozulmamış bir çocuk evreninin gerçekliğini sunar (Pembecioğlu, 2018, s.291). 1941 yılında Louis Daquin tarafından çekilen *Biz Çocuklar* (*Nous les gosses*) filmiyle Paris'in kenar mahallerindeki çocukların yaşayışlarını ele alarak o dönemde Naziler tarafından işgal altındaki Fransa'ya iyimserlik aşılama çalışmıştır (Özön, 1985, s. 192). Düzcan (2017a), sinemadaki çocuğun temsilinin zamanla değişimini, toplumların çocuğa yönelik algılarındaki farklılaşmayla paralel olarak değerlendirir (s.398). Toplumdan beslenen sinemanın, çocuğu nasıl temsil edeceği konusunda bazı farklılıklara başvurması, tarihsel süreçte ve özellikle II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda kaçınılmaz hale gelmiştir. Sinemanın ilk dönemlerinde çocuklar, doğal halleriyle yansıtılırken, 1950'lere doğru Avrupa sinemasında bu temsil değişime uğramış ve çocuklar farklı bir biçimde “çocuk tanıklığıyla” ele alınmaya başlanmıştır

(Gültekin, 2021, s. 39). Sinema, çocukları doğal ortamı dışında “çocuk tanıklığı” kavramıyla ele alarak yetişkin bireylerin üzerindeki ahlaki sorumluluğun yükünü çocuklara yüklemeye başlamıştır. Çocukluk, her yetişkin bireyin zihninde canlanan bir dönem olduğu için benzerleşme sorunu yaşamayan çocuk imgesi sinema süreci boyunca önemli bir hikâye anlatma yolu olmuştur (Düzcan, 2017a, s. 405). Sorlin (2000) ise, bu dönem filmlerinde çocuğun tanık olarak ele alınmasının önemini, savaşın içindeki sivilleri temsil etmek için güçlü bir imajın gerekli olmasına bağlar. Çocuklar, aynı döneme ait oldukları ve kısa sürede yetişkinlerin haline gelecekleri için bu amaca uygundular. Yas tutmak, dolaylı olarak tüm topluma yas tutmanın bir yoludur. O zamana kadar kurguda yer almayıp her zaman yetişkinlerin gözünden görülen çocuklar, savaş sonrası sinema perdesine tanıtıldı ve hiçbir eğitim almadan oldukça başarılı oldular. Yetişkinlerin belirsiz ve yarı-iki yüzlü yas tutma hali, çocukları kurgunun içine yerleştirdi ve yetişkinleri onlara bakmaya zorladı. Çocuk tanıklığının öne çıktığı bu filmlerdeki çocukları Pierre Sorlin, savaş mağduru çocuklar olarak “benzersiz bir tür” olarak değerlendirmiştir (s. 122-124). Bu anlamda, çocuk tanık, geleceğin yönünü belirleyen ahlaki bir pusula işlevi görürken, aynı zamanda karanlık bir geleceği işaret etmek için geçmiş ile şimdi arasında sembolik bir köprü de oluşturmaktadır (Keene, 2016, s. 97). II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında öne çıkan çocuk tanıklığı imgesi *Çocuklar Bizi İzliyor (I Bambini ci Guardano)*, 1944, Vittorio De Sica) filminde yer almaktadır. Dört yaşındaki bir çocuk, anne ve babasının kavgalarına tanıklık ederek ebeveynlerinin güvenilmez ve onun refahına kayıtsız olduklarının acı bir şekilde farkına varır. Orta sınıf bir ailenin çöküşünde çocuk kendi masum dünyasıyla çelişen olayların ortasında tanık olarak yer almaktadır. Bir büyüme hikâyesi olarak da görülebilecek bu film yetimhaneye yerleşen ve babası intihar eden Pricô (Luciano De Ambrosis)’nun annesinin onu yeniden kazanma çabasını reddetmesiyle sona ermektedir. Tanık olarak çocuk imgesi, filmde dönüşüme uğrar. Pricô’nun, annesini reddetmesi onu büyükler dünyasına adım atmaya zorlar. Böylece, annesini ebeveyn olarak reddettiği için yaşadığı eşikte kalma durumu sona ererken, anne ve babasız kaldığı bu yeni dünyada yine belirsizlik içinde kalmaktadır (Güven ve Can, 2021, s.65). Gerçekçi filmlerdeki çocuk temsillerinin yer aldığı bir diğer film Rosellini’nin savaş üçlemesinin ilk filmi olan *Roma Açık Şehir (Roma Città Aperta)*, 1945)’dir. İşçi sınıfı apartmanında yaşayan çocuklar, kendi direniş gruplarını kurarak savaşın bizzat tanıkları olurlar. Filmde yer alan çocuklar,

yaşlarına uygun olmayan bir cesaretle beklenmedik eylemlerde bulunarak, savaş ortamının yarattığı direniş atmosferini, etkileyici bir şekilde perdeye yansıtırlar (Keene, 2016, s. 100). Filmde büyüklerin kullandığı yöntemlere başvuran çocuklar, kapasiteleri gereği bu düzeni değiştiremeyerek bir eşikte kalmaktadırlar. Böylece ne savaşın karanlık yüzünü bilmeyen masum çocuklardır ne de büyüklerin yöntemlerini başarıyla uygulayabilen büyüklere dönüşürler (Güven ve Can, 2021, s.66). Sinema tarihinde II. Dünya Savaşı sonrası çocuğun tanıklığının ön planda olduğu filmler arasında en dikkat çeken örneklerden biri *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*, 1948, Vittorio De Sica) filmidir. Bu filmde, babası Antonio'nun (Lamberto Maggiorani) çaresizliğine eşlik eden küçük oğlu Bruno (Enzo Staiola), gerçekçi sinemada çocuk imgesinin ilk örneklerindendir. Filmde, iki belirgin çocuk imgesi bulunmaktadır. Bisikletini çalmasına rağmen Antonio'nun şikayetçi olmadığı çocuk (Vittorio Antonucci) ve olaylara tanıklık eden Antonio'nun küçük oğlu Bruno'dur. Her iki çocuk da acımasız savaşın yarattığı atmosferde toplumsal olayları doğrudan deneyimleyen dramatik karakterler olarak sinema tarihinde önemli bir yer edinmektedir. Bir yandan belirsizlik içinde kalan Bruno, diğer yandan savaşa tanıklık ederek, hayatın sert gerçeklerine etik dışı eylemleri ile dâhil olan çocuk imgesi filmde ön plana çıkmaktadır (Güven ve Can, 2021, s.64-65). Benzer bir tanıklığı İtalya, Fransa ve Almanya ortak yapımı olan *Almanya Sıfır Yılı* (*Germania Anno Zero*, 1948, Roberto Rosellini) filminde de görmek mümkündür. Bu filmde bir çocuğun, II. Dünya Savaşı sonrasında harabeye dönmüş Berlin sokaklarındaki tanıklığı, savaşın etkilerini tüm gerçekliğiyle gözler önüne sererken; çocukların dünyasının masalsı bir masumluktan ne kadar farklı olabileceğini de açıkça gösterir (Gültekin, 2021, s. 39). Bu anlamda *Almanya Sıfır Yılı* 'nda (*Germania Anno Zero*, 1948, Roberto Rosellini) savaşın etkileriyle yıkılan bir kentte, çocukluk temsillerinin de değişime uğradığı söylenebilir. Bu kentte çocuk, gerçek dünyayla karşılaşır ve tıpkı bir yetişkin gibi karar alma sürecine girmeye çalıştığı gözlemlenebilir. 1950 yılında Vittorio De Sica'nın, *Milano Mucizesi* (*Miracolo a Milano*) filminde lahanalar arasına bırakılmış sevecen bir çocuğun gözünden yaşamın nasıl anlamlandırılabilir ve herkese bundan pay düşebileceği anlatılmaktadır (Pembecioğlu, 2018, s. 291). Gerçekçi filmler içerisindeki çocuk temsilden bahsederken üzerinde durulması gereken bir diğer akım Fransız Yeni Dalgası'dır (Güven ve Can, 2021, s.66). İtalyan Yeni Gerçekçilik dönemi sonrasında 1960'lı yıllarda kurumsallaşan Fransız Yeni Dalga döneminde çocuk

tanıklığı, dönemin sosyolojik perspektifini güçlendirmiştir. Yeni Dalga'nın erken örneklerinden sayılan *Yasak Oyunları* (*Jeux Interdits*, 1952, Rene Clement) filmi çocuk öznelliğini bir adım ileri taşımaktadır (Düzcan, 2017a, s. 405). Orta sınıf bir aileye mensup küçük kız Paulette (Brigitte Fossey), bombardıman sonucu ailesini kaybettikten sonra, köyde kalabalık bir aileyle yaşamaya başlar. Bu süreçte yaşıtı Michel (Georges Poujouly) ile olan dostluğu, dönemin değer yargıları ve sınıf bilincine eleştiriler getirir. Filmin sonunda, Paulette yetimhaneye gittiğinde Michel'in soyadını kullanarak aralarındaki dostluğun değerini vurgular. Bu, çocukların dünyasındaki değer yargılarının, dönemin politik koşullarını yargılayan bir işleve dönüştüğünü göstermektedir. Bu eleştiriyi sağlayan ise dönemin savaş, milliyetçilik ve dindarlık normlarına karşı duran çocuk masumiyetidir (Düzcan, 2017a, s. 405- 406). 1959 yılında Yeni Dalga'nın en ünlü örneklerinden biri olan *400 Darbe* (*Les 400 Coups*, François Truffaut) filminde daktilo çalan suçlu küçük çocuk (Jean Pierre Leaud) karşımıza çıkmaktadır. Vigo'nun, *Hal ve Gidiş Sıfır*'ı (*Zéro de Conduite*, 1933) gibi Truffaut'un *400 Darbe* (*Les 400 Coups*, 1959) filmi de çocuk sinemanın başyapıtlarından sayılmaktadır (Özgüç, 2005, s. 215). Truffaut'un ilk uzun metrajlı olan bu filminde, Antoine (Jean- Pierre Léaud), Jean Vigo'nun, *Hal ve Gidiş Sıfır* (*Zéro de Conduite*, 1933) filmindeki isyan ruhunu anımsatmaktadır. Filmde, Antoine, kapatılma kurumları olarak adlandırılan okul, cezaevi ve ıslahevi gibi mekanlara uğrar. Okul yönetimine karşı bir direniş olarak ödev yapmayan Antoine, okuldan ve evden kaçarak isyan eden bir çocuk temsili sunar ve bu durum, sinema tarihinde önemli bir kazanım olarak öne çıkar (Güven ve Can, 2021, s.66). Filmde, çocukluğu masum dünyasının ötesine taşıyan Antoine karakteri, normlarla uyuşmayan ve özgürlük arayışında olan çocuk imgesiyle öne çıkar; bu durum, çocuğun masum ama asi dünyasının bu kurumlarla çatışarak belirginleşmesini sağlar. Sinemada çocukluk, artık masum olarak değil "uyumu beklenen" bir özne olarak yer alır (Düzcan, 2017a, s. 406). Tüm bunlardan yola çıkarak, *400 Darbe*'de (*Les 400 Coups*, 1959, François Truffaut) masum olmayan, kendine göre direniş sergileyerek bir alt politika belirleyen ve iktidarın kendi bedeni üzerinde kırılmaya uğratan bir çocukluk temsili sunduğu söylenebilir. Böylelikle filmde masumiyetin dışına taşan, isyankâr çocukluk görülmektedir. Bütün bunların yanı sıra, çocukluğun yetişkin özne tarafından üretilen ve kurgulanan bir özne olduğu tartışması da gündeme gelir. Antoine karakterinin yaşadığı çocukluğun, Truffaut'nun hayatıyla ilgili otobiyografik unsurlar taşıdığı

iddiası, bu temellendirmeyi destekleyerek, çocukluğun, ona bakan ve yargılayan “yetişkin özne” bakışını da ortaya koymaktadır (Düzcan, 2017a, s. 406). Sinemada çocukluk, aynı zamanda birtakım ideolojilerin geniş kitlelerce kabul edilmesinde önemli bir imge olarak öne çıkmaktadır (Şerik ve Kılınçarslan, 2019, s.1257). Andrey Tarkovski, *Ivan’ın Çocukluğu* (*İvanovo Destvo*, 1962) filminde masumiyeti temsil eden çocuk ile karanlığı ve korkuyu temsil eden savaşı bir araya getirmiştir. Filmin ilk boyutunda Ivan’ın (Nikolai Burlyayev) masumane, çocuksu ve tertemiz doğası yansıtılırken, ikinci boyutunda yaşadığı karanlık, harap olmuş ve intikam duygularının yeşerdiği dünyasına dikkat çekilmiştir. Filmde Ivan, ezilen bir karakter yerine gittikçe güçlenen bir çocuk karakter olarak sunulmaktadır. Çocuğun masumiyeti ve kendine özgü dünyası rejimin saf yönünü vurgularken, çocuğun gittikçe güçlenen yapısı ile rejimin mücadelecı ruhunun yansıtılması amaçlanmıştır (Şerik ve Kılınçarslan, 2019, s.1255-1257). Dünya sinemasında çocukluğun sorgulayıcı ve tartışmacı bir üslup ile ele alınmasına (Emre, 2007, s. 42), örnek olarak çok sık çocuk oyunculara yer veren³ ve hayatın gerçeklerini izleyiciye sorgulatan Yeni İran Sinemasından filmler de verilebilir (Hayward, 2012, s. 614-615). Özellikle İran Devrimi, çocuk sinemasını çok daha geniş bir sosyo-politik bağlamda ele alarak yeniden tanımlamıştır. Çocuk filmlerinin başlıca temaları arasında sosyal sınıflar arasındaki mücadele, savaşın çocukların hayatına etkisi ve baskıcı eğitim sistemi yer almaktadır (Nojournian, 2019, s. 286). Gerçekçi İran sinemasına, masalsı ve idealist bir boyut ekleyen filmlerde, basit hedefler üzerinden toplum yapısı sembolik bir şekilde sergilenmektedir (Terzi ve Nuhoğlu, 2021, s. 147). Abbas Kiarostami’nin *Yolcu* (*Mosafer*, 1972) filminde, Malayer isimli taşra kasabasından gelen küçük Kasım karakteri, gerçeği ve masalsı olanı çarpıcı bir şekilde temsil eder. Futbol delisi olan Kasım karakteri, milli takımın maçını izlemek için ana-babasının cebinden para alır ve bozuk bir fotoğraf makinesiyle arkadaşlarının fotoğraflarını çekiyormuş gibi yaparak onları dolandırır. Sonunda, futbolsever arkadaşlarının malzemelerini satarak Tahran’a gidip maçı izlemek için

³ İran’da devrimle birlikte gerçekleştirilen referandumla ülkenin yönetim şekli “İslam Cumhuriyeti” olarak belirlenmiştir. Bu yeni yönetim, devlet ve toplum yapısını tamamen İslami politikalarla düzenlemiştir; ayrıca sinemaya yönelik bazı uygulamalar getirilmiş ve bazı kurumlarda önemli değişiklikler yapılmıştır (Pour, 2007, s.109). İran’da yaşanan devrim sonrası dönemde kadın karakterlerin yok sayılması, cinselliğin ve şiddetin yasaklanması, çocuk imgesinin sıkça kullanılmasına yol açmıştır (Cevheri, 2021, s. 61). Gerek devrimin öncesinde gerek devrimden sonra, İran Sineması’nda çocuk oyuncular ve karakterler ulusal kimlik açısından ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Çocuklar, en saf halleriyle görünmeyi gören, duyulmayı duyan ve gerçekliği masum bir bakış açısıyla aktaran karakterlerdir. Ayrıca, gişe ödülü ve başarılı filmlerde çocukların ön planda tutulması, sansür engeliyle karşılaşan bir sinemada filmlerin beyaz perdeye taşınmasında önemli bir adım olmuştur (Terzi ve Nuhoğlu, 2021, s.144).

gereken parayı toplar. Uzun bir yolculuktan sonra stadyuma varır, fakat maç başlamadan hemen önce uyuyakalır. Seyirci, Kasım karakterine sempati duymasa da ondan kayıtsız kalamaz. Kiarostami, çocuk karakter aracılığıyla meşru ve akla yatkın gerçeklik arasındaki ayrımı etkileyici bir şekilde izleyiciye sunar (Dabaşı, 2001, s.43-44). *Arkadaşımın Evi Nerede? (Khane-ye Doust Kodjast*, 1987, Abbas Kiarostami) filminde arkadaşının defteri kendisinde kalan çocuk, defteri arkadaşına geri vermek için onun evini aramaya başlamasıyla öykü gelişir. Çocuk karakter Ahmet, sıra arkadaşının defterini ona ulaştırmak için arayışa çıktığı anlarda annesinin dediklerini duymazdan geldiği gibi dedesinin ondan isteğini de geçirterek kendi dünyasının kendi gerçekliğinin kurulmasını olanaklı hale getirir. Ahmet karakterinin kendi gerçekliğinin toprakları kendi yapıp edebileceklerinin sınırlarıyla çevrilidir. O da bu sınırlılıkları zorlayarak kendi isteğini gerçekleştirebilmenin izini sürer. Bu noktada Ahmet karakterinin, kimseyi umursamayarak yola koyulması, sıradan bir itaatsizlik faaliyetinden çok, toplumu çepeçevre saran baskıcı sosyal düzenin etkilerini açığa çıkaran bir eylem olarak anlam kazanmaktadır (İpek, 2014, s.125). *Beyaz Balon (Badkonake Sefid*, 1995, Jafar Panahi) filminde, yedi yaşındaki Razieh (Aida Mohammadkha), bir akvaryum balığı almak için Tahran sokaklarında dolaşırken parasını kaybetmesinin öyküsü anlatılmaktadır. Film, kaybedilen paranın ardından Razieh karakterinin hayalini gerçekleştirmek için çıktığı arayış sürecini ve bu süreçte karşılaştığı durumları ele almaktadır (Chaudhuri ve Finn, 2016, s.160). Jafar Panahi'nin, bir diğer filmi olan *Ayna (Ayneh*, 1997) filminde ise, Mina (Mina Mohammed Khani) isimli küçük kızın okul çıkışı kendisini her zaman almaya gelen annesini beklemektedir. Annesi bir türlü gelmeyince, Tahran sokaklarında tek başına evinin yolunu bulmaya çalışır (Alıcı, 2014, s. 141). *Ayna (Ayneh*, 1997, Jafar Panahi) filminin çocuk oyuncusu Mina'nın, filmin ortasında "Ben artık oynamak istemiyorum, sıkıldım üstümdeki kıyafetlerden, kolumdaki alçıdan..." diyerek filmi terk etmesi seyirciyi izlediğinin kurmaca mı yoksa bir belgesel mi olduğu noktasında tereddüde sokar (Akgün, 2014, s. 188). Sonraki sahnelerde, Mina karakterinin sesi mikrofonla duyulur ve gizlice takip edildiği kamera aracılığıyla "film içinde film" izlenir. Bu dönüşüm, filmin yarısından itibaren gerçekliğin kayıt altına alınmasına yol açar. Mina karakteri hem kurmaca hem de gerçek dünyada evini bulmaya çalışır, ancak Tahran'ın kalabalık caddelerinde, yetişkinlerin dünyasında derdini anlatmakta zorlanır. Her iki düzlemde de nihai hedefi eve varmak olan Mina, kentte kaybolmuş ve yalnız bir çocuk

olarak karşımıza çıkmaktadır (Alıcı, 2014, s. 141). Filmlerde ele alınan basit isteklerin hem ulaşılması zor hem de cazip olması sorgulayıcı bir bakış açısı sunduğunu göstermektedir (Terzi ve Nuhoğlu, 2021, s. 147). *Elma* (Sib, 1998, Samira Makhmalbaf) filmi, doğdukları günden itibaren evlerinden dışarı çıkmalarına izin verilmeyen iki kızın hikayesini ele almaktadır. Baskıcı bir babanın zorba sevgisi altında geçen yaşamları, gerçek bir öyküye dayanmaktadır. Film, iki küçük çocuk üzerinden, tüm dünyada kadınların maruz kaldığı zulümleri kınayarak, baskının yıkıcı etkilerini gözler önüne sermektedir. Bu anlamda, *Elma* (Sib, 1998, Samira Makhmalbaf) sadece bir hikâye değil, kadınların özgürlük mücadelesine dair güçlü bir çağrı niteliği taşımaktadır (Dabaşı, 2013, s.292). İran sinemasında çocuk temsili, çocuk karakterlerin yaşlarından büyük durumlarla karşılaşması şeklinde de kendini göstermektedir. Yönetmenlerin, yetişkinlerden bekledikleri davranış ve tepkileri çocuk imgesine yüklemeleri, bu durumu şekillendirmiştir. Bu yaklaşım, belki de toplumsal duyarsızlıkları çocuk imgesi üzerinden yansıtma ihtiyacından doğmaktadır. Her ne sebeple olursa olsun, kendini oynayan çocuk imgesi, İran sinemasında belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Konuların sıradan, günlük yaşamdan alınması ve çocuk karakterlerin hikayelerinin gerçek yaşamla örtüşmesi, ülke sinemasının etkin film örneklerini oluşturmasında önemli bir rol oynamaktadır (Nafei, 2012, s. 76-77). Bir başka deyişle, rejim değişimi sonrasındaki süreçte İran sinemasında, yasaklardan dolayı kadın karakterlere yer verilmemesi ve gösterilemeyen aşk, cinsellik, savaş ve toplumsal sorunlar gibi temalar, sinemacıların çocuk karakterlere yönelmesi ve çocuklar üzerinden ve çocuk bakış açısıyla temalar anlatılmaya çalışılmıştır. Böylece çocuk hem erkeğin hem de kadının toplumsal konumunun eleştirisinde bir üst gösteren metafor olarak işlev görmüştür (Çınar, 2019, s.115). Çocukların küçük yetişkinler olarak kullanıldığı filmlere Majid Majidi'nin, dönüşümlü olarak aynı ayakkabıyı giymek zorunda kalan iki yoksul kardeşin öyküsünü anlatan *Cennetin Çocukları* (*Bacheha -ye Aseman*, 1997) filmi ve gözleri görmeyen bir çocuğun dramatik yaşamını ele alan *Cennetin Rengi* (*Rang-e Khoda*, 1999) filmleri örnek olarak verilebilir. Filmlerdeki çocuklar, genellikle kendi vasıflarından uzaklaşarak erken yaşlarda yetişkin gibi davranmakta ve bu süreçte sorumluluk almaktadırlar. Bu durum, onların oyun oynamaktan ziyade ailelerine yardımcı olan ve bir işte çalışan kişiler olarak yansıtılmasına neden olmaktadır (Terzi ve Nuhoğlu, 2021, s. 148). *Cennetin Çocukları* (*Bacheha -ye Aseman*, 1997, Majid Majidi) filminde Ali, koşu yarışındaki zorluğundan

döndüğünde ayakları şişmiştir. Ayaklarını küçük bir havuza soktuğunda, etrafında bir grup küçük balık toplanır ve sanki Ali'nin ayaklarını öpüyormuş gibi görünmektedirler. Diğer yandan, *Cennetin Rengi (Rang-e Khoda, 1999, Majid Majidi)* filminde kör çocuk Mohammed, Allah'ı ve cennetin rengini görecekmış gibi görünmektedir. Ali ve Mohammed'in yolculukları, acı, merhamet ve özellikle kararlılığın mükemmel örnekleridir. Bu iki karakter, İran sinemasındaki çocuk karakterlerin güçlü iradesini ve saf masumiyetini ayrıca temsil etmektedir (Nojournian, 2019, s. 290). Bu filmlerde ele alınan çocuk imgeleri çalışkan, onurlu ve azimli olduğu görülmektedir (Çelik, 2010, s. 14). Bu sinemanın önemli özelliklerinden biri, çocuk karakterlerin sıradan öyküleri yoğun ve çarpıcı duygularla, örnek davranışlar sergileyerek gerçekçi bir şekilde sunmalarıdır. Bu karakterler, aynı zamanda ulusal kimliğe sahip çıkarak dünyaya kendilerini göstermektedirler (Çınar, 2019, s. 116). Çocukların sorgulayıcı ve tartışmacı bir üslupla ele alındığı filmlere, ebeveyn ve çocuk arasındaki ilişkiyi sorgulayan, çocukların yetişkin olduğu ve yetişkinlerin çocuk olmak zorunda kaldığı bir dünyayı anlatan *Martha...Martha* (2001, Sandrine Veysset) filmi ve uluslararası fuhuş ticaretiyle çocukluğu yiten ve sonunda intihara sürüklenen bir çocuğu konu alan *Daima Lilya (Lilya 4-ever, 2003, Lukas Moodysoon)* filmleri örnek verilebilir. Bu filmlerde çocukluk, yetişkinlerle arasındaki ayrımı reddederek yetişkinlerin kendini çocuk gibi hissetmeye başladığı biçimde gösterilmektedir (Emre, 2007, s. 42). Wilson, bu filmlerde çocuğun öznelliğinin yeni bir temsilinin önerildiğini veya çocuk kimliğinin izlenimlerini sunan yeni bir sinemasal girişimle örtüştüğünü belirtir (s.332). Ayrıca Wilson'a göre (2005), 2000'ler sonrası sineması çocukluğun temsilini açmaya çalışır, çocuklar ile yetişkinler arasındaki belirgin ayrımı stratejik olarak reddeder ve bu durum, yetişkinlerin kendilerini aniden çocuk gibi hissetmelerini tetikleyen duygusal tepkileri kışkırtmaktadır (s.331). Güven ve Can (2021), çocuk karakterlerin başta olduğu filmlerde 1990'lı ve 2000'li yıllardan itibaren bir artış yaşandığını dile getirerek sinemada çocuk imgesinin iki eğilim etrafında şekillendiğini belirtir. Bunlardan ilki kâr amaçlı üretilen, yumuşak içerikli, çocuğun yaramazlığını ele alan fantastik filmler ve müzikallerdir. Bu filmler arasında *Çılgın Çocuklar (Spy Kids, 2001, Robert Rodriguez)*, *Harry Potter ve Felsefe Taşı (Harry Potter and Sorcerer's Stone, 2001, Chris Kolomb)*, *Narnia Günlükleri (The Chronicles of Narnia, 2005, Andrew Adamson)*, *Charlie'nin Çikolata Fabrikası (Charlie and Chocolate Factory (2005,*

Tim Burton) yer almaktadır (s.69). Nojournian (2019)'da sosyal meseleleri çocuk ana karakterler etrafında kurgulayarak izleyici kitlesine sunan filmlerin 1990'lı yıllardan itibaren ön plana çıktığını belirterek bu filmlerdeki ana amacın, hayatın zorluklarını tasvir etmek olduğunu dile getirir (s. 289). Bu ikinci eğilimdeki filmler aynı zamanda zorlu ergenlik dönemi hakkında bilgiler verir. Sancılı büyüme hikâyeleri arasında *Burası İngiltere* (*This is England*, 2006, Shane Çayırları), *XXY* (2007, Lucia Puenzo), *Bisikletli Çocuk* (*The Kidwith a Bike*, 2011, Jean-Pierre Dardenne), *Electrick Çocuk* (*Electrick Children*, 2012, Rebecca Tomas), *Sevgisiz* (*Loveless*, 2017, Andrey Zvyagintsev) gösterilebilir. 1990'lı ve özellikle 2000'li yıllardaki çocuk karakterler, anlatıyı kurma işlevine sahiptir. Bu yönleriyle hem fantastik komedilerde hem de sosyal gerçekçi filmlerde, çocuk karakterler anlatının lokomotifi olarak öne çıkarak sinema tarihindeki geleneksel çocuk imgesinden farklılaşarak yeni bir imgeyi çağrıştırırlar (Güven ve Can, 2021, s.69-70).

Görüldüğü üzere, Lumière Kardeşler'in ilk filmlerinin önemli kısmı çocukların günlük hayatına dair görüntülerden oluştuğu için, erken sinema döneminde sinemayla beraber tüm dünyaya yayılan imgelerden biri çocukluk olmuştur. İlk yıllarda çocuklar ailenin bir parçası olarak değerlendirilerek doğal halleri ile yansıtıldı. Bu dönemde ayrıca yetişkin ve çocukların aynı filmleri izlemesi sonucunda, çocukların yetişkin gibi ele alındıkları yapımlar da ortaya çıkmıştır. 1930'lu yıllarda çocuk yıldızlar dönemi, ticari bir meta olarak önem kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle çocuk karakterlerin sinemada gösteriminde bir dönüşüm yaşanmış ve 1950'li yıllarla beraber yaşam, çocuk gözünden ele alınmaya başlanmıştır. Sinema, çocukları doğal ortamları dışında "çocuk tanıklığı" kavramıyla ele alarak, yetişkin bireylerin üzerindeki ahlaki sorumluluğun yükünü çocuklara yüklemeye başlamıştır. 1960'lı yıllardan itibaren, yetişkin gibi gösterilen çocuklar, 1970'lerde korku sineması türünde önemli bir işlev kazanan tekinsiz çocuklar olarak öne çıkmışlardır. 1980'lerde ise, yetişkinlerle aynı iktidara tabii olan çocuklar, 1990'lı yıllardan itibaren sorgulayıcı ve tartışmacı bir biçimde ele alınarak günümüze kadar gelmiştir.

3.3 Türk Sinemasında Çocukluk

Türk sinemasında çocukluğun incelenmesi, çocuğun filmde gösterilme süresine ve şekline bağlı olarak üç dönemde ele alınabilir. Bu dönemler sırasıyla, ilk olarak çocuk imgesinin filmde gösterilmesiyle başlayıp çocuk yıldızlar dönemine ulaşan süreçtir. İkincisi, çocuk yıldızlar dönemidir. Üçüncüsü, arabesk yıldızlar ile başlayarak 1990'lara değin gelen dönemdir. Dördüncüsü ise tezinde ana konusunu oluşturan 1990'lar ile başlayıp günümüze değin gelen dönemdir.

3.3.1 Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çocukluk (1919-1959)

Türk sinemasında çocuk imgesinin serüveni, dünya sinemasından farklı bir şekilde gerçekleşmiştir (Güven ve Can, 2021, s.70). Çocuk, yabancı filmler söz konusu olduğunda sıkça görülen bir imge olsa da, Türk film tarihinin başlarında pek yer almamaktadır. Öcel (1999), bu durumu filmin yapısına ve işlevlerine bakıştaki görüş ayrılığıyla açıklamaktadır. Lumière'nin filmlerinde çocuk, doğal yaşamın bir parçası, ailenin bir üyesi ve muhipliği ile öne çıkmaktadır. Lumière, yaşamı doğal ve sıradan bir biçimde kaydetmeye önem verdiği için, belgesel filmleri çocuk görüntüleriyle doludur. Türk film tarihinde ise ilk filmler, günlük olaylardan ziyade tarihsel olaylar veya tiyatro gösterileri gibi önceden planlanmış durumları kaydettiği için çocuk imgesi yer almamaktadır (s.138). Öcel (1999), Türk film tarihinin yazılmaya başlandığı yılların, toplumun yeni kimlikler kazandığı ve yeniden yapılanma sürecinde olduğu bir dönem olduğunu vurgular. Bu açıdan, yetişkinlerin kimliklerinin henüz belirlenmediği bu yeni ortamda, çocukların hangi kimlikle yansıtılacakları sorununun onların ekrana getirilmesini engellemiş olabileceğini ifade eder. Ayrıca sinemanın bir eğlence aracı olarak görülmesi ve sinemanın geldiği dönemin, bir savaş dönemine denk gelmesi, bireylerin sinemaya ayıracakları zamanın kısıtlı olmasına yol açmıştır. Bu durum o dönemki filmlerin bugünkü özenden uzak ve yalnızca elde bulunan mevcut olanakların sinema ortamına aktarılmasına neden olmuştur (s.138). Türk Sinemasında çocuğa ilk kez *Mürebbiye* (1919, Ahmet Fehim), *Bircan Efendi Mektep Hocası* (1921, Şadi Fikret Karagözlü) ve *Ateşten Gömlek* (1923, Muhsin Ertuğrul) filmlerinde rastlandığı belirtilmektedir. Bu filmlerin günümüze ulaşan kopyalarının olmaması, çocukların bu yapımlarda nasıl ele alındığını belirlemeyi imkânsız

kılmaktadır (Emre, 2007, s. 47). Bu nedenle Türk Sinemasında ilk çocuk figüran *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935, Muhsin Ertuğrul) filminde görülmektedir. Ana karakterlerden Cahide Sonku'nun bir yaşındaki oğlu rolünü Ergun Köknar canlandırır (Özgüç, 2005, s. 215). *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935, Muhsin Ertuğrul) filmiyle birlikte Türk Sinemasında çocuk, gayrimeşru ve haberci çocuk temaları ile ilk kez ele alınmaktadır. 1939 yılında, yabancı kaynak uyarlaması olan *Tosun Paşa* (1939, Muhsin Ertuğrul) filminde gayri meşru çocuk tekrar karşımıza çıkar. Aynı dönemde Reşat Nuri Güntekin'den uyarlanan *Taş Parçası* (1939, Faruk Kenç) filminde ise çocuk, ilk kez üvey evlat olarak dikkat çeker. 1940 yılında, *Nasreddin Hoca Düğünde* (1943, Muhsin Ertuğrul ve Ferdi Tayfur) filminde erkek çocuk vurgusu ön plana çıkmaktadır (Pembecioğlu, 2018, s. 175-176). *Şehvet Kurbanı* (1940, Muhsin Ertuğrul) filminde çocuk karakterler daha zengin bir biçimde betimlenmektedir. Filmde, kentte modern giyimli bir kız ve bir erkek çocuk yer almaktadır. Kız çocuk, annesine yardım ederken, erkek çocuk veznedar olan babasının eve saat kaçta döneceğini hesaplamaya çalışır ve bu hesapları doğru bir şekilde yapar. Bu anlamda, İstanbul, zeki bir çocuğun zamanını ayarlayabileceği bir kent olarak ön plana çıkar (Hakan, 2008, s. 102). 1942 yılında çekilen *Kerem ile Aslı* (Adolf Körner) filminde, birlikte büyüyen ve birbirlerini seven çocuklar ön plana çıkarken, 1945 yılında ilk kez özgün bir öykünün dile getirildiği *Köroğlu* (R. Kemal Arduman ve Mümtaz Ener) filminde ise, babasının öcünü alan bir evladın hikayesi aracılığıyla çocuklar sinema perdesinde daha görünür hâle gelmiştir. 1945 yılından bir diğer örnek olan *Hürriyet Apartmanı* (1945, Talat Artemel) filminde ise, evlatlık alınan erkek çocuk imgesi dikkat çekmektedir. Dönemin yoğun olarak birleştirici çocuk imgesi taşıyan *Bir Yabancı* (1948, Seyfi Havaeri) filminde çocuklar, bu özelliklerine rağmen, yuvayı kurtaramamaktadır. Film, aynı zamanda ortada kalan ve kimsesiz çocuk imgelerini de gözler önüne sermektedir (Pembecioğlu, 2018, s. 176-177). 1947 yılında dönemin köy anlatısı içerisinde Türkiye modernleşmesi anlatılarıyla ilişki kuran ve yeni alfabelere yönelen çocukları barındıran *Bir Dağ Masalı* (1947, Turgut Demirağ) filmi (Düzcan, 2020, s.102), 1949 yılında ise, Halide Edip Adivar'ın aynı adlı romanından uyarlanan ve Kurtuluş Savaşı sırasında milleti için fedakarlıklar yapan bir kadın öğretmenin, gerici kişiler tarafından iftiraya uğrayarak halka linç ettirilmesini konu alan *Vurun Kahpeye* (1949, Lütfi Ömer Akad) filmi öne çıkmaktadır (Özön, 2013, s. 159). 1953 yılında, dönemin melodram sinemasını yansıtan ve klinik psikolojisi ile *Hıçkırık*

(1953, Atıf Yılmaz) yoğun çocukluk imgeleri barındırmaktadır (Pembecioğlu, 2018, s. 179). Gaziantep ve çevresinin savunma planlarını, babasının ölümünün ardından görevi devralıp Ankara'ya götürmek için yola çıkan bir çocuk ile ona eşlik eden küçük bir kızı ele alan *Bu Vatanın Çocukları* (1959, Atıf Yılmaz) (Scognamillo, 1987, 142), ve *Küçük Kahraman Kanlı Mektup* (1960, Türker İnanoğlu) filmleri, çocuğu kahramanlık anlatılarının merkezine oturtur. Bu filmlerdeki çocuk imgeleri, çocukluğun bir felaketin eşiğinde tasvir edilmesiyle ortaklaşır ve çocuk bu filmlerde savaş ortamında, savaş sonrasında gerilimli bir köy atmosferinde veya aşk felaketinin ortasında görülmektedir. Çocukluk, *Bir Dağ Masalı* (1947, Turgut Demirağ) filminde okuma bilmesiyle; *Vurun Kahpeye* (1949, Lütfi Ömer Akad)'de öğretmenlerinin arkasında durmasıyla, *Bu Vatanın Çocukları* (1959, Atıf Yılmaz) filminde ise tehlikelere karşı uyanık ve güçlü duruşlarıyla aktif bir özne olarak gösterilmesi de dikkat çeken bir ortaklıktır (Düzcan, 2020, s.102-103). *Küçük Kahraman Kanlı Mektup* (1960, Türker İnanoğlu) ise, tıpkı *Bu Vatanın Çocukları* (1959, Atıf Yılmaz) filmindeki gibi çocuğun cepheye iletmesi gereken bir mektup söz konusudur. Bu durum, çocukluğun Türkiye'nin kuruluşu ve genç cumhuriyetin değerlerinin yayılması açısından önemli bir yere sahip olduğunu gösterir. Genç cumhuriyetin kurulması için cepheye mektup taşıyan çocuk anlatısı bunun örneğidir. Yanı sıra, modern değerlerin köye ulaştırılmasından sorumlu idealist öğretmenden güç alan köy çocuklarını sinemaya taşınması bakımından *Bir Dağ Masalı* (1947, Turgut Demirağ) ve *Vurun Kahpeye* (1949, Lütfi Ömer Akad) filmlerindeki çocukluk da çocukluk ile genç cumhuriyet arasındaki bağları vurgulamaktadır (Düzcan, 2020, s.103). Özgüç'ün (1990) iddiasına göre, bu dönemde çekilen ilk çocuk başrol, *Göçmen Çocuğu* (1952, Suavi Tedü) filmindeki Küçük Erkan oynamıştır. 1952 yılında çekilen *Göçmen Çocuğu* (Suavi Tedü) filminde tamamen çocuklar oynatılmıştır. Nişantaşı'nda bir okulda bazı önemli sahneleri çekilen filmin, temel öyküsü küçük çocuklar üzerine kurulmuştur (s.62-63). Ancak, Düzcan (2020), çocuğun yan rol olsa dahi simgesel sermayesiyle görünür olduğu *Bir Dağ Masalı* (1947, Turgut Demirağ) filmini, çocukluk filmleri için kritik bir başlangıç noktası kabul eder. Bu filmde çocuğun simgesel sermayesi, okuma bilmesiyle ve Türkçe okuyamayan yaşlı kuşağın önünde bu bilgiye dayalı simgesel bir sermayeye sahip biri olarak yer alması önemlidir. Elinde bıçak ve nüfus cüzdanıyla okula giden Hüseyin (Halit Akçatepe), okula yazılmak istediğini ifade eder. Film, çocuğun sinemadaki simgesel sermayesinin ilk örneğidir.

Yan rol olmasına rağmen, çocuğun biyolojik ve edinimsel sermaye ile okulda mücadelesini görünür kılar. Çocuğun okuma bilmesi, medrese hocalığı yapmış yaşlıların sembolik sermayesini devralma işlevselliğini ortaya koyar. Böylece, genç cumhuriyetin aydınlanmacı değerlerinin çocuğa yönelik davetkârlığı ve yarattığı avantajlar görünür hale gelir (s.103-104). Bu dönemde çekilmiş içinde çocuk ögesi barındıran diğer filmler ise; *Köprüaltı Çocukları* (1953, Renan Fosforoğlu), *Evlât Acısı* (1954, Avni Dilligil), *Yetim Yavrular* (1955, Memduh Ün), *Evlât Hasreti* (1956, Rahmi Kafadar), *Günahsız Yavrular* (1956, Orhan Elmas), *Piç* (1956, Memduh Ün), *Yavrularımın Katili* (1957, Muharrem Gürses), *Yetim* (1957, Hicri Akbaşlı), *Yetim Ömer* (1957, Memduh Ün), *Yavrum İçin* ve *Ninni Talihsiz Yetime* filmleri (1958, Muharrem Gürses), *Yolpalas Cinayeti* (1958, Metin Erksan), *Evlâtlık* (1959, Kemal Kan), *Zavallı Yavrucak* (1959, İhsan Tomaç), *Şoför Nebahat* (1959, Metin Erksan) verilebilir. Bu filmler tam anlamıyla çocuk filmleri sayılmazlar. Çünkü ana konular, çocuk kahramanlar üzerinden değil, daha çok aile dramının parçası olarak sunulmaktadır. Arabesk melodramlar üzerine kurulu sıradan öykülerde, duygu sömürsünün küçük figüranları olarak yer alan çocuklar, isimleri dışında doğrudan ele alınmazlar (Özgüç, 2005, s. 216; Emre, 2007, s.47) Görüldüğü üzere, 1919'da başlayan ve 1959'lara kadar süren dönemdeki filmlerde, genellikle silik bir çocuk imgesi karşımıza çıkmaktadır. Çocuk bu filmlerde temel olarak "özne" değil asıl konunun yardımcı niteliğinde bir araç olarak görülmektedir. Bu dönem aralığındaki filmlerde yer alan çocuk oyuncuların kim olduğunu hatırlamak hemen mümkün değildir ve "çocuk figüran" olmaktan öteye gidememişlerdir. Gerçekte çocuk kahramanlı filmler dönemi ise, 1960'lı yıllar ile başlamaktadır.

3.3.2 Çocuk Kahramanlı Filmler Dönemi (1960-1979)

Türk sinemasında çocuk imgesinin tarihsel yolculuğuna bakıldığında, Yeşilçam dönemi önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemde sinema üretimi ve seyirci sayısında belirgin bir artış yaşanmış, Yeşilçam, Türk sinemasının en üretken dönemlerinden biri olmuştur (Güven ve Can, 2021, s.71). Abisel (1994), 1961 yılında İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık olmak üzere toplam 213 sinema salonu bulunduğunu belirtirken, bu sayıların 1975 yılında 137 kapalı, 236 açık olmak üzere toplam 373'e ulaştığını ifade etmektedir (s.98). Böylesi bir seri üretimin sonucu olarak filmler belirli türler altında

toplanmış ve çocuk filmleri de bu türler arasında öne çıkmıştır. Böylece Türk sinema tarihinde çocuk imgesinin inşasının Yeşilçam'ın tür filmleri çerçevesinde ortaya çıktığı söylenebilir (Güven ve Can, 2021, s.71). Türk sinemasında çocuk kahramanlı filmlerin modasının başladığı ve çocuk oyuncuların yıldız olduğu bu dönem, 1960 yılında Hamdi Değirmencioğlu'nun, Kemalettin Tuğcu'nun aynı adlı romanından, kendi kızı için senaryolaştırdığı ve Memduh Ün'ün yönettiği *Ayşecik* filmi ile başlamıştır (Alaca, 2022, s. 41). Beş yaşında *Ayşecik* rolüyle ekrana çıkan Zeynep Değirmencioğlu, Türk sinemasının “ilk çocuk yıldızı” olmuştur (Özgüç, 1990, s. 63). Filmde küçük bir ailenin günlük yaşamı, anne-baba ve çocuk arasındaki ilişkiye ele alınarak, babanın yanlışlıkla hapse atılması, annenin bir kaza sonucu görme yetisini kaybetmesi sonrasında, dayanıksız kalan ailenin, beş altı yaşlarındaki küçük kızın desteğiyle ve mahallelinin yardımıyla dağılmaktan nasıl korunduğu anlatılmaktadır (Özön, 2003, s. 175). Küçük kızın, kendinden büyük bir komiserle dostluğu, mahallelinin yardımı; *Ayşecik*'in bütün mahallenin yaka silktiği “yumurcak”lıktan akıllı, bir şeyler yapmaya çabalayan, vaktinden önce olgunlaşmış bir “küçük insan” haline geçişi ortaya konulmaktadır. Ün ayrıca, büyük şehrin tehlikelerini, zorluklarını; her vakit felaketle karşı karşıya bulunan küçük insanlarını; bu insanların her şeye rağmen yaşamak isteğini, bu uğurdaki gayretlerini *Ayşecik*'le ele almaktadır (Özön, 2003, s.175). *Ayşecik* (1960, Memduh Ün) filmin gişe rekorları kırması sonucu aynı yıl serinin ikincisi *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960, Atıf Yılmaz) adıyla çekilir. Bu filmde karakterin oyunculuk başarısı ve izleyici tarafından beğenilmesi 11 yıl içinde 14 farklı *Ayşecik* filminin çekilmesine neden olmuştur (Kuzucanlı, 2021, s. 120). *Ayşecik* adıyla Zeynep Değirmencioğlu dönemin popüler halk kahramanı olur ve kimliği giderek *Ayşecik* tiplmesi ile özdeşleşir. Ailesi hangi sebeple parçalanmış olursa olsun onları bir araya getirmeye çalışarak barışçı ve birleştirici çocuk olarak, *Ayşecik* serileri⁴ ön plana çıkar (Çakır, 2017, s. 144). Bu dönemde *Ayşecik* serisinin devam filmleri arasında; *Ayşecik Yavru Melek* (1962, Osman Seden), *Ayşecik Ateş Parçası* (1962, Hulki Saner), *Ayşecik Canımın İçi*” (1963, Hulki Saner) ve *Ayşecik Cincime Hanım* (1963, Hulki Saner), *Ayşecik Fakir Prenses* (1963, Ertem Göreç), *Ayşecik Çıtı*

⁴ *Ayşecik* serilerinde *Ayşecik*'in vaktinden önce olgunlaşarak, küçük insan haline geçmesi (Özön, 2003, s.175), İran Sineması'nın, çocuk karakterleri kendi vasıflarından uzaklaştırarak, erken yaşlarda yetişkinlerin sorumluluklarını yüklemesi (Terzi ve Nuhoglu, 2021, s.148) ile Orta Çağ döneminin “minyatür yetişkin”leri olarak adlandırılan (Onur, 2007a, s.10), ve yetişkinlerden ayrı bir kategori olarak değerlendirilmeyen çocukları (Postman, 1995, s. 28), arasında bir benzerlik olduğu söylenebilir.

Pıtı Kız (1964, Hulki Saner) ve *Ayşecik Boş Beşik* (1965, Hulki Saner), *Ayşecik Canım Annem* (1967, Hulki Saner), *Ayşecik Yuvarın Bekçileri* (1969, Hulki Saner), *Ayşecik ve Ömercik* (1969, Orhan Aksoy), *Ayşecik Sana Tapıyorum* (1970, Aram Gülyüz) filmleri yer almaktadır (Kuzucanlı, 2021, s. 125). Zeynep Değirmencioğlu'nun başlattığı bu filmler birçok yeni çocuk oyuncunun keşfedilmesini sağlar. Gişe başarıları elde eden çocuk filmlerine prodüktörler “devam filmleri” çeker (Özgüç, 2005, s.218).

3.3.2.1 Zeynep Değirmencioğlu'nun ardından görülen yeni çocuk oyuncular ve filmlerine örnekler

Kırık Çanaklar (1961, Memduh Ün) filmiyle Rüya Gümüşata, *Çifte Kumrular* (1962, Metin Erksan) filmiyle Nilüfer Koçyiğit, *Kötü Tohum* (1963, Nevzat Pesen) filmiyle Alev Oraloğlu, *İkisi de Cesurdu* (1963, Ferit Ceylan) filmiyle Hilal Esen, *Bana Annemi Anlat* (1963, Osman Seden), *Erkek Ali* (1964, Atıf Yılmaz), *Katilin Kızı* (1964, Zafer Davutoğlu), *Babasız Yaşayama* (1965, Bilge Olgaç), *Konuşan Gözler* (1965, Hicri Akbaşlı) filmleriyle Parla Şenol, *Murad'ın Türküsü* (1965, Atıf Yılmaz) filmiyle Ercan İnangiray, *Sevgim ve Gururum* (1965, Süreyya Duru) ve *Allahaismarladık Yavrum* (1966, Orhan Aksoy) filmleriyle Ömer Dönmez, *Hudutların Kanunu* (1967, L. Ömer Akad) filmiyle Hikmet Olgun, *İçli Kız Fundası* (1967, Çetin Karamanbey) filmiyle Funda Gürçen, *Ayrı Dünyalar* (1969, Turgut Demirağ,) filmiyle Billur Kalkavan karşımıza çıkmaktadır (Özgüç, 2005, s.218). Ayşecik serisinin ardından özellikle 1969 sonrası çocuk oyuncuların sunuluş tarzlarında “taklitçilik” ön plana çıkmıştır (Eraslan, 2022, s. 150). Zeynep Değirmencioğlu'nun kuzeni Ömer Dönmez, *Ömercik* adıyla sunulur. *Ömercik Babasının Oğlu* (1969, Aram Gülyüz) ve *Ayşecik'le Ömercik* (1969, Orhan Aksoy) gibi filmler Ömercik serisine örnek olarak verilebilir (Özgüç, 2005, s. 220). 1970'ler, *Yumurcak Köprü Altı Çocuğu* (1970, Türker İnanoğlu), *Yumurcağın Tatlı Rüyaları* (1971, Türker İnanoğlu) gibi Yumurcak serisiyle İlker İnanoğlu, *Afacan Küçük Serseri* (1971, Ülkü Erakalın), *Afacan Harika Çocuk* (1972, Ülkü Erakalın) gibi Afacan serisiyle Menderes Utku, *Sezercik Aslan Parçası* (1972, Memduh Ün) ve *Sezercik Küçük Mücahit* (1975, Ertem Göreç) gibi Sezercik serisiyle Sezer İnanoğlu'nun dönemidir. 1975 yılında Gülşah tiplemesi ile karşımıza Gülşah Soydan çıkmaktadır. *Gülşah* (1975, Orhan Aksoy), *Gülşah Küçük Anne* (1976, Orhan Elmas)

ve *İbo ile Güllüşah* (1977, Atıf Yılmaz) bu dönemin son filmleridir (Emre, 2007, s. 50-51). Bu dönem sinemada çocuk film furyası yaşansa da filmlerin çoğunda çocuklardan yetişkin gibi davranmaları beklenilerek ve çocuklara dağılan aileyi bir araya getirme, suç çetelerini, oyun bazlılarıyla çökertme gibi ağır görevler verilmiştir (Çiçek, 2017, s. 32-33). Seyircinin duygularını sömürmek için başvurulmuş bu yöntem de yaramaz ama sevimli çocuğun felaketler sonucu dağılan ailesini bakmak zorunda kalışı ele alınmıştır. Ayşecik, Sezercik, Ömercik, Yumurcak vb. bu seriler birbirini yineler nitelikte ve benzer konuları ele almaktadır. Bu filmlerde çocuklara boyundan büyük laflar söylenir, çocuklar başına gelen kötü olaylardan etkilenmezler ve sonunda ne olursa olsun onu büyüten değil, kan bağı olan ailelerini tercih ederler (Abisel, 1994, s. 83). Özgüç (2005)'ün de belirttiği gibi, “(...)1970’li yılların sonlarına dek, çocuk sinemasında değişen bir şey yok. Yıldızlaşan çocuk oyuncular, çocuk klişeleri, “cik”li “cak”lı çocuk tipleri ve melodramlaştırılan çocuk dünyaları...Hepsi bu” (s.220).

3.3.2.2 Melodrama meydan okuyan yönetmenlerin filmlerinde çocukluk

Bu dönem aynı zamanda bazı Yeşilçam sinemacıları, tür sineması dışında kalarak dönemin normatif çocuk kalıplarıyla bağdaşmayan aykırı çocuk imgelerine filmlerinde yer verdiğinden de söz etmek mümkündür (Güven ve Can, 2021, s.73). Sinema alanında mücadele eden ve doksik yapının dışında özgün denemeler gerçekleştiren sinemacılardan biri olan ve popüler filmlerin yönetmeni Ertem Eğilmez'in yönettiği *Canım Kardeşim* (1973) tam olarak bu tür bir yapımdır. Çocuk oyuncu, Kahraman Kırıl'ın başrolünü üstlendiği bu film hem melodramatik özellikler barındıran hem de bu türe meydan okuyan denemelere⁵ bir örnektir (Düzcan, 2020, s.134). *Canım Kardeşim* (1973, Ertem Eğilmez), 1970’li yılların Türkiye’sindeki yoksulluk, umutsuzluk, hastalık, işsizlik ve çaresizlik gibi konular işlenmektedir (Yıldırım ve Can, 2023, s.206). Film, kanser olan Kahraman'ın (Kahraman Kırıl) son isteği olan televizyonu almak için Kahraman'ın abisi ve abisinin arkadaşı Halit karakterinin verdikleri acıklı mücadeleyi anlatır (Güven ve Can, 2021, s.73). Filmdeki küçük Kahraman, evin işlerini yapan, kendi yemeğini hazırlayan ve evin Bahtiyar adlı eşiğiyle ilgilenen bir çocuktur. Yoksul hayatına karşı “kahraman” gibi yaşamını sürdürse de bu kahramanlık insanlık için bir umut taşımamaktadır. Seyirciyi etkileyen,

⁵Eğilmez, filmde “melodram konuyu alıp da melodram kokutmamaya” çalışmıştır (Ayça ve Coş, 1974, s.25).

kötü bir dünyada iyi olarak tanımlanabilecek tek kişinin bir çocuk olması ve onun ölmesidir. Bu durum, iyiliğe ve geleceğe dair umudun yok olmasını simgelemektedir (Becerikli, 2018, s. 338) Bu gerçeklik, seyircinin filmle özdeşleşmesine imkân tanımaz. Film, yoksulluk ve çaresizlikle yüklü, isyan ettirici bir gerçekçi ton taşımaktadır (Kırel, 2010, s. 225). Buna örnek olarak, çocuk karakter Kahraman'ın, son isteği olan televizyonu görmesine bile olanak tanınmaması verilebilir (Becerikli, 2018, s.338). Eğilmez bu durumu, “Kamera, apartmanların TV antenlerinden, gecekondu semtindeki TV siz kişilere döner... apartmanlardaki insanların bu kadar çok TV si varsa, gecekondudakilerin ise kıçlarına giyecek donu yoksa, bu gidişe bir dur demek ve bunun çaresini de bulmak lâzım” (Ayça ve Coş, 1974, s.22) şeklinde ifade eder. Çocuk yıldızlı filmlerde, çocuk kahramanlar ne kadar zor durumda olsalar da koşulları düzeltmenin bir yolunu bulurlar. Bu açıdan çocuk yıldız anlatısı çoğu melodram filminde olduğu gibi mutlu bir sonla biter. *Canım Kardeşim* filminde ise çocuk kahraman vefat eder ve film mutlu sonla bitmez (Becerikli, 2018, s.340). Ertem Eğilmez, 1974 yılında *Yedinci Sanat* dergisinde kendisiyle yapılan röportajda *Canım Kardeşim* (1973, Ertem Eğilmez) filminin biçim açısından Fransız Yeni Dalga Sinemasına benzediğini dile getirmiştir:

Böylece "Canım Kardeşim"de bir yeni-dalga anlatımı denemeye çalıştık. Örneğin Yeni-Gerçekçilik sinemaya birtakım kara-kuru filmlerden gayri birşey getirmedi ama bu Yeni-Dalga'nın sinemaya anormal ölçüde ileri gidebileceği bir dil avantajı getirdiğine kaniyim. İşte bugünkü Amerikan sinemasının bence kurtuluş nedeni. Fransızlar buldu, Amerikalılar çok daha iyi kullanıyorlar bugün. Biz de seyircinin kolay kabul etmeyeceği bu dili nasıl olur da kabul ettiririz diye "Canım Kardeşim"e giriştik. Seçtiğimiz hikâye yanlış olabilir, ama filmin bu dili başarıyla veya yarı başarıyla kullanılabilir hale getirmiş olmasından ötürü önemine kaniyim. Bu yönden Türk sinema tarihinde yerini bulacaktır. Yani "Canım Kardeşim" sinemamızda ilk serbest nazım denemesidir, Yeni-Dalga'nın bize ilk girişidir (Ayça ve Coş, 1974, s. 24).

Lütfi Ömer Akad'ın *Gelin* (1973) filmi, *Canım Kardeşim* (1973, Ertem Eğilmez) gibi alışılmadık biçimsel özelliklere sahip olup, her iki yapımda da çocuk oyuncu Kahraman Kıral yer alır. Filmde, Meryem'in kalp hastası oğlunun ameliyat parası için ayırdığı altınlara kayınpederinin el koyması sonucu hayatını kaybeden küçük çocuğun hazin öyküsü anlatılır. Kıral'ın, hastalığı, her iki filmde de yetişkinlerin geleneksel ve sınıfsal ilişkilerindeki çaresizliklerini yansıtır (Düzcan, 2020, s.140). Aynı zamanda filmin başında, Yozgat'tan, İstanbul'a gelen ailenin Haydarpaşa'daki iniş sahnesinde, çocuk ve babanın aynı kıyafetleri (aynı kasket, kaşkol ve palto) giymesi, çocukluk kategorisinin tarihsel sürecine dair şematik tartışmaları hatırlatır (Düzcan, 2016, s.54).

Bu sahne, çocukluk kavramının tarihsel süreçteki gelişimi üzerine yapılan tartışmaları akla getirir. Tarihçi Aries'in, "Orta Çağ döneminde çocukluk anlayışı yoktu" şeklinde ifade edilebilecek tezi⁶, özellikle çocuklara özgü bir ayrımın bulunmadığı, çocukla ilgili metinlerin ve çocuk giysilerinin henüz var olmadığı, hatta plastik sanatlarda bile çocukların "minyatür yetişkin" olarak, tıpkı yetişkinler gibi aynı büyük kıyafetlerle betimlendiğini öne sürmekteydi. Bu anlamda, *Gelin* (1973, Lütfi Ömer Akad) filmindeki çocukluk temsili, "minyatür yetişkinlik" kavramıyla ele alınabilir. Bu konuda Düzcan (2016), filmdeki çocuğun, Orta Çağ'daki gibi hemen üretim ilişkilerine dahil edilmediğini, çünkü modernleşen ailelerdeki gibi korunmaya muhtaç çocukluk anlayışından ziyade ailenin maddi sermayesinin arttırılmasının ön planda olduğunu belirtir. Erkek çocuk, kırsal alandaki patriyarkal yapıda babanın mirasını alma potansiyeline sahipken, babanın zayıflığı bu süreci engeller. Bu duraksama, filmin sonunda babanın dedeyle olan aktarım ilişkisini de bozar. *Gelin* (1973, Lütfi Ömer Akad) filmindeki çocukluk, şehirdeki özneleşmiş çocukluktan farklı olarak, daha büyük bir dükkân yatırımı için kurban edilen bir biçimi gösterir. Ona sırf çocuk olduğu için ayrı bir özen gösterilmez (s.54-55). Kente göç eden ve esnaflığa başlayan aile, daha fazla kazanç elde etmeye yönelik kapitalist iştahla hasta olan çocuklarını doktora götürmez. Tıbbi çözüm yerine batıl yöntemlere (üfürükçü hoca) başvurulurken, dedenin ağrıyan ayaklarına merhem sürmesi, kapitalist iştahın çocuğu kurban ettiğini gösteren bir örnektir. Kurban Bayramı öncesi koyun kesilmeden çocuğun ölmesi, kurban edilenin koyun değil, çocukluk olduğunu simgeler. Böylece yetişkinlerin büyümesi uğruna çocuklar feda edilir. Bu anlamda, filmdeki çocukluk, Yeşilçam'ın egemen çocuk tipolojisinden oldukça farklıdır (Düzcan, 2020, 142-143). Evlendiği gece kocasını kaybeden Sultan'ın eşinin çocuk yaştaki kardeşi ile evlenmesini konu alan Halid Refiğ'in, *Sultan Gelin* (1973, Halid Refiğ) filmi de bu dönemin ayırksı çocuk filmlerine bir örnektir (Güven ve Can, 2021, s.73). Filmde, Sultan'ın (Türkan Şoray) eşinin küçük kardeşini bakıp büyütmesi gelecekte *Şahmaran* (1993, Zülfü Livaneli) filminde de Sultan'ın (Türkan Şoray) yine küçük bir çocuğu bakıp büyütmesine gönderme niteliğinde okunabilir. Benzer bir şekilde "çocuk evlilikleri" gibi hassas bir konuyu ele alan ve Türkan Şoray'ın başrolde oynadığı bir

⁶ Detaylı bir bilgi için bkz. Ariés, P. (1962). *Centuries of Childhood: A social History of Family Life*. (R. Baldick, Çev.) New York: Vintage Books. ve Tan, M. (2007). *Çocukluk: Dün ve Bugün*. B. Onur içinde, *Toplumsal Tarihte Çocuk 23-24 Nisan 1993* (s.1-22). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

diğer film *Hazal*’dır (1979, Ali Özgentürk). Kocasını kaybeden Hazal (Türkan Şoray), yüksek başlık parasıyla evlendirilir, ancak evlendiği kişi ortadan kaybolunca, onun küçük kardeşi Ömer ile evlendirilir (Onaran, 2012, s.234). Bu sözde evlilik, çocuğun baskıcı ailesi tarafından Hazal’a karşı kötü muamele edilmesine ve “zürriyetin devamı” takıntısı ile tek erkek çocuk Ömer’in yüceltilmesine yol açar (Düzcan, 2020, s.144). Her ikisi de bu evlilikte kurbandır; Ömer henüz 10 yaşlarında bir çocuk, Hazal ise genç bir kadındır. Hazal kadınlığını, Ömer ise çocukluğunu yaşayamaz. Bütün duygular, tıpkı kendileri gibi tutsaktır. Ömer, ailenin soyunu devam ettirecek “koca adam” olmuştur; arkadaşlarıyla oynaması yadırganır ve çocukluğu elinden alınır (Yıldırımış, 2019, s. 90-91). Yine bu dönemde Ömer Kavur, *1979 Dünya Çocuk Yılı*⁷ olması nedeniyle konusu çocuk olan bir senaryoyu filme almıştır (Milliyet Sanat Dergisi, 1978, s.11). Köyde çobanlık yaparken kan davası sonucu babalarını kaybedip İstanbul kaçan ve burada savrulan iki kardeşin dramatik hikâyesini anlatan *Yusuf ile Kenan* (1979, Ömer Kavur), Yeşilçam tür sinemasının normatif çocuk imgesiyle bağdaşmamaktadır (Güven ve Can, 2021, s.73). Ulutaş’a göre (2022), *Yusuf ile Kenan* (1979, Ömer Kavur) filmi, yaşamın içindeki yalnızlıkları, sokak çocuklarının durumunu, çeteleşmeleri iki kardeş üzerinden gerçekçi bir şekilde anlatmaya çalışan ilk Türk filmidir (s. 312). 12 yaşındaki Yusuf (Cem Devran) ve 9 yaşındaki kardeşi Kenan (Tamer Çeliker), İstanbul’un tekinsiz sokaklarında hayatta kalma mücadelesi verirken, ikisi de farklı yollara savrulurlar (Erbalaban, 2011, s. 94-95). Köyden kente göç eden yetişkinlerden farklı olarak maddi ve kültürel sermayeleri mevcut değildir. İstanbul gibi büyük mücadele alanında yapacakları tercihler, ilk hangi sermayeye yöneldikleri ile şekillenir ve bu yönelim, iki farklı sinemasal dönemin tercihleri ile örtüşür. 1970’li yılların ikinci yarısındaki toplumcu sinemanın etkilerini taşıyan film, aynı zamanda 2000’li yıllarda ortaya çıkacak özerk alan sinemasının özünü de barındırır almaktadır (Düzcan, 2020, s. 146). Bir yanda *Gelin* (1973, Halid Refiğ), filmindeki gibi “erdemli işçi olmayı” sokaktaki çocuğa önerirken, diğer yandan 2000’li yıllar sinemasının simgelerinden biri olan Demirkubuz’un, Zağor karakteri gibi sokakların çocuğu asi bir gence dönüştüreceğinin haberini vermektedir. Sokak, iki çocuk için hem tekinsiz bir mücadele alanı hem de maddi ve kültürel sermaye üretebilecek bir alan olarak kurgulanır. İki kardeş, farklı sermaye tercihleriyle farklı

⁷ Çocuk yılı kapsamında çekildiği bilgisi için Bkz. Seyircinin Beğeneceğini Umduğumuz Mevsimin Yerli Filmleri, Bir Gençlik Tazeliği Taşıyor. (1978). *Milliyet Sanat Dergisi* (291), s.9-11.

yollara savrulurlar. Köyden kente göç eden ailelerin geleneksel melodramlarının aksine, filmde her şeyi yapabilecek güçte bağımsız çocuklar yer almaktadır (Düzcan, 2020, s. 146). Özgüç (2005) *Yusuf ile Kenan*'ın (1979, Ömer Kavur) çocuk yıldızlar dönemindeki kukla çocuk egemenliğini yıkarak farklı çocukluk anlayışlarını ortaya çıkardığını belirtmiştir (s. 221).

Görüldüğü üzere, Türk sinema tarihindeki çocuk imgesinin inşasının, Yeşilçam Dönemi tür filmlerine dayandığı söylenebilir. Çocukluk açısından, bu dönemi diğer dönemlerden ayıran en önemli özellik, Zeynep Değirmencioğlu'nun oynadığı *Ayşecik* serisi ile çocuk yıldızların ortaya çıkmasıdır. Çocuk oyuncuların neredeyse hepsi sinemacı ailelerin çocuklarıdır. Seyircide çocuk oyunculara karşı acıma duygusu ve sevimliliği çağrıştırması amacıyla -cik ekinin kullanılması bu dönemin belirgin özelliklerindendir. Bu dönemde, *Ayşecik*, *Sezercik*, *Ömercik* gibi tektipleştirilmiş karakterlerle seri filmler üreten çocuk oyuncuların yanı sıra Ömer Dönmez ve Parla Şenol gibi farklı tipleri canlandıran çocuk oyuncular da karşımıza çıkmaktadır. Filmler özelinde bakıldığında ise, dönemin normatif kalıplarını aşan çocuk imgelerinin yer aldığı az sayıda film bulunmakla birlikte, genel olarak çocuk imgelerinin döneme damga vuran melodram türü etrafında inşa edildiği, gangster maceralarının kalıplarını aşmadığı ve çocukların bir uzun süre boyunca sömürü ögesi olarak kullanıldığı söylenebilir.

3.3.3 1980-1990 Arası Dönemde Türk Sinemasında Çocukluk

1980 Askeri darbesine bağlı olarak Türkiye'de yaşanan siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimler, film üretiminde azalmaya yol açmıştır. Darbe sonrasında toplumsal yaşamdaki dönüşümlere, 24 Ocak Kararları ile ekonomik alandaki değişimler de eklenmiş bu durum Türk Sinemasının iç pazarının daralmasına neden olmuştur (Birincioğlu, 2024, s. 259). Sansür mekanizmasının da devreye girmesine bağlı olarak çekilen film sayısı ciddi ölçüde azalmıştır (Mercan, 2024, s. 354). Böylelikle, Türkiye sineması neredeyse her şeye sıfırdan başlayan yeni bir sinema yapısı ve işleyişi sürecine girmiştir (Sancar, 2024, s. 365-366). Dönemin ticari başarısını sağlayan filmler yine çocuk filmleri olmuştur (Düzcan, 2020, s.149). Çocuk yıldızların ardından gelen bu dönem sinemada çocukluk temsilleri açısından oldukça

çeşitlidir (Emre, 2007, s. 53). Öcel' e göre (1999), bu dönem aralığında çekilen filmlerde çocuklar, bakmak zorunda kalınan, terk edilme, evlatlık olarak verilme, yetimlik, kaçırılma ya da gayri meşru çocuk olma gibi konularla ön plana çıkmaktadır (s.249-250). Çocuk, *Vurun Beni Öldürün*'de (1981, Temel Gürsu) evlatlık, *Kimsesizler* (1982, Çetin İnanc) ve *Yaşamak Seninle Güzel* (1982, Şahin Gök) filmlerinde kimsesizlik temasıyla işlenirken, *Nefret* (1984, Osman F. Seden) ve *Sevgili Bebeklerim* (1987, Oksal Pekmezoğlu) gibi yapımlarda gayrimeşruluk konusuyla ele alınır. *Duyar mısın Feryadı mı?* (1985, Sırrı Gültekin) filminde ise üvey annelik durumu vurgulanır. *Annem* (1987, Temel Gürsu), *Babam ve Ben* (1988, Avni Kütükoğlu) ve *Sahipsizler* (1989, Yunus Yılmaz) gibi yapımlarda ise çocuk, kaçırılma teması üzerinden anlatılır. Bu filmlerde çocuklar ya sorunun kendisidir ya da sorunla karşı karşıya kalandır. Filmlerin çoğunda çocuk çatışmanın merkezinde yer almasa bile çatışmada genellikle önemli rol oynamıştır (Emre, 2007, s. 54). 1980'lerde çocuk, popüler sinemanın dışında kalan filmlerde de kendine yer edinmiştir. Bu filmlere örnek olarak *At* (1981, Ali Özgentürk), *Amansız Yol* (1985, Ömer Kavur), *Çıplak Vatandaş* (1985, Başar Sabuncu), *Körebe* (1985, Ömer Kavur), *Kurbağalar* (1985, Şerif Gören), *Züğürt Ağa* (1985, Nesli Çölgeçen), *Aaahh Belinda* (1985, Atif Yılmaz), *Bir Kırık Bebek* (1987, Nisan Akman) gibi filmlerde ana karakterlerin, çocuklarıyla ilişkileri ele alınmaktadır (Emre, 2007, s.54). 1980'lerin ikinci yarısında göçlerle gündeme gelen ve toplumu etkisi altına alan arabesk filmlerle, çocuk yıldızlar yeniden sahneye çıkar. Bu dönemde değişen yaşam koşullarına bağlı olarak köyden kente iş bulma, para kazanma ümidiyle göç eden insanlar bekledikleri gibi ortamla karşılaşamamıştır (Elal, 2013, s. 239). Taşradan kente göç sonucu artan gecekondulaşma ve toplumun çaresiz, acı içindeki yaşamları, filmlerin ana konusu haline gelmiştir. Yapımcılar, seyirciyi yeniden sinemaya çekebilmek için arabesk müziğin gücünden ve kaderini değiştirmeye çalışan karakterlerden faydalanmıştır (Birincioğlu, 2024, s. 259). Küçük Emrah, Küçük Ceylan, Küçük Demet gibi arabesk şarkı söyleyen çocuklar, bu dönem filmlerinde ana karakterleri olarak yer almıştır (Pembecioğlu, 2018, s. 203) ve toplumun zor koşullarını, yaşadıkları çaresizliği dile getirmişlerdir. Böylelikle 1980'li yıllarda askeri darbe, yasaklar, seks film yasakları gibi sebeplerle bocalayan ticari sinema Arabesk müzikçiler ile yeniden hayata tutunmaya çalışmıştır (Esen, 2000, s. 148). Bu filmlere örnek olarak *Acıların Çocuğu* (1985, Ümit Efekan), *Boynu Bükükler* (1985, Ümit Efekan), *Yetim* (1985, Oğuz Gözen), *Acı Lokma* (1986, Temel Gürsü),

Ana Kucağı (1986, Yücel Uçanoğlu), *Ayrılmayalım* (1986, Temel Gürsu), *Merhamet* (1986, Temel Gürsu), *Acı Çekenler* (1987, Nejat Gürsoy), *Ağlıyorum* (1988, Temel Gürsu), *Acı* (1989, Kaya Ererez), *Çingene* (1989, Zafer Par), *Hep Ezildim* (1989, Temel Gürsu) verilebilir (Elal, 2013, s. 272-273). Yeşilçam çocuklarının erken yaşta tanıştığı ve onları güçlendiren “acı”, arabesk filmlerinde çocukları yıkan ve perişan eden bir deneyime dönüştür (Pamak, 2019, s. 94). Yeşilçam’daki 5-6 yaşındaki çocuklarının aksine, arabesk filmlerdeki çocuklar genellikle 12-13 yaşlarındadır ve çoğunlukla okula giden çocuklardır. Okulda gösterilmeseler de okuldan bahsedilir ve çocuklar okul kıyafetleri içinde veya ders yaparken görülebilirler. Yani bu dönemde “çocukluk” kavramının keşfedilmiş olduğu bir dönem yaşanmıştır veya yaşanmaktadır. Arabesk filmlerdeki çocuklar, “ayıp bilinci, utanma ve saygı” gibi değerler konusunda oldukça hasarlıdır. Bu çocuk, televizyon veya diğer etkenler aracılığıyla yetişkin dünyasının sırlarından haberdar olmuştur ve yetişkin dilini rahatlıkla konuşabilir (Pamak, 2019, s.140). Şirin (1998), 1980’lerde televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte, çocukların önceki dönemlere kıyasla daha iyi bilgilendirildiklerini vurgulamaktadır. Bu durum, çocuğun yetişkinlerin bilgi birikimine yaklaşması, çocukluğun yetişkinliğe doğru bir geçişi ve dolayısıyla çocuk dünyasından uzaklaşmayı ifade etmektedir (s. 44). Arabesk filmlerinde çocuk ne tam anlamıyla çocuktur ne de Orta Çağ’daki gibi minyatür yetişkin olmuştur. Arabesk filmlerde çocuklar “yetişkinleştirilmiş⁸” bir biçimde sunulmaktadır (Pamak, 2019, s.141). Postman’ın (1995) önerdiği bu kategori ile, çocukluğun medyada, özellikle televizyonda giderek yitdiği ifade edilmektedir; davranışları, giyinme biçimleri ve yeme-içme alışkanlıklarıyla yetişkin izlenimi vermektedirler (s.156). Arabesk filmlerde ele alınan çocuklar, taşradan kente göç etmiş çocuklardır. Kırsal alanda, yetişkinlerle benzer davranışlar sergileyen bu çocuklar, kente geldiklerinde “modern çocukluk” kavramıyla karşılaşmıştır. Hızla minyatür yetişkinlikten çıkıp çocukluk hayatına adım atan bu çocuklar, kentin zorlu koşullarında yine “çocuk-yetişkin” olarak kalırlar. Sonuç olarak, arabesk filmlerde kente göç eden çocuklar, acı çeken ve nasıl davranacaklarını bilemeyen çocuklar olarak ön plana çıkmaktadır; erkek çocuklar

⁸ Detaylı bilgi için bkz. Postman, N. (1995). *Çocukluğun Yokoluşu*, (K. İnal, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi. s.173-175

yetişkinin kötü dünyasına hâkim, kız çocuklar ise bu dünyadan habersiz ve korunmaya ihtiyaç duyan figürler olarak gösterilmektedir (Pamak, 2019, s. 141-142).

3.3.4 1990 Sonrası Dönem Türk Sinemasında Çocukluk

1990 sonrası Türk sinemasında çocukluk imgeleri çeşitlenmiş ve Yeşilçam'ın tür sinemasındaki çocuk imgesinin yerini farklı biçimler almıştır. Bu değişimin temel nedeni, 1990'lı yıllarla birlikte Türkiye'de değişen sinema pratiklerindeki dönüşümdür (Güven ve Can, 2021, s.73). 1990'lı yıllarda ilk filmlerini çeken yönetmenler yenilikçi yaklaşımlarıyla ve üsluplarıyla sinemaya yeni bir dinamizm getirmişlerdir (Arpaç, 2021, s. 26). Bu nedenle, 1990'lı yıllarla birlikte Türk sinema anlayışındaki dönüşüm ve çocuk imgesindeki yenilik, ayrı ayrı incelenmesi gereken önemli konulardır. İlk olarak, 1990'lı yıllarda ortaya çıkan yeni sinema anlayışı ele alınacak, ardından bu dönemde çeşitlenen yeni çocuk imgesi incelenecektir.

3.3.4.1 1990 Sonrası Türk sinemasında dönüşümler

Türk sineması, 1990'lı yıllarda hem umut dolu bir döneme adım atmış hem de yenilikler, arayışlar ve elbette birtakım sorunları beraberinde getirmiştir (Karakaya, 2014, s. 28). Filmlerin biçimsel olarak ve endüstriyel olarak dönüşüm yaşadığı bu dönem alan yazında farklı adlarla (Yeni Türk Sineması, Yeni Türkiye Sineması, Yeni Auteur Sineması, İkinci Yeni, Yeni Bunalımcı Filmler) tarif edilmektedir (Güven ve Can, 2021, s.74). Arslan (2022) ise, bu ayrımı üç aşamada ele almaktadır: İlk olarak, 1990'lı yıllarla başlayan ayrım popüler sinema ve sanat/auteur sineması. Ardından Yeni Türk/iye Sineması bağlamında popüler sinema içindeki majör ve minör yapımlar, oturmuş bir sanat sineması, bağımsız sinemacılar ve son olarak genişlemiş sinema anlayışı ve sinemanın salonda gösterilen uzun metraj filmin ötesinde bir halde oluşudur (s.429-430). 1990'lı yıllar, film eleştirmenleri ve akademisyenler tarafından "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılmış ve bu konu, popüler dergilerde ve akademik yayınlarda geniş bir şekilde ele alınmıştır. Türkiye'deki sinema tarihi üzerine çalışmalar yapan bu akademisyenlerin çoğu, Türkçe çalışmalar yayımlayan meslektaşları gibi, Yeni Türk Sineması'nı Yeşilçam'dan farklı bir dönem olarak kabul etmekte ve bu dönemin, popüler/anaakım sinema ile sanat, auteur ya da bağımsız

sınıflandırmalar arasında bir ayrım yarattığını savunmaktadır (Arslan, 2022, s.372). Örneğin, Suner (2006), 1990'ların ortalarından itibaren belirginleşmeye başlayan anlatım tarzını ve izleyici ile kurulan yeni ilişki biçimini “Yeni Türk Sineması” olarak ele almaktadır (s.33). Bu anlamda, yeni ve Türk kelimelerinin çağrışımlarını “ulusal sinema” ve “yeni dalga” akımlarının parametreleri çerçevesinde değerlendirmektedir (2006, s.29). 1990 sonrası Türk Sinemasında yaşanan değişikliklerin ‘auteur’ kavramı etrafında tartışıldığı da görülmektedir. Güven ve Can (2021), Türk sinema tarihindeki auteur yönetmen olma biçiminin tarihsel konjoktürde kesişmesine de 1990 sonrası Türk sinemasındaki değişimlerin auteur kuram etrafında sorgulanmaya elverişli olduğunu söylemektedir. Bu çerçevede, Giovanni Ottone’nin bu dönemi “Yeni Türk Auteur Sineması” olarak adlandırdığını ve bu sinemanın sosyal, politik ve kültürel gibi alanlardan birçok konuyu barındıran özerk bir alan arayışı olarak öne çıktığını dile getirmektedir (s.74). Arslan (2022), ilk kırılmanın 1990’lı yıllarda popüler sinema ve auteur sineması arasında meydana geldiğini belirtmiştir. Bu kırılmanın oluşum sürecinde, 1990’lar boyunca Yeşilçam’ın sona erdiği ancak yerine yeni bir şeyin geçmediğine dair izlerin bulunmasından dolayı, bu dönemin Yeşilçam Sonrası bir dönem olarak nitelendirilebileceğini ifade etmektedir (s.454). Arslan(2022), değişimin 2000’li yılların başından itibaren başladığını vurgulayarak, 2001 ekonomik krizi ve 2002 Adalet ve Kalkınma Partisinin seçim zaferi ile birlikte süregiden Avrupalı perspektifin, ülkede hâkim bir söylem alanı oluşturduğunu belirtmektedir. Arslan ayrıca, Avrupa Birliği’ne üyelik perspektifine ek olarak, 1999-2004 yılları arasında kamusal alanda Kürtçe kullanımının artması ve Kürt kültürünün ifadesine yönelik yasakların görece hafiflemesiyle birlikte bir yeniliğin ortaya çıktığını dile getirmiştir. Bu ortamda, tıpkı Cumhuriyet’in ilk yıllarında olduğu gibi, “Yeni Türkiye” kavramının yeniden gündeme geldiğini ve bu durumun, Yeni Türk Sineması’nın, “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırılmasına yol açtığını ifade etmiştir (s. 454-455). Zahit Atam ise, bu dönemdeki yeni sinemasal yönelimlerin “Yeni Türkiye Sineması” olarak ele alınması gerektiğini savunmakta ve bunun temel nedenini, Türkiye’de farklı etnik grupların da film üretimine katkıda bulunması olarak açıklamaktadır (Güven ve Can, 2021, s.75). Özgüç (1993) ise, Türkiye’de 1980’li yılların sonlarından itibaren “Yeni Bunalımcı Filmlerin” ortaya çıktığını belirterek bu filmlerin soyut denemeler olduğunu ifade etmektedir (s.67). Bütev(2019) ise, bu dönemin Yeşilçam’a karşı gerçekçi çizgisiyle ortaya çıktığını belirterek, bu sinemayı

“İkinci Yeni” olarak adlandırmaktadır (s. 361). 1990 sonrası ortaya çıkan yönetmenler ve filmler, sinemanın ülkenin mevcut sinemasından farklılaştığını ve yenilikçi bir yön kazandığını vurgulamak amacıyla çeşitli tanımlamalarla ifade edilmiştir (Soydemir, 2017, s. 232). Dönemin biçimsel özelliklerinde etkili olan değişkenler, yönetmenlerin kişisel sinemalarını yansıtabilmelerine imkan tanıyan görece özgürlükler olarak değerlendirilebilir. Özellikle Eurimages fonu kapsamında çekilen filmler bu çerçevede değerlendirilebilir (Güven ve Can, 2021, s.75). Türk Sinemasında 1980’lerdeki üretim tıkanıklığı 1990’larda durma noktasına gelmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında yaşanan ekonomik krizle beraber film sayısında düşüş yaşanmıştır (Mercan, 2024, s. 354). Zor şartlar altında çekilen filmlerde Amerikan dağıtım kuruluşlarının ülkeye girişi ve özel televizyon yayıncılığının başlaması gibi nedenlerle gösterim olanağı bulamamıştır (Erol, 2010, s. 135). Televizyonun yaygınlaşması, sinema seyircisini azaltarak film şirketlerinin farklı alanlara yönelmesine yol açmış ve Türk Sineması giderek gündemden düşmeye başlamıştır. Bu krizin aşılması için devletin sinemaya katkısı tartışılmaya başlanmış ancak devlet ile sinema arasındaki sorunlu ilişki devam etmiştir. Buna rağmen, 1970’li yılların genç kuşak yönetmenleri 1990’lı yıllarda orta kuşak yönetmen olarak ve ortaya çıkan pek çok yeni yönetmen bu dönemde film çekme çabasını sürdürmüştür (Karakaya, 2014, s. 28-29). Yerli yapımın tıkanma noktasına geldiği bu dönemde, Avrupa ülkeleri arasındaki ortak yapımları destekleyen Eurimages’a üye olunması, krizden çıkışta Türk Sineması için önemli alan açmış; Eurimages’dan sağlanan fon ile Türk yönetmenler hem bağımsız filmler üretebilmişler hem de film festivallerine katılarak yurtdışına açılma imkânı bulmuşlardır (Erkılıç, 2024, s.317). Bu dönemde ekonomik yük ve toplumsal değişmeye bağlı olarak çevrilen film sayısının azalması (Onaran ve Vardar, 2005, s. 3-4), çekilen filmlerin daha üzerine düşünülmüş filmler olmasına yol açmıştır (Pembecioğlu, 2018, s.224).

3.3.4.2 1990 Sonrası Türk sinemasında çocuk temsillerindeki değişim

1990’lı yıllarda değişen Türk sinema pratiği, çocuk imgesinin sinemadaki inşasında da etkili olmuştur. Alan yazında daha çok “yeni” kavramsallaştırması ile tarif edilen bu dönemde, özellikle bağımsız sinemacılar dikkat çeker. Yönetmenlerin bağımsızlıkları, filmlerine içerik ve biçim olarak yansımış; anaakım sinemadan ayrılan bağımsız sinema, sosyal meseleleri işlemeye odaklanmıştır. 1990 sonrası Türk

sinemasındaki filmler genellikle “gerçekçi” özellikler taşıırken, bağımsız sinema azınlıklar/dışarıda kalanlar olarak tarif edilir. Bu tarif, yönetmenleri ve bağımsız sinema örneklerindeki karakterleri kapsamaktadır (Güven ve Can, 2021, s. 76). Bu yeni kuşak sinemacılar, tür sinemasından sıyrılarak, ana karakterleri anti kahramanlar olarak inşa etmiş ve bu karakterlerin kimlik ve aidiyet bunalımları üzerinden hikayeler oluşturmuşlardır. Bu karakterler, genellikle bir yerden bir yere sürüklenir ve hayatlarını kontrol etmekte zorlanırlar. 1990 sonrası Türkiye sinemasındaki içeriksel ve biçimsel değişimlerle birlikte, anti kahramanların hayatlarına yön vermede yaşadıkları zorluklara tanıklık eden çocuk imgesi de ön plana çıkmıştır. Böylece, bu yapımların içeriksel ve biçimsel özellikleri, çocuk imgesinin inşasında belirleyici bir rol oynamıştır (Güven ve Can, 2021, s.76-77). Türk Sinemasında tanıklık eden çocuk imgesine, *Berdel* (1990, Atıf Yılmaz) filminde rastlamak mümkündür. Filmde, toplum baskısı nedeniyle erkek çocuk isteyen Ömer’in hikayesi anlatılmaktadır. Ömer, eşinin bir kız çocuk daha doğurması üzerine başka bir kadını kuma olarak alır ve maddi durumu nedeniyle kuma olarak aldığı kadının babasına, büyük kızını verir. 15 yaşında olan Beyaz berdel olarak verildiği yaşlı adamla evlendirilir. Toplumsal gerçekliği yansıtan bu filmde, Ömer’in diğer kız çocukları tanıklık eden çocuk imgeleri olarak inşa edilir (Güven ve Can, 2021, s.77). *Piano Piano Bacaksız* (1991, Tunç Başaran) filminde de çocuk tanıklığına yer verilmektedir. Film, 1940’lı yılların Türkiye’inde, yoksul insanların hayata tutunma mücadelesini çocuk gözüyle anlatır ve zor şartlar altında bile hatırlanan huzur, fedakârlık, samimiyet gibi duyguları vurgular (Düzcan, 2020, s.163). Pembecioğlu ise (2018), 1980’li yılların aksine, 1990’larda çocuk ana karakterlerin daha çok konulu filmlerle karşımıza çıktığını belirtmektedir. Bu filmlere örnek olarak hem okuyup hem çalışan çocuk *Zikkımın Kökü* (1992, Memduh Ün), masalsı bir anlatım ile kaybolan, kaçırılan, define arayan çocuk *Şahmaran* (1993, Zülfü Livaneli), yetişkinin kurtarıcısı olarak görülen yarı-yetişkin ve kendi ayakları üzerinde durabilen çocuk *Afacan Tatlı Bela* (1994, Yılmaz Atadeniz) ve hazineye ulaşmada araç olan çocuk *İki Küçük Yaramaz* (1994, Tefik Fikret Uçak) gösterilmiştir (s. 203). Öte yandan 1980 darbesiyle hesaplaşmaya dönük politik eğilimler, zamanla sinema alanının bir parçası haline gelir. “12 Eylül Darbesiyle hesaplaşma” temalı yapımların, bakanlık tarafından desteklenmeye başlanması ise, sinemanın yeni dinamiklerinden birini ortaya koyar niteliktedir (Düzcan, 2020, s. 161-162). Bu politik sorunları ele alan filmlerin başrolünde, çocuk oyunculara rastlamak mümkündür.

Babam Askerde (1995, Handan İpekçi) ve 1990'ların son filmi *Eylül Fırtınası* (1999, Atıf Yılmaz) buna örnek verilebilir (Erkılıç, 2008, s. 122). 2000'li yıllarda ise, politik sorunları çocuğun perspektifinden ele alan *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi) ve *Babam ve Oğlum* (2005, Çağan Irmak) gibi filmlerde, sorunların masum ve tarafsız olan “çocuk” üzerinden anlatılması, filmlerin “politik ağırlığını” hafifletebileceği düşünülmüştür. Siyasal olayların çocukların gözünden aktarılması, siyasal sinemaya daha insancıl ve nesnel bir boyut katmıştır (Emre, 2007, s.57; Scognamillo, 2010, s.431). Öte yandan, *Babam Askerde* (1995, Handan İpekçi) ve *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi) filmleri, 1960'lı ve 1970'li yıllardaki gibi yoksulluk ve aile felaketi temalarını işleyerek çocukları politik bir krizin ortasında konumlandırır. Yeşilçam döneminde, ailenin yaşadığı zorluklarla mücadele eden çocukluğun yerini, bu filmlerde ülkenin yaşadığı felaketlerle yüzleşen çocukluk alır. Yeşilçam'daki zorluklara karşı çocuksu reçete temsili, bu yapımlarda ülkenin kendi vatandaşlarıyla kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir alegoriye dönüşür (Düzcan, 2020, s.164). 1980 ve 1990'lı yıllarda yaşanan ekonomik sorunlar, darbe, yönetimdeki istikrarsızlık gibi nedenlerden ötürü devlet, sinemayı yasal olarak destekleyememiştir (Hayward, 2012, s. 610). Fakat 2000'li yıllara gelindiğinde başta 5224 sayılı yasa olmak üzere, yurt dışı festivallerine film gönderilmesi, çeşitli projelerle genç öğrencilere destek olunması devletin istikrarlı olmasa da önceki yıllara nazaran sinemaya desteğini arttırdığını göstermektedir. Ancak bazı eleştirilere göre, devletin sinema üzerindeki desteği ihtiyacı karşılamada yetersiz kalmakla beraber, devlet sansür ve vergi alımı anlamında sinemayla ilgilenmiştir (Sevinç, 2014, s. 105-107). 2000'li yıllar, yeni kuşak seyircisiyle beraber biçim, içerik ve estetik değerler açısından yenilikçi yapımların üretildiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır (Saydam, 2020, s. 420). Bu dönemde Türk sineması, belirgin şekilde iki kola ayrılmıştır. Bunlardan ilki, ticari kaygılar güden ve seyirci beklentisine hitap eden ticari kol, diğeri ise, sinemayı sanatsal sorunları gündeme getirmek için kullanan ve sanatsal üretimi ön planda tutan yapımlardan oluşan sanatsal koldur. Ayrıca bu dönemde üretilen filmler komedi filmleri, aşk filmleri, güldürü filmleri, korku filmleri, dönem filmleri, politik filmler ve çocuk filmleri olarak gruplandırılmaktadır (Eraslan, 2022, s. 152). Düzcan (2020) bu dönemi hem popüler sinemanın hem de özerk alanın kendi seyircisini yarattığı bir dönem olarak ele almaktadır (s.172). Bu dönemde çekilen ve İstanbul'da yaşayan sokak çocuklarının hayatını ele alan *Sır Çocukları* (2002, Aydın Sayman ve

Ümit Cin Güven) filmi (Kırel, 2004, s. 175), kimsesiz çocukların gündelik hayattaki mücadelelerini anlatırken, önceki sokak filmleri olan *Bebek* (1979, İhsan Yüce) ve *Yusuf ile Kenan* (1979, Ömer Kavur) filmlerinden ayrılır. Sokakta ailesinin yokluğunda ayakta kalmaya çalışan çocukluk, zamanla güçlü bir eyleyiciye dönüşecektir (Düzcan, 2020, s.173). Özerk alan sinemasının çocukluğun sermayesi ile olan yoğun ilişkiselliğini yansıtan başka film, *Beş Vakit* (2006, Reha Erdem) filmidir. Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen bu film, Çanakkale'nin Kozlu köyünde yaşayan ilkokul öğrencisi üç çocuk karakterin (Ömer, Yakup ve Yıldız) aileleriyle ve doğayla ilişkilerini konu alır. Köydeki zaman ayırımını beş vakit okunan ezan ile sağlayan film, köydeki yaşamı bir dinginlik ve masumiyet çerçevesinde değil, çocuklar üzerinden başlayıp genişleyen bir nefret ve şiddet ilişkisi üzerinden sunar (Düzcan, 2020, s.176). *Beş Vakit* (2006, Reha Erdem) filmi, taşranın ve yetişkinlerin dayattığı kimliklere karşı yalnız başına direnen çocukları konu alır. Film, köyün dar sokaklarında, bireysel kimliğin korunamayacağını, toplumsal baskılarla sıkışan hayatları gösterir. Filmde, kameranın, çocukları bir süre takip edip sonra geriden gözlemeye devam etmesi, çocukların kendi kimliklerini kaybedip diğerlerine dönüşeceklerini ima eder ve izleyiciyi geleceğe karşı eylemsiz kılar (Kabadayı, 2018, s.134-136). Ömer'in (Özkan Özen) babası, ezan okuyamadığı zamanlarda onun yerine geçebilecek biri her zaman vardır. Bu “yerine koyma” durumu, filmin sonunda üç çocuğun büyümeleriyle, onların yerini başka çocukların alacak oluşuna işaret eder. Çocukların büyüyerek sessiz bir şekilde kabullenışı, daha önceden büyümüş olanlar için bir kişilik dönüşümüdür. Büyüyenler, her zaman toplumsala uyum sağlayamasa da edindikleri kimliğin taşıyıcısı haline gelmişlerdir. Bu anlamda, Yakup (Ali Bey Kayalı) ve Yıldız'ın (Elit İşcan) babalarının ördüğü duvarlar, çocukluk ile yetişkinlik arasındaki sert geçişin her zaman pürüzsüz gerçekleşmediğinin bir sembolü haline gelir (Kabadayı, 2018, s.137). *Beş Vakit* (2006, Reha Erdem) filminde, çocukların büyüme sürecinde yaşadıkları huzursuzluklar, toplumsallaşma ve kültürel uyum sağlama zorunluluğu ile azalacaktır. Filmin sonunda güneşin doğuşu, çocukların büyümeyle teslim olduklarını ve büyüklerine uyum sağladıklarını simgeler. “Uyan çocuk uyan artık” şiiri, artık çocukların büyümeyle kabul etmeleriyle, “büyük çocuk büyü”ye dönüşür ve bu büyüme, hüzne işaret eder. Ömer'in hıçkırıkları ezana karışırken, o da büyümeyle teslim olur (Kabadayı, 2018, s. 139). Ayrıca bu dönemdeki çocuk filmlerinde, büyüme sancılarına ek olarak cinsiyet ve suç gibi konular etrafında

yoğunlaşan yeni odaklanan deneyimlerin yol açtığı çeşitli sorunlar da işlenmiştir (Düzcan, 2017b, s. 389). *Anne ya da Leyla* (2005, Mesut Uçakan), filminde kentte annesini arayan çocuğa, *Hayat Var* (2008, Reha Erdem) filminde çocukluktan genç kızlığa geçişin sancılarına, *Atlı Karınca*’ da (2010, İlksen Başarır) aile içi cinsel istismara yer verilmiştir (Düzcan, 2017a, s.415). *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004, Ahmet Uluçay) filminde, erkek çocuk Recep’in (İsmail Hakkı Taslak) kendisinden yaşça büyük Nihal’e (Boncuk Yılmaz) âşık olması ele alınır. Filmin yan hikâyelerinden birinde, Nezihe (Gülayşe Erkoç), erkek çocuğu olmadığı için Recep’e yakınlık gösterir. Ancak eşi ölmüş bir kadın olduğu için Nezihe’nin büyük kızı Nihal, eve çocuk da olsa sürekli bir erkeğin gelmesine tepki gösterir. Bu durum, Nihal’in, annesinin dul olmasından kaynaklanan, çevreye karşı duyduğu korumacı ve kapalı bir tutumun yansımasıdır (Kabadayı, 2018, s.190-191). *Bal* (2010, Semih Kaplanoğlu) ve *Zefir* (2010, Belma Baş) gibi filmlerde tek ebeveynli çocuklar dikkat çekmektedir (Eraslan, 2022, s.152). *Bal*’da (2010, Semih Kaplanoğlu) babasının ölümünün ardından çocuk derin bir keder ve yalnızlık duygusu içinde gösterilir (Suner, 2012, s. 60). *Halam Geldi* (2013, Erhan Koz) filmi ise çocuk gelin ve akraba evliliğine dikkat çeken önemli çocuk odaklı bağımsız filmlerden biridir (Eraslan, 2022, s.152). *Sivas* (2014, Kaan Müjdecı) ve *Mustang* (2015, Deniz Gamze Ergüven) filmlerinde asi çocukluk imgesine yer verilmiştir (Düzcan, 2017a, s.415). Postman (1995), Amerikan toplumunda çocukluğun yok oluşunun birçok kanıtı olduğunu dile getirerek (s.153), bunlardan birinin eskiden sokaklarda görülen çocuk oyunlarının gitgide ortadan kaybolması olduğunu belirtir (1995, s.164). Modern dünyada oyun “şeylerle oynamak” anlamına gelmektedir ancak tarih boyunca oyun şeylerle oynamaktan çok “başkalarıyla oynamak” anlamı taşımaktaydı. Değişimin yönü “toplumsal oyuncu”dan tek başına “oyun tüketicisine” doğru olmuştur. Çocukların şeylere yönelmesinin arkasında anne ve babaların aşırı satın alma eğilimi olduğu görülmektedir. Çocukların oyunu, kitlesel tüketim ekonomisi ve onun arkasındaki üreticiler ve satıcılar tarafından biçimlenmektedir. Böylece, yüzyıllar boyunca dışarıda, sokakta, açık alanda, gerçek dünyanın içinde oynanan oyunlar tarihe karışmıştır ve bugünün çocukları, oyuncaklarıyla yalnız başına oynamaya başlamıştır (Onur, 2005, s.38-39). Greene’nin (1995) söylediği gibi: “Yaşamın görünümü bugünün çocukları için tamamen değişti. Çocukların yaşamları dolu, ama avlular, kaldırımlar ve ağaç evler boş.” (akt. Onur, 2005, s.39). Bu durumun, Türkiye’de de benzer şekilde olduğuna, *Bütcür* (2018, Umut

Kırca) ve *Can Dostlar* (2019, Tuğçe Soysop) filmlerinde teknoloji ile iç içe büyüyen çocukların aileye, arkadaşlığa ve kentte kendilerine ait oyun alanlarına (parklar, bisiklet yolu) duydukları özlemi dile getirmesi (Uğurlu, 2022, s. 159-160) örnekleri verilebilir. *Babamın Kemani* (2022, Andaç Haznedaroğlu) filminde üvey babadan kaçmaya çalışan kardeşler, aile özlemini müzikle gidermeye çalışan ve İstanbul'da ebeveyn rolü üstlenen küçük kız Özlem'e (Gülizar Nisa Uyar) yer verilmektedir (Kayıtmazbatır ve Yaşartürk, 2023, s.483-484). Türk sinemasında çocuğun dönemlere göre geçirdiği bu dönüşümler toplumsal koşullara göre ve yetişkinin bakış açısına göre şekillenmiştir (Düzcan, 2017a, s. 415).

Görüldüğü üzere, çocukluk sinemanın ilk çıkışından günümüze kadar kendine sürekli yer edinmiş bir olgudur. Türk sinemasında çocukluk, dönemlere ayrılarak incelendiğinde çeşitli içerikler sunan bir alanı kapsamaktadır. Yeşilçam ekolünde, 1960'lı yıllar boyunca ve 1970'li yılların sonuna kadar “çocuk yıldızlar” dönemi öne çıkmaktadır. Bu dönemdeki çocuk imgesi, birbirini tekrar eden klişe çocuk tiplerleriyle ön plana çıkmaktadır. 1980'li yıllarda ise çocuklar arabesk filmlerle sahnede yer almıştır. Köyden kente göç eden ve kentin varoşlarında yaşayan Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi önce şarkıcılık serüveni ile başlayan bu çocukların teması öksüzlük ve mazlumluktur. 1980'li yılların sonu ve 1990'lı yıllara gelindiğinde Türkiye'nin yaşadığı ekonomik ve siyasi değişimler göz önünde bulundurularak çocukların yer aldığı filmlerin senaryosu şekil değiştirmeye başlamıştır. Artık klişe çocuk tiplerleri yerine karakter yapılanması oluşmaya başlanmıştır. Bu karakter yapılanmasına *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989, Tunç Başaran) filminde başroldeki çocuk karakter Barış'ın (Ozan Bilen) çocukluğundan bir şey kaybetmeden gösterilmesi ve onun gözünden filmdeki diğer karakterlerin ele alınması örnek olarak verilebilir. Barış'ın cezaevi hayatını gerçekçi bir biçimde ele alan film çocuğun kişiliğinde yaşanan dönüşümü göstermesi açısından önemlidir. 2000'li yıllarla beraber filmlerde ele alınan çocukluk biçimleri daha da çeşitlenmiştir. Sokak çocuklarının yaşantısı, aile içi sorunlar, politik sorunlar, enstest ilişki, çocukluktan genç kızlığa geçiş, kendi kendine büyüme hali ve günümüze doğru çocukların teknolojiyle verdiği mücadele gibi sorunlar ele alınmaktadır.

4. SİNEMA VE KENT İLİŞKİSİ

Modernizmin içine doğan sinemanın kent ile yakından ilişkisi vardır. Gündelik yaşamı ve onun parçası olan kenti algılayabilmenin ve onu ortak kültürel değerler ve hayal gücünden yola çıkılarak oluşturulan bir ürün olarak topluma sunabilmenin önemli araçlarından biri sinemadır (Bayrakçı, 2014, s. 24-26). Kentsel bir keşif olan sinemanın varlığı ancak kent ortamında olanaklı kılınır. İlk kaydedilen görüntüler kent olmakla beraber sinemayı kent doğurmuştur. Kenti de sinema görüntülemiştir. Sinema, kentlerin tarihi ile ilgilenmiştir ve bunları sahnede betimlemiştir (Akkuş, 2008, s. 14). Bununla beraber kent olgusu ayrıca, bir fon olarak, insan üzerinde bıraktığı etki, modern hayat, kentin kalabalığı ve metropol yaşam gibi çeşitli kültürel biçimlerle de sinemada yer almıştır (Kayaarası, 2011, s. 32). Sinema, Lyon'un varoşlarında doğmuş ve ilk adımlarını Paris'in bulvarlarında atmıştır. Hızla yayılarak iki yılda tüm başkentlere ulaşmayı başarmıştır. Lumière Kardeşler'in kentin çoğu yerini görüntülemesi o döneme ait kentler hakkında bilgiler sunan önemli deliller niteliğindedir. Pathé'nin yapıma verdiği öncelik, ekiplerin masrafları azaltmak için senaryoyu boyalı resimlerin olduğu stüdyolardan caddelere taşımıştır. Böylelikle dekor olarak New York caddeleri, Hollywood çevresi, Vincennes'in kaldırım sokakları gibi yerler filmlerde dekor olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1910'lu yıllarda ayrıca Paris sokakları, büyük merkezler, surlar, binaların çatıları gibi yerler dizi filmlerinde de kullanılır. Buna, *Vampirler (Les Vampires)*, 1915, Louis Feuillade) filmindeki mekanlar örnek olarak verilebilir (Marie, 2004, s. 59). Birinci Dünya Savaşının etkisiyle birlikte sinema Avangard alanına girmiştir (Hayward, 2012, s. 57-58), ve 1920'li yıllara gelindiğinde ise kentlerin meydanlarının ve sokaklarının sinemada doğrudan yer alışı kent ve sinema ilişkisine farklı bir boyut getirmiştir ve "kentsel tema" bir tür haline gelerek ilkel görüntüler yerine geçmiştir. Genellikle Avangard filme geçiş ile anılan René Clair'in uyuyan Paris'e gönderme niteliğinde olan ıssız ve hareketsiz *Eyfel Kulesi* portresi alışılmışın dışında bir kent görüntüsü sunmaktadır. Bu dönem ortaya çıkan kent portrelerine, *Sadece Saatler (Rien que les heures)*, 1926, Alberto Cavalcanti), adını Paris'in aynı adlı mahallesinden alan (*Ménilmontant*, 1926, Dimitri Kirsanoff) filmi, *Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (Berlin, symphonie d'une grande ville)*, 1927, Walter Ruttmann) filmi, Moskova ve

Odessa'yı bir araya getiren *Kameralı Adam (l'Homme à la caméra, 1929, Dziga Vertov)* ve *Nice Konusunda (À propos de Nice, 1930, Jean Vigo)* gibi dönemlerinin kent anlayışını yansıtan bu avangard filmler örnek olarak verilebilir (Marie, 2004, s.59-60). Örneğin, on sekiz ayda tamamlanan *Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (Berlin, symphonie d'une grande ville, 1927, Walter Rutmann)* filminin gerçek kent hayatıyla yansıtıldığını Roth (2000), şu sözleriyle ele almaktadır; “Gün doğumuyla beraber, şehrin banliyölerindeki uyanışa taşınırız. Geceyi eğlenerek geçirmiş olanlar evlerine dönmekte ve işçiler, işe gitmek için evlerinden çıkmaktadır. Zihinler ve pencereler yavaş yavaş açılmaktadır. Şehrin yoğun trafiği vurgulanır. Makineler günlük işlevlerini yerine getirmeye başlamışlardır.” (akt. Alkan, 2007, s.53). Sesli sinema dönemi de kenti sunmaya tanıklık eder. Amerika’da müzikal komediler ve gangster filmleri Broadway ve Chicago’yu simgelemektedir. Fransa’da Şiirsel Gerçekçilik ve halkçı sinema akımına *Paris Damlar Altında (Sous les toits de Paris, 1930, Rene Clair)*, *Dişi Köpek (La Chienne, 1931, Jean Renoir)*, *On Dört Temmuz (Quatorze Juillet, 1933, Rene Clair)*, *Mösyö Lange’in Cinayeti (le Crime de Monsieur Lange, 1936, Jean Renoir)* filmleri örnek olarak verilebilir (Marie, 2004, s. 59-60). 1940 ve 1950’li yıllarda dış çekimlerin daha az olduğu ve stüdyo çekimlerinin yoğun olduğu düşünülür. Ancak Marie (2004)’ye göre, bu durum hem doğru hem yanlıştır. Bu duruma örnek olarak *Marie Martine (1943, Albert Valentin)* filminde kent görüntüsünün oldukça az olduğunu ancak *Biz Çocuklar’ da (Nous les gosses, 1943, Louis Daquin)* filmin stüdyoda çekilmiş olmasına rağmen Paris’in kuzey düzlemlerine filmde yeterince yer verildiğini ele almaktadır (s.60). Bu dönemde ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik Sinema anlayışı ve Fransız Yeni Dalga sinemasında da belgesel filmde olduğu gibi günlük yaşamın perdeye aktarılma anlayışı yer bulmuştur (Alkan, 2007, s. 50). Yeni Gerçekçi akım II. Dünya savaşının yıkıntılarına tepki niteliğinde görülürken, Fransız Yeni Dalga ise 1950’lerin sonlarında modern sinema olarak karşımıza çıkmaktadır (Hayward, 2012, s. 157). Fransız Yeni Dalga yönetmenleri gelişen teknolojiyle ucuz ve rahat olan kameralarından dolayı filmlerinde kente dair görüntülere içtenlikle yer vermişlerdir (Hasanbarough, 2021, s. 55). 1958 ve 1960’lı yıllarda kentsel devrime eşlik eden sinemaya *İdam Sehпасı (Ascenceur pour l’echafaud, 1958, Louis Malle)*, *Kuzenler (Les Cousins, 1959, Claude Chabrol)*, *400 Darbe (Les 400 coups, 1959, François Truffaut)*, *Serseri Aşıklar (A bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard)* ve *Kadın Kadındır (Une femme est une femme, 1961, Jean-*

Luc Godard, *Kadın Kadındır*,) filmleri örnek verilebilir. Kentle ilgili temalar Godardyen sinemada kendine giderek yer bulduğu ve “kişilik ile tarihi boğacak ve bozacak kadar ileri gittiği” söylenebilir. Aşama aşama ilerleyen bu durum *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962, Jean- Luc Godard) filmi ile başlar ve banliyönün daha fazla gösterildiği *Jandarmalar* (*Les Carabiniers*, 1963, Jean-Luc Godard), *Çete* (*Bande à Part*, 1964, Jean-Luc Godard), çevre kenti, karlı sokakları, uluslararası oteli ile geleceğin bilimkurgu kenti olarak *Alpha Kent* (*Alphaville*, 1965, Jean-Luc Godard) filmi ve “o” ile kastedilen Paris’in neo-kapitalizm vahşeti, yapıların gestaposu, fahişeliği gibi durumların ele alındığı *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967, Jean-Luc Godard) filmi ile devam eder (Marie, 2004, s.62). Distopik filmlerden biri olan *Alpha Kent* (*Alphaville*, 1965, Jean-Luc Godard) olduğu gibi bilim kurgu ile geleceğe yönelik kehanetler izleyiciye aktarılır. Bunlar arasında kentin gelecekteki yapısının nasıl olabileceğine dair ipuçları sunması vardır. Bu filmlerde, zaman ve mekânın sınırlarının ortadan kalktığı postmodern kentlerde olaylar geçer (Easthope, 2004, s. 131-134). Buna başka bir örnek olarak *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) ve *Beşinci Element* (*The Fifth Element*, 1997, Luc Besson) filmleri verilebilir (Hayward, 2012, s. 86). *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) gelecekte 2019 yılının Los Angeles’ında geçmektedir. Gelecekte kentin nasıl olacağına dair ipuçları sunmaya çalışır. Kent artık merkezi olmayan, zaman ve mekân ilişkisinin sınırsız olduğu endüstriyel yıkıntıların olduğu, özne ve mekân arasında kopuşun yaşandığı bir yere dönüşmüştür. Tarih içerisinde kentte meydana gelen bu değişimler sinemaya yansımıştır (Alptekin, 2021, s. 87-88). Modern dünyanın kent ve birey arasında yarattığı sorunları ele alan filmlere *Yeryüzünde Gece* (*Night on Earth*, 1991, Jim Jarmus) *Kırmızı* (*Rouge*, 1994, Krzysztof Kieslowski), *Mutlu Beraberlik* (*Happy Together*, 1997, Wong Kar-Wai’nin) ve *Koş Lola Koş* (*Lola Rennt*, 1998, Tom Tykwer), *Matrix* (1999, Wachowski Kardeşler) örnek olarak verilebilir (Alkan, 2007, s. 49). Kent-birey sorunsalını Simmel (2003), kent mekânının yabancılaştırıcı nesnel kültürü, hareket ve kayıtsızlaşma üzerine kurulu doğası öznedeki dış dünyaya karşı bıkkın bir tavır sergilemesine neden olduğu üzerinden ele alır (s.29). Mekânla özne arasındaki bu kopuş bu filmlerin de temel sorunsalını oluşturur. Çoğu insan kentte dolaşırken kendini bir filmin setinde gibi hissediyorsa ya da daha önce hiç bulunmadığı bir şehir hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa bunu sinemaya borçludur. Sinema, kent ile kişisel ilişki kurmayı

amaçlayan bir sanattır. Kent, sinemada hem görsel kültür olarak hem de temsil biçimiyle önemli bir konuma sahiptir. Sinema, mekânsal anlamda kentlerden beslenerek kentin içinde bulunduğu dönemin özelliklerini perdeye yansıtması, çalışmalarda filmlerin önemli veri kaynakları olmasını sağlamıştır (Sönmez, 2022, s. 59).

Belirtildiği üzere, sinemanın ilk doğuşundan beri kentsel öğeler, görüntülere konu olmuştur. Başlangıçta kent sinemada fon olarak yer alırken Birinci Dünya Savaşının etkileriyle beraber avangardın alanına girmiştir. 1920'lere gelindiğinde kent, meydan ve sokaklarıyla filmde yer alarak aktif oyuncu konumuna geçmiştir. Kentsel tema bir tür haline gelmiştir. *Kameralı Adam* (*Man With the Movie Camera*, 1929, Dziga Vertov) filmi modern kent ve sinemanın birlikte var oluşunu en iyi biçimiyle ortaya koymaktadır. Sesli sinema döneminde özellikle gangster filmlerinde kent ve gerçeklik ilişkisi sinemada yer almıştır. Gerçek mekanları, karanlık sokakları, gece kulüpleri, boş evleri ile kent tehlikenin mekânı olarak sinemada konumlanmıştır. Sinemanın kenti ele alışında farklı bir yaklaşım İkinci Dünya Savaşının etkileriyle beraber kendini gösteren Yeni Gerçekçilik döneminde yaşanmıştır. Savaş sonrası yıkımlar kamerayı sokağa çıkarmıştır. Filmlerde kent sokakları, günlük hayatın zorlukları, acılar gerçekçi bir biçimde ele alınmıştır. 1950'lerin sonlarında ise modern sinema olarak ortaya çıkan Yeni Dalga yönetmenleri ucuz ve rahat olan kameralarıyla sokağa çıkarak filmlerinde kente dair görüntülere yer vermişlerdir. 1960'lı yıllarda sinema kentsel devrimle ele alınır. 1960'larda özellikle *Kadın Kadındır* (*Une Femme est Une Femme*, 1961, Jean-Luc Godard) ve *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962, Jean-Luc Godard) gibi filmlerinde Paris'i anlatının merkezinde kahraman olarak ele alarak sinemada kente yeni bir boyut kazandırmıştır. 1960'larla beraber başlayan ve günümüze kadar uzanan distopik filmlerde bilim kurgu ile geleceğe yönelik kurgusal kentler ele alınır. Günümüz modern dünyayla beraber kentte yaşanan değişimlerin bireyin üzerinde bıraktığı etkiler filmlerde ele alınmaya başlanır. Bu dönemde kent filmlerinde daha çok özne ve mekân arasındaki uyumsuzluklar, hız, kaos, yabancılık duygusu gibi sorunlar sinemada ele alınmıştır. Belirtildiği üzere, sinema ve kent ilişkisi sürekli birbiriyle etkileşim halindedir. Kentte yaşanan değişiklikler sinemada da yaşanır. Sinema kentin eski ve yeni hallerini seyirciye aktarmada önemli rol üstlenir. Ayrıca sinema,

kente dair sunduğu görüntüler ile dönemin toplum ilişkilerini, karmaşıklığını anlaşılır kılar.

4.1 Türk Sinemasında Bir Kent; İstanbul

“İstanbul’un orta yeri sinema”⁹

Sinemanın doğuşundan bugüne, kent, filmlerin arka planında sinemasal bir dekor olarak önemli bir yer edinmiştir. Türk sinemasında İstanbul, bazen fon olarak, bazen de gerçekliği temsilen yer alarak görsel, mekânsal ve tematik açıdan canlı bir dekor işlevi görmektedir. Bu şehir, farklı karakterlerin hikâyelerinin ortak mekânda birleştiği bir alan sunmaktadır (Kayaarası, 2011, s. 38). Modernleşmeye bağlı olarak anlamı değişen İstanbul kültürel anlamda da Türk Sinemasında yer almıştır. Coğrafi konumundan kaynaklı İstanbul, tarihi boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Çeşitli uygarlıkların merkezi olan İstanbul’un fiziksel yapısında bu medeniyetlerin şehircilik anlayışı etkili olmuştur. İstanbul’un ticari, siyasi, ekonomik ve jeopolitik konumu onu gündemde tutmayı başarmıştır. Tabiat ve coğrafi konum İstanbul’un önemli bir kent olacağının habercisi olmuştur. Sırayla Doğu Roma, Bizans ve Osmanlı’ya başkentlik yapan İstanbul’un kentlerinin karakteristik yapısı değişime uğramış olsa da jeopolitik önemini kaybetmemiştir (Alkan, 2007, s. 55). Osmanlı döneminde hem dünya kenti hem de başkent olan İstanbul, Lumière Kardeşler’in, Haliç ve Boğaziçi görüntüleriyle 1897 yılında perdede yer almıştır. 1908 yılında ilk sinema salonu İstanbul’da kurulmuştur (Çeliktemel, 2015, s. 156). Bu dönemde çekilen filmlerde İstanbul’a dair görüntüler çok sınırlı olmakla beraber filmlerde görüntüleri pek anlaşılmayan gösterişli yapılar yer almıştır. Örneğin *Binnaz* (1919, Ahmet Fehim) filminde Rumeli hisar kalesi ve Topkapı sarayı çekimlerde yer alırken *Bican Efendi Vekilharç* (1921, Şadi Fikret Karagözoğlu) filminde ise yalı görünmektedir (Akkuş, 2008, s. 101). Bu dönemde sinema İstanbul’da, kenttedir. Fakat kent tam anlamıyla sahnede görünür değildir. Kentin sinemada görünürlüğü Cumhuriyet ile beraber başlamıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte İstanbul’un başkent olarak seçilmemesi, Osmanlı tarihinin derin etkileriyle bağlantılıdır; bu durum, yeni kurulan Cumhuriyetin Osmanlı’dan bir kopuşu olarak da değerlendirilmektedir (Balcı,

⁹ Orhan Veli Kanık’ın (2021), *İstanbul Türküsü* şiirinden bir mısra. (s.69).

2021, s. 11-12). Belirtildiği üzere, İstanbul, Cumhuriyet ile birlikte başkent olma özelliğini kaybetmiş olsa da bir şehir olarak önemini hiç yitirmemiştir. İstanbul'un kent olarak sinemada gösterilmesinde ise "mekân ve zaman ikilemi" ön plana çıkar. Şehir, dönemin siyasal durumunu ve toplumsal yapısını anlatmada ya dekor olarak kullanılmış ya da hikâyenin bir parçası olarak yer almıştır (Alkan, 2007, s.56). Canpolat (2006), Türkiye sinemasında mekân üzerine kurulu filmlerin sayısının az olduğunu belirterek, mekânın anlatının temposunu ve derin alt metinlerini güçlendirebileceğini vurgular. Mekân, bir gemiyle, bir ülkeyi; bir ada ile dünyayı hatta tek bir oda ile evrenin yasalarını temsil edebilir. Mekânın sunduğu kapalılık, bu tür sembolik olanakları sağlar (s.1). İstanbul, Türk sinemasında sadece bir mekânsal fon olarak değil, aynı zamanda sinematografik bir dekor ve sinemanın "motoru" işlevi görmüştür. Öztürk'e göre (2017) İstanbul'un Türk sinemasındaki önemi, Kahire, Mısır ve Bombay'ın Hint sinemasındaki yerleriyle eşdeğerdir. *Ayşecik* (1960, Memduh Ün) *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962, Lütfi Ömer Akad, Memduh Ün), *Gurbet Kuşları* (1964, Halit Refiğ), *Karanlıkta Uyananlar* (1964, Ertem Göreç), *Bitmeyen Yol* (1965, Duygu Sağıroğlu), *Ah Güzel İstanbul* (1966, Atıf Yılmaz), *Vesikalı Yarım* (1968, Lütfi Ömer Akad), *Gelin* (1973, Lütfi Ömer Akad) *At* (1981, Ali Özgentürk) ve *Uzak* (2002, Nuri Bilge Ceylan) gibi filmler, İstanbul'un farklı manzaralarını ve modern yaşam biçimlerinin çeşitliliğini gözler önüne sermiştir. Böylece sinema, İstanbul üzerinden farklı kentler ve yaşam biçimleri sunma imkânı bulmuştur (s.3). Görüldüğü üzere, İstanbul, kent olarak farklı dönemlerde çeşitli temalar ile ele alınmıştır. Bu dönemleri sırayla incelemek, İstanbul ve sinema ilişkisini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

4.1.1 Türk Sinemasında İstanbul'u Anlatan İlk Dönem Filmleri

Muhsin Ertuğrul'la beraber Türk sinemasında tiyatrocular dönemi başlamıştır. 1922 yılında İstanbul'da Kemal film şirketinin kurulmasını sağlamış ve bu şirkete filmler çekmiştir (Esen, 2010, s. 23-24). Çektiği filmlerde İstanbul'a dair çeşitli semtler, Rumelihisarı, bebek, Marmara denizi gibi doğal güzellikler yer almıştır. Muhsin Ertuğrul'un çektiği bu filmlere örnek olarak; senaryosunu dönemin güncel olaylarından aldığı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı* (1922), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923), *Ateşten Gömlek* (1923), *Sözde Kızlar* (1924) verilebilir

(Şimşek, 2016, s. 40). *İstanbul'da Bir Faciayı Aşk* (1922, Muhsin Ertuğrul) ile henüz 1922 yılında kamera sokağa çıkmış ve filmde dış sahneler büyük ölçüde yer verilmiştir (Göç, 2021, s. 290-292). İstanbul'un farklı semtlerinde, insan kalabalıklarının yoğun olduğu Sultanahmet semti ve meydanı, Karaköy, Sirkeci, Eminönü, Galata Köprüsü, Alibeyköy Çiftliği, Boğaz vapuru, Tarabya ve Yeniköy sahili gibi mekânlar kullanılmıştır. Film bu yapısıyla Türk sinema tarihinde kameranın sokağa çıktığı ve içinde aktüel İstanbul manzaraların yer aldığı bir film olmuştur. İç çekimlerin tamamı ise yeni kurulan platoda çekilmiştir. Filmin iç ve dış sahneleri güneş ışığıyla aydınlatılmıştır (Sekmeç, 2023, s.594). Nitekim Muhsin Ertuğrul'da (1989) filmde Yeni camii ve çevresini kullandıklarında ve güneş ışığının iyi aydınlatması açısından öğleden önceleri çekimleri gerçekleştirdiklerini belirtmiştir (s.297). *Boğaziçi Esrarı*'nda (1922, Muhsin Ertuğrul) ise İstanbul, Boğaziçi'nde Rumelihisarı, Bebek, Emirgân sahili, Çamlıca Tepesi ve Eyüp Sultan ile yer almıştır (Sekmeç, 2023, s.602). *Ateşten Gömlek* (1923, Muhsin Ertuğrul) filminde İstanbul'un, Nişantaşı sokaklarına yer verilmiştir (Sekmeç, 2023, s.614) *Sözde Kızlar*' da (1924, Muhsin Ertuğrul) İstanbul, Cerrahpaşa, Şehzadebaşı, Şişli gibi semtleri ile yer almıştır (2023, s.635). İlerleyen yıllarda, İpekçi kardeşler ile film çekimi yapan Muhsin Ertuğrul ilk sesli Türk filmi sayılan *İstanbul Sokaklarında* (1931) filmini çekmiştir. Ardından, *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Kaçakçılar* (1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933) *Allah'ın Cenneti* (1939) gibi filmleri çekmiştir (Scognamillo, 1998, s. 42). *İstanbul Sokaklarında* (1931, Muhsin Ertuğrul) İstanbul'un pitoresk görüntülerine yer vermiştir. Özuyar (2023), bu konuyla ilgili filmin yabancı ülkelerde satışını temin etmek amacıyla filmde bu görüntülere fazlasıyla yer verildiğini ancak manzaralar çok güzel olsa da konunun bölünmesine yol açarak filme zarar verdiğini belirtmiştir (s. 272). *Kaçakçılar* (1932, Muhsin Ertuğrul) son derece hareketli çatışma sahnelerinin yoğun olduğu bir filmidir. Filmin, büyük bir kısmı dış mekânlarda gündelik hayatın duraklarında geçmiştir (Özuyar, 2023, s. 207). *Bir Millet Uyanıyor*' da (1932, Muhsin Ertuğrul) açık hava çekimlerine yer verilmiştir, adalar, dalgalar, Mithat Paşa Köşkünde bazı iç ve dış sahneler çekilmiştir. *Karım Beni Aldatırsa* (1933, Muhsin Ertuğrul) filminde dış çekimler Yassıada, Hayırsızada ve İstanbul'un bir semti olan Moda'da iskelede dans sahneleri gösterilmektedir (Akçura, 2004, s.249-252). *Allah'ın Cenneti* (1939, Muhsin Ertuğrul) dönemin önemli şarkıcılarından Münir Nurettin Selçuk'un eşliğinde İstanbul'da Boğaziçi'nde geçer (Evren, 2005, s. 65). Bu dönemde *Taş*

Parçası (1939, Faruk Kenç) filmiyle İstanbul başka yönetmenler tarafından görüntülenmeye başlanmıştır (Balcı, 2021, s. 33). Berktaş'a göre (2010) yönetmen, filmde yer verdiği öğeler ile kentin "Avrupalı/asri atmosferinin yerini çarşafı kadınlar, rakkase ve çengiler, dervişler" almıştır (s. 244). 1940 yılına gelindiğinde *Şehvet Kurbanı* (1940, Muhsin Ertuğrul) kent ve sinema ilişkisi açısından İstanbul'a dair derinlemesine bilgi vermektedir. Filmde taşranın aksine İstanbul, uygarlığın, saadetin, geniş caddelerin, yüksek binaların, şık ve modern takım elbiseli, şapkalı insanların, gemilerin tramvayların kullanıldığı, zaman ve düzenin olduğu modern bir kent İstanbul gösterilmektedir (Hakan, 2008, s. 102). Faruk Kenç' in yönetmenliğini yaptığı *Yılmaz Ali* (1940) filmi, *Şehvet Kurbanı* (1940, Muhsin Ertuğrul) ile aynı yıl yapılır ve benzer mekanları ele alır. Filmde İstanbul, Beyoğlu İstiklal Caddesi'nden, Boğaz kıyılarına kadar gündüz manzaraları eşliğinde sunulurken, geceyse neonlarla aydınlanan Beyoğlu sinemaları ve gece kulüplerine yer verilmiştir. İstanbul geniş caddeleri, tramvayları, yüksek binaları, yalı ve ofis görüntüleriyle kentsoylu hayatına dair görüntüsüyle sunulur. Bu anlamda filmin İstanbul'un sonraki dönemlerde nasıl ele alınacağına dair önemli ipuçları (gece kulübü, mahalle, Boğaz ve yalı sahneleri) sunması açısından önemli olduğu söylenebilir (Berktaş, 2010, s. 249). Özön (2003), *Yılmaz Ali* (1940, Faruk Kenç) filmi için konusundan ziyade önemli yönünün kameranin oldukça hareketli kullanılışı (bir otomobil takip sahnesi, eski İstanbul'un eğri bükü sokaklarından görüntüler ile bir tepenin yamacından yürüyen adamla onun izlediği ve aşağıdaki yoldan giden adamı aynı görüntüye alan sürekli plan) olduğundan bahsetmektedir. Bu anlamda filmde iki ayrı hayat, iki ayrı İstanbul gösterilmektedir (s.120).

4.1.2 Kamera Sokağa İniyor: 1950-1980 Yılları Arasında Türk Sinemasında İstanbul

Muhsin Ertuğrul ile başlayan tiyatrocular döneminin ardından yaşanan geçiş dönemiyle beraber 1950'li yıllarla sinemacılar dönemi başlamıştır. Sinema bu dönemde kendi dilini oluşturmaya çalışmıştır. Sinema salonları ve filmlerin sayısında artış yaşanmıştır (Şimşek, 2016, s. 42). Bu dönemde *Lüks Hayat* (1950, Lütfi Ömer Akad), kameranin sokağa indiği *Kanun Namına* (1952, Lütfi Ömer Akad) filmi, *Öldüren Şehir* (1953, Lütfi Ömer Akad), *Kanlı Para* (1953, Orhan Arıburnu)

filmlerinde İstanbul modern, yaşanılmak istenecek, “taşı toprağı altın” bir kent olarak ele alınmıştır (Akkuş, 2008, s. 105). 1960’lı yıllarda Yeşilçam sinemasında İstanbul, filmlerin kurucu ögesi haline gelmiştir. İstanbul hem arka fonu oluşturarak hem de içinde barındırdığı güzelliklerle ön plana çıkmaktadır. Bu şehir, zenginlerin yanı sıra fakirlerin de yaşadığı, her iki kesime de açık kapılar sunan bir kent olarak ele alınmaktadır. Bu dönem filmlerine örnek olarak, *Otobüs Yolcuları* (1961, Ertem Göreç), *Gurbet Kuşları* (1964, Halit Refiğ), *Karanlıkta Uyananlar* (1965, Ertem Göreç), *Ah Güzel İstanbul* (1966, Atıf Yılmaz), *Vesikalı Yarım* (1968, Lütfi Ömer Akad) gibi filmler verilebilir. Filmlerde İstanbul hem modern bir kent olarak hem de farklı yaşam tarzlarının barındığı bir yer olarak ele alınmaktadır (Avcı ve Özhan, 2008, s.366). Bu filmlerdeki, Batılı yaşam tarzını ve mutlu sonla biten hikayeleri, modern ve konforlu hayatı gören Anadolu insanı, bu etkilerle İstanbul’a göç etmeye başlar (Şimşek, 2016, s. 44-45).

4.1.3 1970-1980 Yılları Arasında İstanbul

1970’li yıllarda çekilen filmler Yeşilçam döneminden farklı olarak Türkiye’deki toplumsal sorunları sinema perdesine yansıtmayı amaçlaması “bir karşı sinema” olarak görülmektedir. Bu nedenle Türk sinemasında bu dönemi “Birinci Yeni” olarak değerlendirmek mümkündür. Birinci Yeni sinemacılar gerçekçi karakterler oluşturmayı amaçlamışlardır. Buna örnek olarak *Umut* (1970, Yılmaz Güney) filmindeki Cabbar karakteri verilebilir (Büte, 2023, s. 107). 1970’lerde İstanbul’a yapılan göç, yoğun bir şekilde hissedilmeye başlanmıştır. Yaşanan yoğun göç ile beraber filmlerdeki Batılı karakterler yerini Doğulu karakterlere ve göç olgusuna bırakmıştır (Şimşek, 2016, s. 50-51). Filmlerdeki karakterler artık İstanbul’a göç edenlerdir. İstanbul artık yabancı ve çaresiz olan insanların da mekanına dönüşmüştür (Alkan, 2007, s. 65). 1970’lerde, İstanbul’un bilindik mekanları filmlerde yer alır. Filmler dışardan gelenin bakışı ve Haydarpasa Tren Garı görüntüsüyle verilir ya da dışardan gelenin bakışı “diyalog” ile verilmektedir (Balcı, 2021, s. 14). Lütfi Ömer Akad’ın *Gelin* (1970), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesi, göç olgusunu irdeleyen önemli yapımlardır. Akad, senaryosunu kendi yazdığı bu filmlerde, köyünden İstanbul’a göç eden insanların çeşitli sorunlarını gerçekçi bir bakış açısı ile ele almaktadır (Şimşek, 2016, s. 62). *Gelin* (1970, Lütfi Ömer Akad) filminde Yozgat’tan,

İstanbul'a göç ile gelen bir ailenin kentte modernleşme sürecine dahil olma çabalarını ele alınmaktadır. Modernist eğilimli film, feodal toplumda edinilen kültürel değerlerin, kent yaşamında değişime uğrayabileceğini ve bazı değerlerin korunmaması durumunda acı sonuçlar doğurabileceğini vurgular. Oğlu, feodal dinsel gelenekler ve ticari kapitalizmin baskısı altında kurban edilen Gelin, sonunda İstanbul'daki modern yaşam düzenine katılmaya karar verir. Kocasıyla birlikte geleneksel değerleri reddederek, geleneksel aile yapısından koparak kendi yaşam alanını yaratmaya çalışır (Akkuş, 2008, s.111-112). Üçlemenin bir diğeri olan *Düğün* (1973, Lütfi Ömer Akad) filmi Güneydoğu Anadolu'dan gelen bir ailenin sorunlarını, *Diyet* (1974, Lütfi Ömer Akad) ise göç eden kişilerin sendikalaşması ve işçi hakları gibi konuları ele alır (Şimşek, 2016, s.63-64). Lütfi Ömer Akad bu üçlemesi ile kentleşme sürecinde şehrin taşrası olan gecekondu bölgesinin ekonomik, toplumsal, kültürel boyutları aktarmıştır (Soydemir, 2017, s. 232). Bu dönemde bir diğer önemli film olan *Sultan* (1978, Kartal Tibet) İstanbul'da yaşanan gecekondulaşmayı gerçekçi bir bakış açısıyla gözler önüne sermeye çalışır (Şimşek, 2016, s.64). Doğu Anadolu'dan kaçarak kente gelen iki kardeşin hikayesini işleyen *Yusuf ile Kenan* (1979, Ömer Kavur), göç eden kişilerin kentteki yaşamlarını ele alır. Film, göç eden kişilerin kentteki yaşamlarını gerçekçi bir biçimde yansıtarak, İstanbul'un farklı sosyal katmanlarını gözler önüne serer. Belgesel tarzdaki sahnelerle, ayakkabı boyacıları, çöplükten yemek toplayanlar ve dilenciler gibi yoksul kesimler ile oyun oynayan çocuklar paralel kurgu tarzıyla kaydedilerek, İstanbul'daki yoksul ve zengin yaşam biçimleri karşılaştırılır. Feodal düzenden sonra, kentte yaşayan ve suça karışan çocuklar, bu kez İstanbul'un acımasız ticari kapitalizminin kurbanı olurlar. Bu anlamda, 1970'lerin İstanbul'unun mikro toplum yapısını ortaya koyan *Yusuf ile Kenan* (1979, Ömer Kavur) gerçekçi karakterleriyle Yeşilçam'ın çocuklarının "anti-tezidir." (Akkuş, 2008, s.115-116). 1980 yılına gelindiğinde ise Türk sinemasını üslup ve konu bakımından etkileyen bir olay 12 Eylül Askeri Darbesi yaşanmıştır. Bu dönemde serbest piyasa ekonomisiyle beraber Türkiye'nin toplumsal yapısı değişmeye başlamıştır (Boztepe, 2017, s. 156). Bu değişim, İstanbul'un toplumsal ve mekânsal dinamiklerini derinden etkilemiştir. Neoliberal kentleşme anlayışıyla birlikte, İstanbul'da yıkma ve yeniden yapma projeleri ortaya çıkmış; Haliç, Tarlabası-Taksim ve Unkapı gibi bölgelerde dönüşümler yaşanmıştır. Bu süreç, kentin yoksul, orta sınıf ve üst sınıf semtlerini birbirinden ayırarak, zenginlerin lüks sitelere yerleşip şehri alt sınıflara terk etmesine

neden olmuştur (Balcı, 2018, s. 94-95). 1980’ler de yaşanan 12 Eylül darbesiyle hem kentte yaşanan değişimler hem de siyasi hayatta yaşanan kırılmalar sinemaya yansımıştır (Boztepe, 2017, s. 156). 1980 sonrası bir kısım sinemacı modern hayatı ve kent insanını ele alırken; bir kısmı da İstanbul’a göç eden insanların kentte yaşadığı sorunları ele alan Arabesk filmleri anlatmayı tercih etmiştir. Bu filmlerin ortak noktası İstanbul’un romantik arka planını reddederek gerçek kent İstanbul’u ele almaktır “İstanbul tehlikeli, parçalanmış, karmaşık ve yaşam mücadelesinin verildiği, kentliler ve göç edenlerin çatıştığı, “yeniden yapılanma sürecine giren” bir kent olarak filmlerde gösterilmiştir (Alkan, 2007, s. 66-67). Görüldüğü üzere, 1970-1980 dönemlerinde İstanbul, yoğun göç hareketinin etkisiyle büyük toplumsal ve ekonomik dönüşümler geçirmiştir. Bu dönemdeki Türk sineması, gecekondulaşma, merkez-varoş çatışması, kültür şoku ve parçalanmış aile yapısı gibi toplumsal sorunları ele alırken, aynı zamanda kadının iş hayatındaki yükselen rolünü işlemiştir. Sinema, "taşı toprağı altın" olarak görülen İstanbul’un, göçmenler için hayal kırıklığına dönüşen, zorluklarla dolu bir şehir olduğunu gözler önüne serer.

4.1.4 1990- 2000 Yılları Arasında İstanbul

Yeşilçam’a karşı gerçekçi çizgisiyle ortaya çıkan İkinci yeni olarak adlandırılan 1990’lar’da (Bütev, 2019, s. 361), yoğun göçün etkisiyle beraber İstanbul taşralaşarak, kent kültürünü yitirmeye başlamıştır. Bu durum 1990’ların ikinci yarısıyla beraber filmlere yansımıştır (Torun, 2017, s. 155). İstanbul’da çekilen filmlerde artık Yeşilçam dönemindeki kentin doğal güzelliklerine yer verilmemiştir. Olayların büyük kısmı, klostrofobik iç mekânlarda, taşra esintisiyle döşenmiş apartman dairelerinde, işyerlerinde ya da devlet dairelerinde geçmektedir. Dış çekimler genellikle, kentin kalabalığıyla dolup taşan, kimliksiz caddeleri gösterir. İstanbul’un ihtişamlı silueti, doğal güzellikleri ve tarihi mekânları öne çıkmaz. Yeni Türk sinemasında, İstanbul sıradanlaşır, tekdüze ve sıkıcı bir hâle gelir. Kent artık ne bir yakınlık ilişkisi ne de bir düşmanlık mücadelesinin sahnesi olarak görülür (Suner, 2006, s. 223-224). Kameraya yansıyan İstanbul, Yahya Kemal Beyatlı’nın bahsettiği o eski ‘Aziz İstanbul’ değil, aksine oldukça çirkin ve sevimsiz bir kent haline gelmiştir. Tarihsel dokusuyla iç içe geçmiş eşsiz coğrafyasının büyüleyici görüntüsü hâlâ yerinde duruyor olsa da ruhen bir sefalet içindedir (Aymaz, 2008, s. 352). Bu dönemde sinema sadece Eminönü,

Haydarpaşa, Galata köprüsü veya Boğaz manzaralarına odaklanmaz; gecekondu, varoşlar ve küçük insanların yaşamları da ön plana çıkar. Ceylan ve Demirkubuz'un filmlerinde bu sosyal gerçeklikler işlenirken, *Eşkya* (1996, Yavuz Tuğrul) ve *Güneşe Yolculuk* (2000, Yeşim Ustaoglu) gibi yapımlarda Doğu Anadolu'nun sorunları İstanbul'a taşınır. Artık, Salacak'ta Binbir Gece Masalları'nın fonunda modern görünümlü Ayhan Işık ve sevgilisinin görüntüleri, bir nostalji unsuru olarak kalmıştır (Şimşek, 2016, s.81). İstanbul, bu dönemin filmlerinde büyük bir taşra olarak betimlenmiştir. Bu filmlerde, kentin eşsiz güzellikleri yerine, İstanbul'un insanları boğan, onları içine hapseden ve yabancılaştıran yönleri ön plana çıkar. Bu dönemin filmlerinde, bireysellik içinde yaşadığı kente ve kendine yabancılaşan insan, ana tema olarak işlenir. Bu dönemin filmlerde İstanbul şehri yok olmuştur. Ancak, dönemin önemli yapımlarından biri olan *Tabutta Rövaşata* (1996, Derviş Zaim) filminde İstanbul'un farklı yönleri -Boğaziçi, Rumeli ve tüm mavilikleriyle- tam anlamıyla bir İstanbul filmi olarak karşımıza çıkmaktadır (Şimşek, 2016, s.71). Bu dönemde ayrıca klasikleşen kalıpların dışına çıkılarak kentte sıradan insanların bireysel sorunları, öteki, eşcinsellik, gibi konular gerçekçi bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Bu konulara örnek olarak; *Dönersen Işık Çal* (1992, Orhan Oğuz), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993, Atıf Yılmaz), *C Blok* (1994, Zeki Demirkubuz), *Ağır Roman* (1996, Mustafa Altıoklar), *Tabutta Rövaşata* (1996, Derviş Zaim), İstanbul'un görünümünün değişmeye başladığını gösteren *Eşkya* (1996, Yavuz Turgul) ve *Üçüncü Sayfa* (1999, Zeki Demirkubuz) filmleri verilebilir (Torun, 2017, s.156). 1980'lerden sonra İstanbul'un hızlı kentsel dönüşümü bireylerin kentle olan aidiyetlerini zayıflatmış ve huzursuzluk yaratmıştır (Balcı, 2019, s. 719). Bu dönüşümün etkileri, 2000'li yıllarda sinemaya yansımış; filmlerde aidiyetsizlik, yalnızlık, küçük insanların hikayeleri, kent-varoş zıtlığı, Kürt meselesi ve Anadolu'dan İstanbul'a taşınan sorunlar gibi temalar ön plana çıkmıştır (Balcı, 2018, s. 76).

4.1.5 2000 ve Sonrası İstanbul'a Bir Bakış

Kentteki yeni konular ve İstanbul'un sinemada gösterimi günümüze kadar devam etmektedir. Bu dönemde "yeni bir kuşağın" bakış açısıyla kentin durumunu ele alan filmler öne çıkmaktadır (Sayıcı, 2018, s. 469). Bu dönemin sorunlarını ele alan filmler arasında *Yazgı* (2001, Zeki Demirkubuz), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan

İpekçi), *Sır Çocukları* (2002, Aydın Sayman ve Ümit Güven) ve *Uzak* (2002, Nuri Bilge Ceylan) bulunmaktadır (Torun, 2017, s.157). *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi) filminde, İstanbul'un yeni yüzleri olarak Ulus ve Levent semtleri öne çıkar. Film, şehrin tarihi ve merkezi bölgelerinden (Beyoğlu, Eminönü) uzaklaşarak, modern ve sıradan bir İstanbul'u betimler. Haliç, eski semtler ve camiler gibi ihtişamlı görüntülerden kaçınarak, günümüz İstanbul'unun ekonomik açıdan daha zengin sınıfların yaşadığı, yüksek binaların gölgesinde bir yaşam alanını yansıtır. Ulus ve Levent, 1980 sonrası gelişen iş merkezleri ve globalleşen Türk ekonomisinin simgesel mekânlarıdır; yani İstanbul'un parlak vitrinleridir (Pérouse, 2008, s. 307-308). Ayrıca, beş yönetmenin bilinen beş masalı modern zamana göre yorumlayarak paralel bir kurguyla ele aldığı *Anlat İstanbul* (2005) filmi, dönemin önemli örneklerinden biridir. Film, 2000'li yıllarda İstanbul'a dair izler sunarken, aynı zamanda İstanbul masalının sona erdiğini ve kentte yaşayanların artık masalsı bir dünyadan uzaklaştığını göstermektedir (Torun, 2017, s.157-158). *Anlat İstanbul* (2005) filmi, şehrin bir hapishaneye dönüşümünü anlatmakla kalmaz, aynı zamanda *İstanbul Geceleri* (1950, Mehmet Muhtar) ve *Gurbet Kuşları* (1964, Halit Refiğ) gibi iç göç konulu filmlerde yeni gelenler için umut kapısı olarak gösterilen Haydarpasha Garı'nın, artık şehirden kaçışı engelleyen bir hapishane kapısına dönüşmesini de ima eder (Özelçi, 2017, s. 145). Filmde, bir anlamda Fareli Köyün Kavalcısı rolünü üstlenen klarnet ustası Hilmi'nin (Altan Erkekli), (Özelçi, 2017, s.143), tüm masal karakterlerini yanına alarak İstanbul'u terk etmesi, şehrin sona erdiğini simgeler. Bu hareket, aynı zamanda iyilerin başka yerlere gitmesi gerektiğini ifade ederken, İstanbul'u kötülüklerin mekânı olarak betimler (Torun, 2017, s. 158). Bu dönemde çekilen *Duvara Karşı* (2004, Fatih Akın) ve *Organize İşler* (2005, Yılmaz Erdoğan) filmlerine de baktığımızda kentin "taşı toprağı bataklık" mitosuna dönüştüğü görülmektedir. Kent artık, karanlık yanıyla, illegal işlerin döndüğü bir suç kentine dönüşmüştür (Şimşek, 2016, s. 82). Bu dönemde çekilen bir diğer film *Hayat Var* (2008, Reha Erdem), Boğaziçi'nde bir dere kenarını mekân olarak kullanılır. Filmde, denizden bakılan kent silüeti ve Karaköy semti yer alır ancak bunların İstanbul imgeleri olarak kullanıldığını söylemek zordur. İstanbul, filmde silik, sisli ve puslu bir deniz görüntüsüyle tasvir edilir; bu, kenti biraz da gerçeküstü ve ulaşılamayan bir yer olarak sunar. *Çoğunluk* (2010, Seren Yüce) ise, İstanbul imgelerinin hiç yer almadığı bir filmidir. Film, kenti alışveriş merkezleri, fastfood restoranları ve yoğun trafik gibi unsurlarla simgelerken, mekân olarak

merkezi ancak kimliksiz semtleri tercih etmiştir. Bu şekilde, İstanbul, belirli bir kimlikten yoksun, herhangi bir kent olarak yansıtılmaktadır (Torun, 2017, s. 163). Üst-orta sınıf bir aileyi ele alan Çoğunluk (2010, Seren Yüce) filminde Mertkan'ın (Bartu Küçükçağlayan) sorun yaşadığı taksici alt sınıfın bir üyesi olduğu için Mertkan'ın babası tarafından aşağılanır. Filmde, mekân ilişkileri, sınıfsal okumalara olanak verecek şekilde kurgulanmıştır. Sınıfsal ve kültürel farklılıklara göre kentler bölünmüş, üst sınıfların yaşadığı düzenli ve elit semtler ortaya çıkmış, semtler arasındaki geçirgenlik ve büyük meydanlar, merkezler dışındaki çeşitlilik gözle görülür biçimde azalmıştır (Susam, 2018, s.145). İnsanlar, kendi sınıfına ait olmayan mahallelerin yabancısıdır. Dili, duruşu ve yürüyüşüyle bireyler, ötekine ait alanlarda rahatsızlık hissi duyar. Bu alanları anlamaya çalışmak, aşinalık kazanmak veya orada yaşamak yerine, hızla terk edilir. Mertkan'da böyle yapar ve sevgilisi Gül'ün (Esme Madra) yaşamını sürdürdüğü yoksul semte (Tarlabaşı) her gidişinde, oradan kaçır gibi ayrılır. Başta, Mertkan'ın, Gül ile "takılması"nı isteyen arkadaşları, kızın yaşadığı yeri öğrenince tepki gösterirler. "Çingenelere yazıyorduk, leş karılar!" söylemi hem cinsiyetçilik hem de ırkçılığın dildeki yansımalarıdır. Arkadaşlarının tutumları ve yargıları, Mertkan'ın bu ilişkiyi gizlemesine, sosyalleştirememesine yol açar (Susam, 2018, s. 145). Bu dönemde, İstanbul'da kentsel dönüşümün etkilerinin sürdüğünü, bireyi hem belediyenin hem de ev sahibinin yerinden etme politikalarını ele alan *Zerre* (2012, Erdem Tepegöz) filminde, İstanbul, yoksulları içinde barındırmayan tehditlerle karşı karşıya bırakan bir kenttir. *Annemin Şarkısı* (2014, Erol Mintaş) filminde de yerinden edilme politikasının sancılarını görmek mümkündür. Kentsel dönüşümle beraber Nigâr Hanım (Zübeyde Ronahi) mahallesinden, komşularından ayrılmak zorunda kalır ve TOKİ ve benzeri konutların, gökdelenlerin her yeri sardığı kentin çeperlerine taşınır. Sürekli sıkıldığını, yalnız kaldığını ve artık köyüne dönmek istediğini dile getirir. Oğlu tarafından eski mahallesine götürülse de İstanbul onun için artık kaçışın mekanına dönüşmüştür. Ancak Nigâr Hanım kaçamaz ve İstanbul'da ölür (Balcı, 2018, s. 94-96). Bir başka kentsel dönüşümün etkilerinin görüldüğü *Çekmeköy Underground* (2015, Ayşim Türkmen) filminde ise, dönüşen kentin çeperde yaşayan gençler üzerindeki etkisini, isyanını, varoluş sancılarını arabesk rap müziği ile ortaya koymaları ele alınmaktadır (Sönmez, 2022, s.62). İstanbul, aldığı göçlerle hem toplumsal hem de fiziksel olarak bir karmaşaya sürüklenmiştir. Çarpık kentleşme ve gecekondulaşma, şehrin en büyük fiziksel sorunları haline gelmiş; plansız yapılaşma

doğal güzellikleri yok etmiştir. Her yerden gökdelenlerin yükseldiği, gecekondu mahalleleriyle iç içe geçen bu durum, kentin genel bozulmasını gözler önüne serer (Şimşek, 2016, s.79). “Biz İstanbul’u uzunca bir dönem hep Fatih/Harbiye ikiliğiyle konuştuk ve galiba hala da öyle yapıyoruz. Fatih ve harbiye birbirine uzaktı. Ama artık gökdelenlerle gecekondu birbiriyle yan yana duruyor.” (Aymaz, 2004, s. 228-229). Kentin sunumu sık sık değişen, çalkantılı olan kentsel koşulların işleyişiyle bağlantılıdır (Öztürk, 2008, s. 3). Günümüz İstanbul’unun neredeyse tamamı kentsel dönüşümle yeniden inşa edilmiştir (Balcı, 2021, s. 105). Bu kadar değişimden sonra, İstanbul’un toplumsal ve fiziki manzaraları değiştikçe, film manzaraları da değişmiştir (Şimşek, 2016, s.80). Artık sinemada tamamen farklı bir İstanbul görüntüsü ortaya çıkar (Şimşek, 2016, s.80). Sonuç olarak, 2000’ler Türk Sinemasında İstanbul, görüntü anlamında hem var olan hem de yokluğu ile hissedilen bir kenttir. İstanbul, tanıdık imgeleriyle varlığını sürdürürken, aynı zamanda yokluğu ile bir tehdit oluşturmaya devam eder. İstanbul, aidiyetini yitirmiş kayıpların ve mücadelelerin şehridir. Ölüm ise İstanbul’un kaçınılmaz bir parçasıdır. İstanbul’daki mutluluk ve huzur, geçmişte “dar’üssadet/ dersaadet = saadet evi/ saadet kapısı” olarak adlandırılan, eski zamanlara ait bir kavramdır. İstanbul, hem burada yaşayanlar hem de göç edenler için saadet, ulaşılması güç bir hayal haline gelmiştir. Balcı’nın da ifadesiyle, “Burası İstanbul’dur!” (Balcı, 2021, s.301). Görüldüğü üzere, kent ve sinema ilişkisi bağlamında, İstanbul kent olarak her dönem sinemada yer alırken dönemin içinde bulunduğu siyasi yapıyı, düşünce anlayışını, toplumun sosyoekonomik yapısını, yaşam şeklini gibi durumları anlatmada bir araç olarak kullanılmıştır. Türk sinemasının merkezi olan İstanbul kimi zaman bir dekor olarak kimi zaman da ana karakter olarak sinemada yerini almıştır.

5. 1990’LAR TÜRK SİNEMASINDA ÇOCUKLUK TEMSİLİ VE İSTANBUL’UN SOSYOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ

Bu bölümde önce mekânsal anlamda karşımıza çıkan İstanbul’un 1980’den günümüze sosyolojik dönüşümü irdelenecektir. Ardından sürekli büyüyen ve kabuk değiştiren İstanbul’da çocukluk meselesi ele alınacaktır. Ana çerçevemizi oluşturan kentte çocukluk temsili ele alınan filmler üzerinden incelenecektir.

5.1 İstanbul’un Sosyolojik Dönüşümü

Türkiye, 1980’den bu yana önemli bir dönüşüm geçirmektedir. Bu değişim, Türkiye’nin dünya ekonomisiyle olan bağlantılarının yeniden yapılandırılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Hızla küreselleşen dünya ekonomisiyle farklı bir düzlemde entegre olan Türkiye, bu yeni yolda dış ilişkilerinde yaşanan değişiklikleri içe yansıtmaktadır. İçeride de ekonomik, siyasi, sosyal ve demografik alanlarda kayda değer değişimler gözlemlenmektedir (Sönmez, 1996, s. 48). Bu değişimlerden en çok etkilenen kentlerin başında İstanbul gelmektedir. Bu anlamda, İstanbul’un geçirdiği dönüşümlere kısaca bakmakta yarar vardır.

5.1.1 1980-1990 Arası Dönemde İstanbul

24 Ocak Kararları ve 12 Eylül 1980 değişimiyle karma ekonomiden serbest piyasa ekonomisine geçen Türkiye’de, neoliberalizmin etkisiyle toplumsal yapı dönüşmeye başlar (Börükoğlu, 2019, s. 136-139). Bu değişim her alanda kendini gösterirken, kentler en fazla etkilenen yerler olur (Balcı, 2021, s. 94). İlber Ortaylı, 1980 sonrası İstanbul’un toplumsal yapısına şekil veren etmenleri şu şekilde özetlemektedir: “gecekondulaşma bunların başında yer alır, banliyöleşme ikinci bir gözlemdir, sınıf yapısının mekâna daha belirgin bir şekilde yansımalarından söz etmektedir, kent mekanına çok merkezilik hâkim olmaktadır ve ulaşım sistemindeki gelişmeye koşut olarak varoşlar, kentle giderek bütünleşmektedir” demektedir (akt. Keleş, 2007, s. 29). Balcı’ya göre (2021), 1980’lerden itibaren İstanbul’da yaşanan değişimler, kentsel alana yapılan müdahalelerle biçimlenir; yerel yönetimlerle ilgili çeşitli yasal düzenlemeler, emlak sektöründe büyük ölçekli yatırımlar ve devasa projeler, finans ve

hizmet sektörleri gibi gelişen alanlar bu sürecin bir parçası haline gelir. İlk müdahaleler, İstanbul'un ekonomisinin ve yerel yönetiminin liberalleşmesini hedefleyen 1984 tarihli belediye kanunlarıyla başlar ve bunu takiben finansal ve yönetsel anlamda köklü değişiklikler gelir. Bu süreç, mekânın yeniden şekillendirilmesi ve sermaye birikiminin merkezine oturmasıyla, ve dünya genelindeki şehirlerde de benzer bir dönüşümü beraberinde getiren neoliberal kent anlayışıdır. Sermayenin kentleşmesi olarak bilinen bu dönem, ABD ve İngiltere gibi önde gelen ülkelerden başlamış ve uluslararası kuruluşlar vasıtasıyla çevre ülkelere doğru yayılma göstermiştir. İstanbul'u küreselleştirme girişimi, Bedrettin Dalan'ın 1984-1989 yılları arasındaki görev süresinden itibaren gündemde olmuştur (s. 94). “Dalan, İstanbul’u, şanı geçmiş tarihinde yatan yorgun bir şehir olmaktan çıkararak 21. yüzyıl için vaatlerle dolu bir metropol kente dönüştürmek için çaba harcıyordu” (Keyder ve Öncü, 1994, s.409). Ancak 1980'ler ve 1990'lar boyunca bu küresel vizyon, yalnızca sınırlı ve dağınık sonuçlar vermiştir (Aksoy, 2014, s. 29). 1980'lerin İstanbul'unu geleceğe taşıma düşüncesi, geniş ölçekli kentsel yenilenme projeleri ile birlikte hız kazanmıştır (Bartu, 2013, s. 47). 1980 sonrası cazibesini koruyan İstanbul'da, özel sektör yatırımları konut ve turizm alanlarına odaklanırken, devlet yatırımları ise ulaşım, haberleşme ve enerji sektörlerine yoğunlaşmıştır. Bu tür üretim dışı rantçı kültüre geçiş İstanbul'da sanayi yatırımlarını etkiledi ve sanayideki istihdam gücünü azalttı. En önemli istihdam sağlayan sektörün gerilemesi dar gelirlielerin aleyhine bozuldu. Kayıp geliri telafi etmek için okul çağındaki çocuklar çalışma yaşamına girdi (Sönmez, 1996, s. 56-57). 1980 sonrasında İstanbul nüfusunun ana geçim kaynağı olan imalat sanayii durağanlaştı. İmalat sanayiinin duraklaması, şehirde yaşayanlar için daha fazla istihdam olanağı sunmamaktadır. Bunun yerine, istihdam genellikle ticaret ve finans gibi sanayi dışı alanlarda oluşturulmaktadır. İmalat sanayiinin durumu henüz kötüleşmemiş olsa da artış göstermediği için duraklama aşamasında kalmaktadır. Öte yandan, sanayi dışındaki istihdam artışının büyük bir kısmı "gecekondu istihdamı" niteliği taşımaktadır. İstanbul'a yoksulluktan ve güvensizlikten kaçarak gelen göçmenler, sanayiden yeterli iş talebi bulamayınca barınma ihtiyaçlarını gecekonduyla karşıladı. Bu durum, çoğu marjinal iş alanlarında geçimlerini sağlamalarına yol açarak istihdam biçimlerinin yaygınlaşmasına neden oldu. Ticaret alt sektöründeki bu artışın büyük kısmı gecekondu istihdamına dayanıyor. Verimsiz, belirsiz ve sosyolojik olarak tedirgin, her an patlamaya hazır olan bu topluluğun gizli

işsizliğini örten bu sektör, 1980'ler ve 1990'larda İstanbul'da ciddi artışlar gösterdi (Sönmez, 1996, s. 57-58). Öte yandan bu tür kentsel yatırımlar bir yandan şehirlerin altyapısını geliştirirken, diğer yandan şehirlerin sermaye birikim sürecinde devlet destekli olarak önemli bir rol üstlenmesi, daha önce kentleşme sürecinde sınırlı bir etkiye sahip olan büyük ölçekli sermaye gruplarının dikkatini çekmesini sağlar. Küçük sermayenin faaliyet alanlarına uygun olarak şekillenen bir kentten, büyük sermayenin birikim hedeflerine ve faaliyet ölçeklerine göre düzenlenen bir kente geçiş yapılır (Balcı, 2021, s. 95). İstanbul'un dönüşüm sürecinde sermaye çekimi gerçekleşse de sosyal maliyetler olumsuz etkileriyle daha belirgin hale gelmiştir. Bu süreç, şehrin sermayenin spekülatif bir alana dönüşmesine ve mevcut eşitsizliklerin derinleşmesine neden olmuştur. Ayrıca, İstanbul'a çekilen sermayenin büyük bir kısmı (%82) gayrimenkul ve hizmet sektöründe yoğunlaşmış, bu da istihdam yaratmak yerine tüketim toplumuna yol açmıştır. Bu kazanımlar, belirli grupların yararına işlemesine rağmen, yeni eşitsizlikler yaratmakta ve mevcut sorunları derinleştirmektedir. Lüks konutlarda yaşayan “ayrıcalıklılar” ile yoksullaşan yeni bir alt sınıf arasındaki uçurum büyümektedir. Kent içindeki sosyal sınıfların farklı bölgelerde yerleşmesini ortaya çıkarmıştır (Erbaş ve Soydemir, 2011, s.667-668). Kentin kenar bölgelerinde düşük gelirli gruplar yaşarken, kent çevresindeki geniş arazilerde orta sınıflar yerleşmiş, kentin en prestijli alanlarında ise üst sınıflar yaşamaktadır. Kent yaşanmaz bir hale geldiğinde, İstanbul'un üst ve orta sınıfları, temiz bir çevre ve sağlıklı yaşam arayışıyla şehirden ayrılmaya başlar. Orta ve alt orta sınıflar ise, kendilerine benzer kişilerle birlikte olup, diğerlerinden uzak durarak daha izole bölgelerde, otoyollar boyunca sıralanan apartman bloklarında yaşamaya başlar (Balcı, 2021, s. 94). Kent içindeki sosyal sınıfların farklı bölgelerde yaşamasına *Babam Askerde* (1995, Handan İpekçi) filmi örnek verilebilir. Film üç farklı tabakadan (varoş, apartman, burjuva) çocukların kentteki travmalarını ele alırken kentin farklı bölgelerinden manzaralar sunmaktadır (Oral, 2018, s. 208). İstanbul'un çeşitli semt ve mahalleleri arasındaki bu dengesizlikler konusunda Ruşen Keleş'in (2007) şu gözlemi oldukça dikkat çekicidir: “Bir araştırmacı, E5 karayolunun İstanbul'un doğusunu ikiye böldüğünü tespit ediyor ve yolun kuzeyinde yoksul, güneyinde ise varlıklı kesimlerin yaşadığını belirtiyor.” (s. 29). 1980 sonrası dönemde, İstanbul'u küresel kent yapma söylemine bağlı olarak gecekondu tanımına uyan yapılar neredeyse tamamen ortadan kalkmış, gecekondu bölgelerindeki tek katlı yapıların üzerinde ek katlar inşa edilmiş ve kaçak

apartmanlardan oluşan yeni şehirler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, gecekondü sahipleri önemli rantlar elde etmiş ve gecekondü bölgelerinde kazanan ve kaybedenlerin belirlendiği bir durum yaşanmıştır. Gecekonduların apartmanlara dönüşümü, 1980'lerde çıkarılan af yasası ile başlamıştır (Erbaş ve Soydemir, 2011, s. 662; Çavuşoğlu, 2014). Bu süreçte, geniş tabanlı sınıflar arası ittifakların değişmesiyle gelir eşitsizliği artmış, zenginler ile yoksullar arasında kültürel engeller oluşmuş ve rant ekonomisi ön planda olmaya başlamıştır. Bu dönemde, eski dağıtım yöntemlerinin yerini dışlayıcı, saldırgan ve gerilim yaratan yeni dağıtım mekanizmaları almıştır. İmar afları ve hakları yoluyla artırılan mülkiyet ve kentsel rantın dağıtımında bu dönemin temel mekanizması kentsel arsa olmuştur (Balcı, 2021, s. 97). 1980'lerin ikinci yarısında, Olağanüstü Hal döneminde Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan yaşanan travmatik göç sonucunda, bu göçmenler İstanbul ve diğer büyük şehirlerde yeni yoksulluk bölgelerinde yaşamaya başlamışlardır. “Dalan yıkımlarından” sonra değişim değerine bağlı olarak giderek yoksullaşan Tarlabası ya da Ayazma gibi yerler ucuz yaşam alanına dönüşmüştür. Zorunlu göçle İstanbul’a gelen Kürt aileleri için yeni yaşam alanı olan Tarlabası ayrıca büyük ölçekli bir iç kamp olarak etnik ve dilsel ayrımlar barındırır. 1990'larda Kürt ailelerine kaçak göçmenler ve marjinalleştirilmiş gruplarda katılır (Kuyucu ve Ünsal, 2011, s. 94). Tarlabası'nda yaşayan Güneydoğu kökenli bireylerin yüzde 34’ü Türkçe bilmemektedir. Bu durum, özellikle çocukların kendi aralarında iletişim kurmasını zorlaştırmaktadır. Zorunlu göçün etkisiyle kente gelen bu insanlar, kentsel alanda karşılaşılan çeşitli sorunların baş aktörleri olarak algılanmaktadır. Bu sorunlardan biri sokak çocuklarıdır; kırmızı ışıktaki araçlara mendil satmaya başladıklarında, sokak çocuğu statüsünden sokak işçisi konumuna geçmişlerdir. Ayrıca, namus cinayetleri, aile içi şiddet, kapkaççılık ve mafyatik ilişkiler gibi suçların failleri genellikle bu bireyler olmaktadır (Kaya, 2007, s. 235). Örneğin, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi) filminde, küçük Kürt kızı Hejar’ın (Dilan Erçetin) akrabalarının yaşadığı yer Ayazmadır. 1980'lerin ikinci yarısındaki travmatik göçler sonucunda Ayazma, derme çatma kaçak yapılarla dolmuş ve çöplerle kaplı bir alan haline gelmiştir. Bu göç, nöbetleşe yoksulluk sistemini besleyen başka bir kaynağı oluşturur (Balcı, 2021, s. 98). Bu grup, kente hazırlıksız göç ettiği için, önceki göçmenlerin aksine şehirle önceden hiçbir bağlantı kurmadan bir kopuş süreci yaşıyor. 1980'ler ve 1990'larda Anadolu'daki ortamlarından kopan bu yeni göçmenler, ekonomik ve siyasi krizler, özellikle de Güneydoğu ve Doğu'daki

savaş yüzünden İstanbul'a zorlu koşullarda geliyor. Köylerinde hiçbir bağı kalmadığı için başlangıçta destek aramaları da mümkün olmuyor. Kamu arazisini işgal ederek konut yapma imkânları da olmadığından, barınacakları yerler son derece mütevazı olmak zorunda kalıyor (Keyder, 2013, s. 189). 1980'lerin ikinci yarısı ve 1990'lar boyunca ayrıca toplu konut ve kooperatiflerin hızla arttığı dönemler olmuştur. 1983 yılında 279 olan konut kooperatifi sayısı 1987 yılına gelindiğinde 5201'e yükselmiştir (Arslan, 2014, s. 4). Kısaca, 1980-1990 döneminde İstanbul, Türkiye'nin dış ticaretinde, sanayi faaliyetlerinde ve finans hareketlerinde geleneksel merkez olma özelliğini sonraki yıllarda da sürdürürken, iç ve dış koşullardaki değişimle yeni bir kimliğe yönelmiştir. 1980 sonrası, milli gelirdeki payını artırarak, göçmen nüfusu ve iç-dış sermayeyi çeken en cazip merkez olmaya devam etmiştir. Hızla büyüyen rantları ve bu rantların paylaşımındaki rekabetle birlikte İstanbul, yeni eğilimler ve yapılanmalar geliştirmiştir. İncelenen filmlerde zorunlu göç sonucu İstanbul'a gelen ve dil bilmeyen çocuk ögesine ve sokak çocuğu temsillerine rastlanmıştır.

5.1.2 1990-2000 Arası Dönemde İstanbul

Soğuk Savaş'ın hafıflediği, Doğu Avrupa'da ve Rusya'da sosyalist rejimlerin sona erdiği 1990'larda, İstanbul, Birinci Dünya Savaşı sonrası kaybettiği küresel şehir olma fırsatını tekrar yakalamış ve yeni zamanlarına girmiştir. Kimi araştırmacılar bu dönemi “kalkınma reçetesi” olarak görürken kimi araştırmacılar da kentin “ihraç malına” dönüştüğünü söyler. Finans sektörünün parladığı bu süreçte, Levent, Maslak ve Mecidiyeköy arasında ortaya çıkan yeni iş merkezleri, gökdelenler ve ofis kuleleri sayesinde İstanbul, "küçük Manhattan" benzetmesine ulaşır (Balcı, 2021, s. 112-113). Bununla beraber, bu dönemde İstanbul toplumu farklı ögeleri içinde barındırmaktadır. Bu ögeleri Mantran(2002), “Banliyölerin yatakhane sitelerinde yaşayan, düşük gelirli işçilerden tutunda, Türkiye'nin ekonomik gelişmesinden kâr sağlayanlara, kapitalistlere, işletme yöneticilerine, büyük tüccarlara, sanayicilere, taşınmaz mallar alanındaki öncülere, medya yöneticilerine, kimileri çok büyük servetler edinmiş, kimileriye gösteriş meraklı kimseler kadar” şeklinde ele almıştır (s. 324). 1990 sonrası İstanbul'un küresel kimliğinde yaşanan büyük sıçramanın ardından, İstanbul'daki kentsel arazilere büyük sermayenin ilgisi önemli ölçüde artmıştır (Sönmez, 1996, s. 76). Büyük ölçekli toplu konut ve altyapı projeleri, gökdelenler,

uluslararası ticaret merkezleri, lüks konutlar, oteller, iş merkezleri ve yer altı raylı sistemler gibi alanların büyük sermaye gruplarının kontrolüne geçmesiyle birlikte, arsa ve konut piyasası toplumsal grupları ayrıştıran bir rol oynamaya başlar. Bu döneme kadar, küçük sermaye gruplarının bu piyasalara kolaylıkla girebilmesi, orta ve düşük gelirli bireylerin de rantlardan faydalanmasını sağlamışken, arsa ve konut piyasası bütünleştirici bir işlev görmekteydi. Yeni dönem İstanbul’unda büyük sermaye gruplarının inşaat sektörüyle ve gayrimenkulle ilgilenmesi İstanbul’daki konut üretim biçimini değiştirmiştir. Bu değişime bağlı olarak İstanbul’un üst ve orta sınıflarının sosyal ve kültürel yapısının değişmesini beraberinde getirdi. İstanbul’un üst ve orta sınıfları kentin merkezlerinden ayrılarak daha homojen mekanlara göç ettikleri gibi statü bakımından kendileriyle benzer olanlarla bütünleşip kendileri gibi olmayanlarla ayrışma politikasını benimsediler (Arslan, 2014, s. 12). Bu ayrışma politikası *Sır Çocukları* (2002, Aydın Sayman ve Ümit Cin Güven) filminde açık bir şekilde kendini göstermektedir. Film boyunca kentin enkaza dönmüş mekanları arasında sokak çocuklarının/ötekinin yaşamı ele alınır. İstanbul’daki gecekondu manzaraları ile plazalar ve iş merkezleri arasında belirgin zıtlıklar bulunur. Bu durum, göç ve konut sorunu olan gecekonducuların kentin merkezine nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Böylece, gecekondu toplumsal bir travma haline gelmektedir. Bu toplumsal travmada, çarpık yapılanmanın hikâyesi olarak sahneye yansımaktadır (Yıldız, 2008, s. 195). 1990’lı yıllar ayrıca “İstanbul’u satmalı mı?” ve “İstanbul’u nasıl satmalı” tartışmalarıyla geçer. 2000’li yıllar ise bu tartışma doğrultusunda uygulamaların hayata geçirilmesine sahne olur (Balcı, 2021, s. 113). 2000’lerde Ankara’da neoliberalizme ve popülizm karşıtı muhalefeti zayıflatan önemli gelişmeler yaşanır. İlk olarak, 1999 yılında Türkiye, Avrupa Birliği tarafından aday ülke olarak kabul edilir. İkinci olarak, 2001 ekonomik krizi sonrasında hayata geçirilen yasal ve kurumsal dönüşümler, yeni liberalizmin temelini oluşturur. 2002 genel seçimlerinde Adalet ve Kalkınma Partisi tek başına iktidara gelir ve İstanbul’un eski belediye başkanı Tayyip Erdoğan’ın başbakan olması, kent için bir yönetim sürekliliği sağlar. İstanbul’un estetik bir metaya dönüştürülmesi ve kentin liberalleşme çabaları, 2000’li yıllarda Adalet ve Kalkınma Partisi’nin büyükşehir de dahil birçok belediye başkanlığını kazanmasıyla daha da hız kazanır. Partinin neoliberal söylemi benimsemesi, kenti uluslararası düzeyde tanıtmaya yönelik projelerde tam olarak yansımaları bulur. Yine bu dönemde İstanbul’u küreselleştirme projeleri ön plandadır.

Küresel yatırımlara dayanan bu süreçte, ekonomik açıdan inşaat politik açıdan ise yeni Osmanlıcılık ve ihya, merkezi kavramlar haline gelir (Balcı, 2021, s. 114; Keyder, 2011, s. 52-53). Görüldüğü üzere bu dönemde İstanbul'a hâkim olan ikilikler seçkinler ve göçle kente gelenler arasındaki ayrımdır. Bununla beraber dünya kenti olma yolunda ilerleyen, nüfusu sürekli artan ve kentsel ayrımın belirginleştiği 2000 sonrası İstanbul'da durum nasıldır buna bakılmalıdır.

5.1.3 2000 Sonrası Dönemde İstanbul

Yirmi birinci yüzyıla girerken İstanbul artık kesin bir şekilde küresel kentler arasında yerini almıştır (Soysal, 2011, s. 383). Bu küresel kente 2000 sonrası güvenli siteler, soylulaştırma, otel ve alışveriş merkezleri, kentsel dönüşüm ve TOKİ gibi bileşenler hâkimdir (Arslan, 2014, s. 16-17; Balcı, 2021, s. 115). Bu dönemde, "gecekondu politikası" kapsamında 2004-2008 yılları arasında İstanbul'da 11.543 bina yıkıldı. Ardından, 2005'te ilçe belediyelerine, kentin terkedilmiş ve işlevini yitirmiş güvensiz alanları dönüşüm projeleri gerçekleştirme yetkisi veren Belediye Yasası yürürlüğe girdi. Uygulanacak projeler çerçevesinde belirlenen alanlar, "yık-tekrar yap" yaklaşımıyla yenilenecek ve hak sahipleri TOKİ tarafından inşa edilen toplu konut alanlarına taşınacaktı. Fiziksel ve yasal durumlarının kırılğan olması, gecekondu bölgelerini dönüşüm için ideal hedefler haline getirdi (Kuyucu ve Ünsal, 2011, s. 90). Bunun yanı sıra bu dönemin baş aktörü TOKİ olmuştur. 1981'de Toplu Konut Kanunu çıkarılmış ve 1984'te yeniden düzenlenerek Toplu Konut Fonu kurulmuştur. Bu adımlar, Türkiye'deki artan konut ihtiyacına çözüm bulma amacı taşımaktaydı. Ancak, kuruluşun hedefleri arasında yer alan alt gelir gruplarının konut sorununa çözüm üretme hedefine ulaşamamış, sağlanan konutlar bu gruplar için yüksek maliyetli olduğu için, orta ve üst sınıflar tarafından değerlendirilmiştir. İktidardaki Adalet ve Kalkınma Partisi, TOKİ'nin konut ihtiyacını daha etkin bir şekilde karşılaması gerektiği görüşüyle bu kuruma yeni görevler verilmesine karar verdi. TOKİ'ye bu yeni görevlerin verilmesinin nedenleri arasında, kurumun zamanla konut üretiminden uzaklaşması, ülkedeki konut ihtiyacının artması ve gecekondu sorununun devam etmesi yer almaktadır. Bu tespitler doğrultusunda, TOKİ, kendisine tanınan olağanüstü yetki genişliği sayesinde şehirlerin yapılaşması üzerinde söz sahibi ve karar verme yetkisi olan bir konuma getirilmiştir (Arslan, 2014, s. 16). TOKİ'nin kuruluş

amaçlarından biri, devletin terk boşalttığı alanların kontrollü bir şekilde özel mülkiyete dönüştürülmesidir (Eşkinat, 2012, s. 171). Bölgenin önceki sakinlerinin, büyük sermayenin ayağına dolaşmaması için, TOKİ tarafından uzakta inşa edilen konutlara tahliye edilmekte ve devlet aracılığıyla “görünmez” hâle getirilmektedir. Bu dönemin bir diğer belirleyici ve etkisini yoksullar üzerinde göstererek dışlanmalara yol açan kentsel müdahale biçimlerinden biri, soylulaştırma olarak adlandırılan süreçlerdir (Arslan, 2014, s. 17). 2005 ile 2015 yılları arasında İstanbul'daki soylulaşmanın, İlçe Belediyeleri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nın üçlü koordinasyonu aracılığıyla TOKİ ve KİPTAŞ gibi devlet kurumları vasıtasıyla devlet eliyle gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir (Çeker ve Belge, 2015, s.82). Soylulaştırma, ekonomik ve mekânsal boyutlarıyla yeni bir şehir sınırı belirleyen, genellikle şehir içinde merkezi bir konumda yer alan tarihi ve estetik değere sahip konut alanlarının bulunduğu bölgelerde fiziksel, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimlerin gerçekleştiği bir yer değiştirme süreci olarak tanımlanmaktadır (Erkan ve Altıntaş, 2018, s. 295). Kentsel dönüşüm sonrası şehir içinde kalan ve dar gelirli grupların yaşadığı “çöküntü bölgeleri” ‘soylulaşma’ (gentrification) sürecine maruz kalmıştır¹⁰. Bu süreçle birlikte, bu alanlarda yaşayan düşük gelirli bireyler İstanbul’un çeşitli kesimlerine göç ederken, yerlerine yüksek gelirli gruplar yerleşmiştir. Böylece, günümüzde soylulaşma İstanbul’da geniş bir alana yayılmıştır. (Çeker ve Belge, 2015, s. 85). Böylece kent, sürekli farklılaşan konuklarıyla, yeni kimlikler ve yeni yaşam biçimleriyle, yoğun ve yıkıcı bir başkalaşım içine girmektedir. Bunun etkisiyle, mekânlar, artık, Marc Augé’nin kavramıyla ‘yer-olmayan’ (non-places)¹¹ gibi bildik mekân imgesinin yok oluşunu simgeleyen yeni anlamlar ile adlandırılmaya açık hâle gelmiştir (Aytaç, 2017, s. 3). Günümüzde İstanbul’da artık havaalanı, alışveriş merkezleri, otoyollar, oteller, toplu konutlar, gibi yapılarla bir ‘yer-olmayan’ kente dönüşmüştür (Balcı, 2021, s. 121).

Sonuç olarak, 1980 sonrası dönemde İstanbul'daki kentsel dönüşüm, 2000'li yıllarda hız kazandı ve emlak yatırımları, lüks konutlar, eğlence, alışveriş ve kültür turizmi gibi kârlı alanlara kaydırıldı. Bu süreçte kentin merkezleri yeniden şekillendirildi; daha

¹⁰ Soylulaştırma bölgelerine örnek olarak; birinci dalga 1980’lerde Kuzguncuk, Arnavutköy ve Ortaköy’ün yer aldığı boğaz kısmı, ikinci dalga 1990’larda Cihangir, Galata ve Asmalı Mescit’in yer aldığı Beyoğlu’nda, 1990’ların sonu ve 2000’lerde Haliç Kıyısındaki Fener ve Balat semtleri örnek verilebilir (Erkan ve Altıntaş, 2018, s. 294).

¹¹ Detaylı bilgi için ayrıca bkz. Augé, M. (1992). Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity. (J. Howe, Çev.) London: Verso.

önce boş araziler veya gecekondu bölgelerine zenginler için lüks konutlar, ofisler ve işyerleri inşa edildi. Yoksullar kentin dışına itilirken, farklı sosyal grupların yaşadığı ve sınıfsal ayrışmanın derinleştiği "bölünmüş bir kent" yapısı oluştu (Erbaş ve Soydemir, 2011, s. 666). İstanbul'un dönüşümü, merkezi yönetim, yerel yönetimler ve sermaye grupları tarafından üç ana gerekçeye dayandırılarak gerçekleştirilmiştir: birincisi, "küresel kent" söylemi; ikincisi, "gecekondu" teriminin "varoş" ile değiştirilerek yerinden edilme sürecinin "soylulaştırma" kavramıyla meşrulaştırılması; üçüncüsü ise "herkese ev ve iş" sloganıdır (Erbaş ve Soydemir, 2011, s. 657). Bu süreç, "başarılı" bir şekilde yürütülmüştür. Buna bağlı olarak, İstanbul, yenilenmiş ve "güzel" bölgeleriyle birlikte her geçen gün büyüyen sorunlarla dolu, problemli, gerilimli, adeta insanı yutan dev bir kent haline gelmiştir. Artık bireylerin algılaması ve değerlendirmesi bir karmaşıklık içindedir. Sürekli büyüyen ve kabuk değiştiren böyle bir kentte çocukluğun nasıl bir durumda olduğuna bakılacaktır.

5.2 Filmlerin Analizi

Bu bölümde özellikle İstanbul'da geçen ve başrolünde çocuk olan filmlerde çocukluğun kentte nasıl ele alındığının yorumlanması amaçlanmaktadır. Bu amaçla *Şahmaran* (1993, Zülfü Livaneli), *Babam Askerde* (1995, Handan İpekçi), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi), *Sır Çocukları* (2002, Ümit Cin Güven ve Aydın Sayman), *Hayat Var* (2008, Reha Erdem), *Babamın Kemani* (2022, Andaç Haznedaroğlu) adlı filmler seçilmiştir. Ele alınan filmler, çeşitli çocukluk temsillerini barındırması, kentte çocuk temsiliinin nasıl ele alındığını göstermesi ve İstanbul yaşamının içeriğini yansıtmaları açısından seçilmiştir. Filmlerde hangi çocuk temsillerinin yaratıldığı, çocukların kentle ve diğer kişilerle olan ilişkileri üzerinde durulmuştur. Film incelemelerinde kronolojik bir sıra gözetilmiştir. Filmde, anlatı/olay örgüsündeki önemli görülen diyaloglar da çözümlemeye dahil edilmiştir.

Bu çalışmada, çocukluk kavramı çerçevesinde, film merkezinde yer alan çocuk karakterler ile kent arasındaki ilişki sosyolojik eleştiri yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bu anlamda, mekânsal olarak ele alınan İstanbul'un sosyolojik arka planını bilmek önem arz etmektedir. Sosyolojik eleştiri yöntemi de filmin üretilmiş olduğu dönemin sosyal koşullarının incelenmesini ön plana çıkarmaktadır (Özden, 2004, s. 154).

Sosyolojik eleştiri yaklaşımı, “Filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir?” ve “Film, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylemektedir?” sorularına yanıt arar. Diğer bir deyişle, sosyolojik eleştiri yaklaşımı, “ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre” farklılık gösteren kültürel kodları ele almaktadır (Kabadayı, 2018, s.54). Bu doğrultuda, film yalnızca bir izlenim aracı olmaktan çıkar, toplumsal anlamlarla örülü derin bir anlatıya dönüşür. Bu anlatıyı çözümlemek, yaşadığımız kültürü anlamamıza yardımcı olur. Ayrıca toplumların sürekli değişim halinde olması yakın tarihli çalışmalara da bakılması gerekliliğini doğurur. Örneğin, 1940’lı yılların İstanbul’u ile 2000’li yılların İstanbul’u arasında belirgin farklılıklar vardır (Kabadayı, 2018, s.56). Sinema, toplumsal gerçeklikle ilişkisi bağlamında, aslında hayali ve geleceğe dair bir toplum yansıtır gibi görünür; ilk bakışta mevcut toplumu değil, gelecekteki bir toplumu gösteriyormuş gibi görünür. Ancak, filmlerde resmedilen toplum, aslında gerçek toplumla paralel bir gelişim gösterir. Bu yüzden gizli düşünceleri ortaya koymak, sosyolojik eleştiri yapmak ve farklı kavramları birleştirerek eleştiri yapmak, günümüzü anlamlandırmanın da bir aracıdır (Kabadayı, 2018, s.56- 57). Çalışmaya konu olan filmlerde aynı zamanda kentteki çocukluk temsilleri üzerinde durulacaktır. Bu anlamda sosyolojik eleştiri, “gerçek, temsil, toplum, kültürel değerler, küreselleşme, kötülük, şiddet, aile, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, modernizm, gündelik hayat, sınıfsal fark, statü gibi kavramları öykünün içerisinde bulmaya yardımcı olmaktadır (Kabadayı, 2018, s.57).

5.2.1 “Şahmaran” Filminde Çocukluk Temsili (1993)

Film, bir doğu masalından yola çıkarak, dedesiyle beraber haliç kıyısında kahve işleten Yusuf (Mehmet Balkız) adlı bir çocukla, Anemas zindanlarında yaşayan antika kaçakçısı bir kadının (Türkan Şoray) öyküsünü ele almaktadır.

Filmde, belirli temsiller içinde çocukluk, gerçeklik ve hayal arasındaki ince çizgide varlık gösterirken, Yusuf anne ve babasının yokluğunu ona anlatılan masallarla gidermeye çalışmaktadır. Bu anlamda, masallar, Yusuf’un içsel dünyasında bir sığınak oluştururken, aynı zamanda yaşadığı zorlukları anlamlandırmasına da yardımcı olur. Masallar aracılığıyla, kayıplarını telafi etmeye ve hayal gücünü beslemeye çalışır. Bu süreçte, gerçekliğin ağırlığı ile hayal dünyasının hafifliği arasında gidip gelen

Yusuf'un karakteri, izleyiciye çocukluğun karmaşık yapısını ve masumiyetin korunma çabasını derinlemesine gösterdiği söylenebilir. Yusuf, İstanbul'un Haliç kıyısında, yaşamını define arayarak geçiren ancak bir şey bulamayan dedesiyle birlikte, Haliç'in kenarına iliştirilmiş kahvehanede yaşamaktadır. Çocuklukla ilişkili olmayan bu mekânda, Yusuf, dedesinin anlattığı masallardan etkilenecek Şahmaran motifleri çizmektedir. Dedesi tarafından anlatılan masallardan etkilenecek, define bulma umuduyla arkadaşlarıyla Anemas Zindanları'na gider.

Orta Çağ'da, 7 yaşından itibaren çocuklar yetişkinlerin dünyasına katılır, aynı şekilde giyinir, benzer ortamlarda bulunur ve aynı iş gücüne sahip olurlardı. Benzer şekilde filmde, yoksulluk içinde büyüyen Yusuf ve arkadaşları, çocukluklarını yaşayamayacak kadar erken yaşta olgunlaşmış, maddi kaygıları olan çocuklardır. Anemas Zindanlarındaki define, çocuklar için bir umut kaynağı olmuştur; Yusuf bu altınlara ulaşırsa, anne, baba ve dedesi çalışmak zorunda kalmayacak, böylece Yusuf'a daha çok zaman ayırabilecekleri umudunu taşımaktadır. Yusuf, kentin sosyo-ekonomik açıdan düşük mahallelerinden birinde yaşar ve çocuklukla ilişkili mekânlarda görülmez. Kentle temasa geçtiğinde ise başına kötü olaylar gelir. Zindanda kaybolan Yusuf, karanlıkta yolunu bulmaya çalışırken tarihi eser kaçakçılarının tuzağına düşer. Bu süreç, çocuğun gözünden kentin farklı bir kimliğini, İstanbul'un görünmeyen yüzünü gözler önüne serer. Film, İstanbul'un çok katmanlı yapısına dair derin bir bakış sunarak, kentin altında ayrı bir yaşam ve tarih barındırdığını çocuk bakış açısıyla vurgular. İstanbul'un farklı milletlere ev sahipliği yaptığı ve bu katmanlı yapının önemi filmin ilk sahnelerinde ifade edilmektedir:

“...Bak bu İstanbul'un altı binlerce dehlizle doludur. Burası Kostantinapolis. Bizans İmparatoru kurdu. Bak bak bak, Fatih Sultan Mehmet askerleriyle geliyor. Kral çok korkmuş askerlerini toplamış. Demiş ki, burayı alabilirler ama altınlarımı asla! Onları yerin yedi kat dibinde bir yere gömeceğim ki...Bak şu Şahmaran varya Şahmaran yılanlar kraliçesi, onun yerin yedi kat altındaki sarayı gibi bir yer yapıp bütün mücevherleri ve altınları oraya saklamış...”

Böylelikle filmde, İstanbul'un tarihine ve efsanelerine dair zengin bir betimleme yapıldığı söylenebilir. Yusuf, kendini dedesinin anlattığı masallarda yer altına inen çocuğun yerine koyarak gerçek ile düş arasındaki sınırın bulanıklaştığını hisseder. Karşılaştığı Sultan'ı, dedesinden dinlediği yılanların sultanı Şahmaran'a benzetir ve zamanla dost olurlar. Yusuf, dedesinden öğrendiği masalı Sultan'a anlatırken, dikkat

eken bir nokta, gerçek hayatta dinleyici olan çocuğun, film evreninde bir yetişkine masal anlatma rolü üstlenmesidir. Çocuğun yaşına uygun olarak evinde masal dinlerken uyuması gerekirken, kentin zindanında onu kaçıran Sultan’a masal anlatması, çocukluk kavramının farklı bir boyutunu ortaya koyar. Yusuf, masalın sonunu değiştirerek Sultan’a anlatır; çünkü masaldaki ocuk, serbest kaldıktan sonra kötü kralla iş birliği yaparak şahmaran’a ihanet etmektedir. Bu durumu yaşamamak için, Yusuf masalın sonunu değiştirir. Sultan, masalın gerçek sonunu bilmesine rağmen, Yusuf’u serbest bırakmaya karar verir. Buradaki dikkat çeken nokta, masaldaki çocuğun bilerek şahmaran’a kötölük yapmasına karşın, filmdeki Yusuf’un istemeyerek de olsa Sultan’a ihanet etmesidir. Orta ağ’da ocuk, saf ve masum bir varlık olarak görölürken, istemese de yetişkinlerin dünyasına dahil olmak zorunda kalırdı. Bu açıdan bakıldığında, Yusuf, yetişkinlerin dünyasına istemeyerek dahil olduğu Anemas Zindanları’nda, masalın sonunu değiştirerek masumluğu ile var olmaya çalışır. Kentin ocukla ilişkisiz bu mekânda, Yusuf, ile onu esir tutan Sultan arasında anne-ocuk ilişkisine benzer bir bağ kurulur. Bu bağ, Yusuf’un anne sevgisinden yoksun olmasından kaynaklanarak, onun duygusal ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir çaba olarak yorumlanabilir. Orta ağ düşünürlerinden Saint Augustine, çocuğu günahkâr bir varlık olarak nitelendirir ve masum ocuk imgesini reddeder. Filmde, Yusuf’un Sultan’ın göğsünü ellerken ve onu dikizlerken görölmesi, bu düşünüşle paralellik gösterir. Ayrıca, Sultan’ın bacağını yılan soktuğunda acı çekerken, Yusuf’un zehirli kanı emdiği sahnede Sultan’ın adamları, Yusuf ve Sultan’ın birlikte olduklarını düşünür. Osman, “Ne yapıyorlar orda ne bok yiyorlar kapı niye kitli!” diye sinirlenirken, Tahir “Hadi canım manyak mısın sen küçücük ocuk?” der ancak bunu derken şüphayle bakar. Modern dünyada çocukluk, yetişkinin gözünde masumiyetin ötesine geçen bir temsil olarak sunulmaktadır. Yusuf, serbest kaldıktan sonra Anemas Zindanları’ndan gizlice aldığı Bizans sikkesini bozdurmak için Kapalı arşı’ya gider. Bu parayla kendine fötr şapka alır; giyim tarzı, bir yetişkinin tarzını anımsatmaktadır. Yusuf’un kentteki arkadaşlarıyla buluştuğu yerler ya kentin harabeleri ya da mezarlıklarıdır. Bu durum, kentin yoksul mahallelerinin, çocuğa ve çocuklukla ilişkilendirilen mekânlar sunmadığını gösterir. Yusuf’un arkadaşlarının en büyük derdi ise parasızlıktır. Her buluşmalarında maddi sıkıntılardan şikâyet ederler ve parasızlıklarını dert edinirler. Kentte, ocuklar arasında da bir dayanışma yoktur. Yusuf’un anne ve babasının öldüğünü öğrenen arkadaşları, onunla

dalga geçerler. Yusuf, saklandığı borunun içinde, arkadaşlarının boruya vurmasıyla anne ve babasını trafik kazasında kaybettiğini hatırlar. Bu anı, onu derinden etkiler ve o andan itibaren kentle olan temasını kesip konuşmamaya başlar. Filmin sonunda, Yusuf ve dedesi sandalla denize açılırlar. Dedesi, Yusuf'a masallar anlatmaya devam eder ve Bizans Kralı'nın hazinelerinin mahzenlerde değil, İstanbul'un sularının altında gizli olduğunu söyler: "Yusuf, ben sana Bizans Kralı'nın hazineleri bu mahzenlerde gizli demiştim ama boşver. Esas hazine burada, bu suların altındaki gemilerde...Altınlar, mücevherler, her şey, her şey bu gemilerde...Bak Yusuf'um, bak şu mucize sulara bak, bak Yusuf'um, niye inanmıyorsun..." Filmde, Yusuf'un yine gerçeğiyle düşleri birbirine karışır. Denizin altından çıkan gemide Sultan'ı gören Yusuf'un denize doğru gülümsemesi, kentte hâlâ çocuk için umut ışığının olduğunu simgeler. Masallarla dolu bir öykünün ötesinde, filmde terkedilmiş bir çocukluk ve kaybolan aile bağlarının izleri görülür. Yusuf, annesinin yazdığını düşündüğü mektubu okurken savunmasızlık hissiyle baş başa kalır. Dedesi, ona sürekli masallar anlatarak, anne ve babasının Almanya'ya çalışmaya gittiğini söylese de gerçek sonunda ortaya çıkar: Ailesi bir trafik kazasında hayatını kaybetmiştir. Bu masallar ve düşlerle, yalnızlığını defineler ve düşler peşinde koşarak hafifletmeye çalışan Yusuf, kaybolan bir geçmişin ve umudun peşinden gider. Filmde, İstanbul, geçmişte birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olsa da filmde çocuğa gerçek anlamda bir ev sahipliği yapmadığı ve onu kötülüklerle baş başa bıraktığı sonucuna ulaşılabilir. Yusuf'un hayal gücü, onu zorluklardan koruyan bir sığınak olmasının yanı sıra, gerçeklikle yüzleşme sürecinde de bir araç işlevi görür. Bu anlamda, kentteki çocukluk olgusu, yalnız ve umutsuz bir şekilde kendi başının çaresine bakmaya çalışan, masallardan ve hayal gücünden yararlanarak hayata tutunmaya çalışan bir perspektifle ele alınabilir. Kentte, Yusuf, Anemas Zindanları, harabeler ve dedesinin kahvehanesi gibi çocuklukla örtüşmeyen karamsar mekânlarda yer alarak, onu tehdit eden unsurlarla karşılaşmaktadır. Bu ortamlar, hem onun gerçeklikten kaçış arayışını simgeler hem de kentin kötülükleriyle yüzleşmesine olanak tanır. Anemas Zindanları'nda kaçırılma, şiddet ve tehdit gibi durumlarla karşılaşan Yusuf, harabelerde arkadaşları tarafından "annen/baban yok, ölmüş" şeklinde şiddete maruz kalmış; kahvehanede ise dedesinin sürekli anlattığı define hikayeleriyle başını derde sokmuştur. Film boyunca, kent, çocukluğa dair hiçbir öge barındırmaz ve Yusuf'un yaşadığı olaylar -kaçırılma, şiddet görme, silahlı saldırıya uğrama- çocuklukla örtüşmeyen olgular olarak değerlendirilebilir.

5.2.2 “Babam Askerde” Filminde Çocukluk Temsili (1995)

Film, kentteki üç farklı sosyal sınıftan -varoş, apartman, burjuva- çocukların Ekin (Gülnihal Yazıcı), Cengiz (Yusuf Gencer) ve Pelin'in (Ceylan Öcal) yaşadıkları olaylara karşı geliştirdikleri travmaları ele almaktadır. Tutuklanan ailelerini ziyaret etmek için gittikleri cezaevi, filmin sonunda üç çocuğun kesiştiği ortak noktadır.

Film, farklı toplumsal sınıflara mensup üç çocuk karakter aracılığıyla, çocukluk kavramının çeşitli boyutlarına dair önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Film, çocukluğun kendi istekleri dışında bir yaşam alanında bulunmasının yol açtığı duygusal çatışmaları ve kayıpları vurgularken, bu kayıplardan en çok etkilenenlerin çocuklar olduğunu gösterir. Kentin farklı kesimlerinde yaşayan bu çocukların olaylar karşısındaki tavırları da birbirinden farklılık göstermektedir. Film, üç çocuğun yolunun kesiştiği hapishane ziyareti sahnesi ile açılır. Scognamillo'nun (1998) deyişiyle, filmde üç siyasi tutuklunun öyküsü çocukların gözünden anlatılarak sinemaya daha insancıl ve mesajlara dayalı olmayan bir boyut getirilmeye çalışılmıştır (s. 431). Açılış sekansının ardından yönetmen üç çocuğun hayatına dair kesitler vererek aileleri tanıtır. Art arda verilen üç ailenin akşam yemeği sahnelerinden anlarız ki Cengiz ve ailesi işçi sınıfına mensuptur ve kentin varoş alanında yaşamaktadır. Bahçenin içinde olan ev gecekondı bölgesindedir. Gecekondı mahalleleri, yoksul sınıfların kentin dışına itildiğini yansıtmaktadır. Cengiz ve ailesi de kentin dışına itilmiş bir sınıf olarak düşünülebilir. Anne ve baba vardiyalı bir şekilde fabrika işçisi olarak çalışmaktadır. Çocuklara dede bakmaktadır. Bu anlamda, alt sınıflarda bir toplumsal dayanışmanın varlığından da söz edilebilir. Ekin ve ailesinin yemek sahnesi, onların orta sınıfa mensup olduğunu ve apartman bloklarında yaşadıklarını ortaya koymaktadır. Film, kente gecekondı mahalleleri dışında 1990 sonrası giderek artan İstanbul'da kentsel dönüşümün etkileriyle beraber ortaya çıkan apartman kültürünün de hâkim olduğunu göstermektedir. Ardından Pelin'in ailesinin yemek sahnesi gösterildiğinde, Pelin'in üst sınıfa ait olduğu, Boğaz manzaralı evlerinden anlaşılmaktadır. Evin yardımcı personeli yemek servisi yaparken, Pelin'in annesi Selin ve anneannesi Çaykovski konserinden bahsetmektedir. Masada konuşulan Çaykovski konseri, düzenlenen turnuva etkinlikleri ve anne ile anneannenin sohbetleri, kentin modern yüzünü yansıtan unsurlar olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda filmde, 1990

sonrası İstanbul’u, gecekondlu mahalleleri, apartman blokları ve kentin daha zengin bölgesinde, özel mülkiyete ait evlerin oluşturduğu çok katmanlı bir İstanbul temsili yer almaktadır. Filmin anlatısında sunulan mekânlar, çocukluğa dair önemli ipuçları barındırdığı için çocukların kentteki temsilleri mekânlar üzerinden değerlendirilebilir. Kentin orta-üst sınıf apartman bloklarından birinde yaşayan, Ekin’in ev içinde kendi odasında oyuncaklarıyla oynaması, onun çocukluğunun bir yansımasıdır. Ekin’in, “Anneciğin işini bitirsin, seninle ilgilenecek.” diyerek bebeğine bakım yapması, toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesi açısından da değerlendirilebilir. Çocukların oyunları çocuklara özgüdür ama aynı zamanda oyun yetişkin dünyasından kavramsal olarak ayrılrsa da yetişkin dünyası hakkındadır. Bekir Onur’un (2005), *Türkiye’de Çocukluğun Tarihi* adlı kitabında çocukların gelecek kimliklerini şimdiki zamana dönüştürerek kendi geleceklerinin imgeleriyle oynadığı ve çocukların gelecek kimliklerini şimdiki toplumsal ilişkilerini denetlemek ve tartışmak için kullandığına dair bakış açısı vardır. Bu anlamda, Ekin’in gelecekteki kimliğini (annelik rolünü) şimdiki zamana taşıyarak (bebeğine annelik yapması) kendi gelecek imgesiyle oynadığı söylenebilir. Ekin, arkadaşı ve babasıyla birlikte modern çocuklukla örtüşen bir mekânda (lunapark) görülmektedir; çarpışan arabalara, atlı karıncaya ve dönme dolaba binmesi ardından arkadaşlarıyla mahallede bisiklet sürmesi çocuğun kentteki sosyal etkileşiminin bir parçasıdır. Bu anlamda, kentin orta-üst sınıf semtleri, çocuğa modern çocuklukla örtüşen mekânları (lunapark, bisiklet yolu) sunmaktadır. Cengiz’in yaşadığı mahalleden daha temiz ve düzenli olan sokaklar, Ekin’in kentin daha güvenli bir bölgesinde büyüdüğünü göstermektedir. Ekin, ailesi ve arkadaşları ile etkileşimde bulunan sosyal bir çocukluk temsili olarak filmde yer aldığı söylenebilir. İstanbul, orta-üst sınıf semtlerinde, çocukluğa geniş bir mekânsal alan sunarken; bu durumun kentin yoksul mahallelerinde farklılaştığı görülmektedir. Cengiz, kentin gecekondlu bölgelerinden birinde yaşamaktadır. Cengiz’in kentle teması mahallesi ile sınırlıdır. Çocuklar, yoksul mahallelerde, sokak ortasında top oynamaktadır, kamusal alanda kendilerine ait oyun alanları olmadığı gibi sokaklarda düzenli değildir. Bu durum, kentte yoksunluk bölgesinde temel hizmetlerin ulaşmadığı yerlerde çocukluk alanlarının da olmadığını göstermektedir. Kentin, gecekondlu mahallelerine gidildikçe, çocukluğun kentle olan temasının daraldığı görülmektedir. Kentin daha zengin bölgesinde özel mülkiyet alanlarından birinde yaşayan Pelin’in ev içi mekânında kendine ait bir odası, oyuncakları ve onunla ilgilenen dadıları bulunmaktadır; ayrıca

özel dersler de almaktadır. Kentle teması dadısı aracılığıyla gerçekleşmektedir. Kentte yaşam standartları yükseldikçe çocuğa sunulan imkânlar da artmaktadır. Bu anlamda Ekin, Cengiz ve Pelin'in yaşadığı İstanbul aynı değildir. Çocuklar içinde bulundukları çevreye göre farklı deneyimler yaşamaktadır ve bunun sonucunda farklı çocukluk biçimleri sunmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, çocukluk her toplumda yaşam standartlarına, kültüre, eğitim düzeyine ve içinde bulunulan zaman dilimine bağlı olarak farklı şekillerde deneyimlenebilmektedir. Neil Postman'ın (1995), *Çocukluğun Yokoluşu* adlı kitabında Orta Çağ toplumlarında çocuğa yetişkin bilinciyle yaklaşıldığına yer vermesi; Şahika Karaca'nın (2013), *Türk Edebiyatında Çocuk, Milli Kimlik İnşası 1900-1923* adlı çalışmasında modernleşmeyle birlikte toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin çocuğa bakış açısını da değiştirdiğine, çocuğun yetişkinden ayrı bir varlık olarak algılanması, kıyafet, oyunlar, eğitim ve sağlık gibi pek çok alanda özel bir konumunun belirginleşmesini sağladığını belirtmesi çocukluğun kültürlere ve tarihsel dönemlere göre değişiklik gösterdiğini kanıtlamaktadır. Filmde, çocukluğun bu değişimiyle ilgili izler gözlemlenmektedir. Kentte bulunan çocuk parkları ve lunaparklar bu duruma örnek teşkil edebilir. Ekin ve Pelin'in evdeki kişisel alanları, kendilerine ait çeşitli oyuncaklar ve kıyafetler bulundurmaları, Pelin'in özel ders alması, modernleşmeyle birlikte kentte dönüşen çocukluk anlayışının yansımaları olarak değerlendirilebilir. Çocukların fizyolojik ve psikolojik gelişim süreçleri dikkate alınarak yetiştirilmesi gerektiği belirtilmesine rağmen, bu durum yoksul çocuklar için çoğu zaman imkânsızdır. Zengin çocukların aksine, yoksul çocuklar, ilgi ve istekleri doğrultusunda hareket etme imkânına sahip olamazken, ebeveynleri de onları olumsuz durumlara karşı koruyamamaktadır. Bu çocuklar, sevgi ve şefkat gibi temel duyguları derinden hissetmeye ihtiyaç duyan, ruhsal ve psikolojik tatmin sağlayamamış bireyler olarak yetişmektedir. Yoksul çocuklar, zengin arkadaşlarının eriştiği tüm olanaklardan mahrum bir şekilde büyümektedir. Çocuklar için yoksulluk, yaşamlarında en büyük olumsuz etken olarak değerlendirilebilir. Çünkü çocukların yaşam ve büyüme haklarının kısıtlanması gelişimlerine zarar verebilir. Ayrıca çocuklarda saldırganlık, hiperaktivite, öfke ve huzursuzluk gibi davranış bozukluklarının daha yaygın hale gelmesine neden olabilmektedir. Sosyo-ekonomik yetersizlikler nedeniyle çocukların fiziksel gelişimlerini destekleyecek oyun alanları, parklar gibi mekânlar da bulunmamaktadır. Filmde, Cengiz ve kardeşlerinin kentteki çocukluk temsili yoksulluk açısından

incelendiğinde, ev içindeki görüntülerinde kendilerine ait bir alanlarının olmadığı görülmektedir. Cengiz ve kardeşlerine dedesi bakmaktadır. Dedesi, Cengiz’e aldığı çikolatayı kardeşlerinden gizli yedirir. Gelirinin yetersizliğinden dolayı çocuklarının gereksinimlerini karşılamakta yetersiz kalmaktadır. Bu durum, kardeşler arasında kıskançlığa neden olmaktadır. Kardeşi, Cengiz’e alınan çikolatayı öğrenince sinirlenir. “Zaten beni sevmiyor biliyorum. Hep çikolataları Cengiz’e alıyorsunuz. Cengiz doymuştur yemese de olur.” gibi sözleri bunu doğrular niteliktedir. Ekonomik sebeplerden dolayı sürekli kavga eden, argo konuşan ve kıskançlık içinde olan bu çocuklar, yer yataklarını serip birlikte uyumaktadırlar. Kendi temel ihtiyaçlarını kendileri gidermeye çalışmaktadırlar. Çocukların kentle temasları evinin önündeki çamurlu sokakla sınırlıdır. Kamusal alanda çocukluk mekânlarına ulaşmakta Ekin kadar şanslı olmadıkları görülmektedir. Bu durumlar, sosyo-ekonomik yetersizliğin çocukluk üzerindeki etkilerini yansıtırken, anne ve babalarının işçi sınıfına mensup olmaları nedeniyle çocuklarına yeterince ilgi gösterememesi de aile dinamiklerini olumsuz bir şekilde etkilemektedir. Belirtildiği üzere, Orta Çağ döneminde çocukluk fikri olmadığı için, çocukları cinsel sıklardan koruma düşüncesi henüz bilinmiyordu. Önlerinde her şeye izin veriliyor, çocuklar her şeyi işitip, görüyorlardı. Orta Çağ zihniyeti açısından bu durum normal görülmekteydi. Filmde, evin ikinci dedesinin, sohbet esnasında anneye, “cenabet” demesi üzerine Cengiz’in kardeşi Hüseyin’in “Ben biliyorum, annem şimdi yıkanacak.” demesi, günümüzde sosyo-ekonomik düzeyi yetersiz ailelerin çocuklarının, tıpkı Orta Çağ dönemindeki gibi yetişkinin sınırlarına hâkim olduğunu göstermektedir. Kentin yoksul mahallelerinde ekonomik sebepler, ev içi alanda da çocuğa, yetişkinden ayrı bir oda sunmamaktadır. Bu nedenle yetişkin ve çocuk arasındaki mahremiyet sınırları zayıflamakta ve çocuk yetişkinin dünyasına hâkim olmaktadır. Bütün bunlar, kentin merkezinden, kentin yoksul mahallelerine doğru gidildikçe çocukluk biçimlerinin değiştiğinin ve çocukluğun kentle temasının sınırlandığının göstergeleri olarak düşünülebilir. Bütün babalar nihayetinde siyasi sebeplerden ötürü tutuklanınca çocuklar ve eşler için zorlu günler başlar. Politik ortamın, babaları olduğu kadar çocukları da kentin içinde hapsedtiği görülmektedir. Pelin, babasının polisler tarafından götürülmesinin ardından kimseyle iletişim kurmaz. Ev içi mekânda gösterilir ve kentle temasta bulunmaz. Bu süreçte ailesinin birbirine yabancılaşmasını, tahammülsüzlüğünü ve hırçınlığını gözlemlemesi, onu da hırçın bir çocuk haline getirir. Dadıları ve ailesine karşı

hırçınlaşır. Ancak dedesinin gelmesiyle biraz olsun kendini toparlamaya çalışır. Ekin ise, babasının tutuklanmasının ardından arkadaşlarıyla ve kentle olan temasını kaybetmiştir. Anneanesi, annesi ve dayısı ile bu durumu atlatmaya çalışır. Bu olaylardan en çok etkilenen ise Cengiz'dir. O hem annesini hem de babasını kaybetmiştir. Anne ve babasının öldüğünü zanneden Cengiz büyük bir travma yaşar. Artık üniformalı adamları görünce korkmaya başlar. Cengiz çocukluk mekânı olan okulda görüldüğü sahnede siyah okul önlüğünden korkarak kabuslar görmeye başlar. *Şahmaran*' da (1990, Zülfi Livaneli) anne ve babasını kaybeden Yusuf'a destek olan dede gibi burada da bir dedenin desteği görülmektedir. Bu süreçte Cengiz'e de dedesi destek olmaya çalışır. Ancak ekonomik sorunlar, evde yatalak başka bir dedenin ve diğer çocukların olması gibi nedenler bu desteğin tam anlamıyla sağlanamamasına neden olmaktadır. Kentte farklı ekonomik sınıflarda yaşayan çocukların travmaları aynı sebeplerden kaynaklanmaktadır. Fakat olaylardan etkilenme durumları farklıdır. Filmde, kentin üst sınıfına mensup Pelin'in babası ve orta-üst sınıf apartman bloklarında yaşayan Ekinin babası karakola götürülürken daha ılımlı bir yaklaşım sergilenmektedir. Ancak Cengiz'in anne ve babası götürülürken çocukların da gözünün önünde şiddette maruz kalmışlardır. Bu anlamda, Cengiz'in olaylardan daha fazla etkilendiği söylenebilir. Kent, sosyo-ekonomik anlamda farklı bölgelerinde yaşayan insanlara da farklı davranmaktadır. Filmde aynı zamanda ele alınan çocukluk kavramı, pasif bir bakış açısıyla incelenebilir. Yetişkinlerin çocukları tehlikelerden koruması, onların fiziksel ve duygusal ihtiyaçlarını karşılaması, çocukların olumsuz durumları daha az hasarla atlatmasına yardımcı olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Ekin ve Pelin'in olaylar karşısında Cengiz kadar etkilenmediği söylenebilir. Ekin ve Pelin, yaşanan olayları aile ve çevre desteği sayesinde daha hızlı kabullenirken, kentin yoksul mahallelerinden birinde yaşayan Cengiz, ruhsal ve psikolojik destekten yoksun kaldığı için en çok etkilenen karakter durumundadır. Zamanla babalarının hapiste olduklarını anlayan çocuklar, film sonunda çocuklukla ilişkili olmayan mekânlardan biri olan hapishanede görüntülenir. Pelin ve Ekin'in anneleri, çocuklarını babalarını ziyarete hapishaneye götürürken, Cengiz'e dedesi eşlik eder. Böylece filmin açılış sahnesi bir sonuca bağlanmış olur. Kent, üç çocuğu, çocuklukla ilişkili olmayan bir mekânda bir araya getirir. Cengiz, hapishane sahnesinde Pelin'in anneannesinin boynundaki siyah fuları yere atarak, siyaha karşı duyduğu travmayı yeniden sergiler. Pelin, babasının hapiste olduğunu kabul eder ve

bu gerçeğe yüzleşerek travmasını az da olsa atlatmayı başarır. Ekin ise, elindeki gülü diğer çocuklarla paylaşarak, kayıplarını paylaşma duygusuyla telafi etmeye çalıştığı söylenebilir. Çocukluk deneyimleri bireyin hayatı boyunca izlerini taşıdığı önemli bir süreç olarak değerlendirilebilir.

5.2.3 “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Çocukluk Temsili (2001)

Film, bütün yakınlarını kaybeden küçük Hejar (Dilan Erçetin) ve bir yargıç emeklisi olan Rıfat Bey’in (Şükran Güngör) İstanbul’da kesişen öykülerini konu almaktadır.

Film, Hejar (Dilan Erçetin) isimli küçük bir kız çocuğunun dedesi Evdo’dan (İsmail Hakkı Şen) ayrılmak zorunda kaldığı sahne ile başlar. Anne ve babasını kaybetmiş olan Hejar, İstanbul’un kentleşme anlamındaki önemli semtlerinden biri olan Ulus’ta bir akrabasının yanına yerleştirilir. Eve yerleştikten kısa bir süre sonra polis baskınında akrabasını kaybeder. Bu sırada evde saklanan Hejar’ı karşı komşu emekli hâkim Rıfat Bey (Şükran Güngör) görüp evine alır ve film o dakikadan itibaren emekli hâkim ile kentte yalnız kalan Hejar arasındaki ilişkiyi ele alır. Rıfat Bey, eşi vefat etmiş ve oğlu yurtdışında yaşayan emekli bir yargıçtır. Ev işlerine yardım eden Sakine Hanım (Fusun Demirel) ile arasında mesafeli bir ilişki bulunmaktadır. Cumhuriyet ilkelerine bağlı olan Rıfat Bey, yalnızlık ve yaşlılığın getirdiği yorgunluk nedeniyle huzurevine yerleşmeyi düşünmektedir. Rıfat Bey’in yerleşik düzeni küçük kız Hejar’ı bulması ile sarsıntıya uğrar. 1980’lerde zorunlu göç ile İstanbul’a hazırlıksız gelen göçmenler daha önce kentle hiçbir etkileşimleri olmadığı için bir kopuş süreci yaşamışlardır (Keyder, 2013, s.189) ve kentin kenar mahallelerine itilmişlerdir. Aynı zamanda bu göçmenlerin yüzde 34’ü Türkçe bilmemektedir. Bu durum özellikle çocukların iletişim kurmasını zorlaştırmaktadır (Kaya, 2007, s.235). *Büyük Adam Küçük Aşk*’ta (2001, Handan İpekçi) bir dil problemidir. Hejar’ da yabancı olduğu bu semtte Türkçe bilmeyen bir çocuktur. Bu nedenle Rıfat Bey’i anlamamaktadır. Bu durum, çocuğun gözünden yabancı bir dünyaya açılma evreni sunmaktadır. Çocuk bu yeni dünyada tıpkı Ayna (Ayneh, 1997, Jafer Panahi) filminin Mina’sı (Mina Mohammed Khani) gibi kentin içinde tek başına kalmıştır. Filmde, Hejar’ ın, kentin modern yüzünün temsillerinden olan Ulus’a ait olmadığı onun yıpranmış kıyafetleri, bitlenmiş saçları, halının üzerine işemesi, kulağına takılan ipler ve çatal bıçak kullanmadan yaptığı

kahvaltı gibi detaylar üzerinden gösterilmektedir. Hejar diliyle, kültürüyle, alışkanlıklarıyla yabancı olduğu bu dünyadan gitmek istediği anda kapıda polisle karşılaşmasıyla bundan vazgeçmek zorunda kalmıştır. Filmin başında Rıfat Bey, yaşadığı olaylardan etkilenerek şoka giren Hejar'ı korumak amacıyla onun kentle ve kendi diliyle temasını sınırlandırmıştır. Rıfat Bey kendi yetişmesi ve kişiliği çerçevesinde Hejar'ı benimseyerek ona yeni elbiseler alarak dış görünüşünü, Türkçe sözlük alarak dilini, davranışlarını ve kendi yemek yeme alışkanlığını aktarmaya çalışır. Rıfat Bey'in Hejar'ı dönüştürme çabası ile kent merkezinde çok fazla itibar görmeyen ve gecekondu bölgeleri olan kentsel alanlar; şehrin gelişim hatları içinde yer almaya başlayınca devletin, TOKİ aracılığıyla bu alanları dönüştürme ve soylulaştırma politikaları benzer bir şekilde değerlendirilebilir. Bir başka açıdan bakıldığında ise her ebeveyn çocuklarında kendilerini görmek isteyebilir. Kendi gerçekleştiremedikleri arzularını çocuğa yansıtabilirler. Bu nedenle çocuğuna kendi yetişkinliğini aktararak onu kendi minyatür çocukluğuna dönüştürmeye çalışabilirler. Rıfat Bey'in, Hejar'ı kendi minyatür çocukluğu yapmak için çeşitli yollara başvurmasına bu açıdan bakılabilir. Bunu kimi zaman "Seni polise veririm." tehditleri ile yapar kimi zaman da konuştuğu Türkçe sözcükler karşılığında çikolata vererek yapmaya çalışır ancak bunun ona çokta uygun olmadığını anlar. Bu andan itibaren Hejar'a olan bakış açısı değişir. Komşu kadın Müzeyyen Hanımla (Yıldız Kenter) evlenmek yerine Hejar ile bir hayat düşünür. Rıfat Bey, Hejar'a karşı önyargılarını kırmaya başladığı andan itibaren Hejar'ın da kentle teması artmaya başlar. Rıfat Bey, Hejar'la iletişim kurabilmek için onu parka ve çocuklukla ilişkili mekânlara götürür. Hejar'ın dünyasına girebilmek için onu sinemaya götürdüğü görülür. Rıfat Bey gittiği sinemada beyazperdede izlediği çizgi filme dikkatle bakarak kendini kaptırmıştır. Küçük kızın ellerini tutarak onu bu dünyaya davet etmeye çalıştığı söylenebilir. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi) filminin aynı zamanda modernleşmeci Türkiye'nin, 2000'li yıllardaki dönüşümüne ayna tuttuğu söylenebilir. Filmde merkezden çevreye doğru manzaralar sunularak bu dönemdeki toplumsal ve kültürel dinamiklere odaklanılarak çocukluğun kentle temasları irdelenmiştir. Filmde Rıfat Bey'in oturduğu Ulus birçok İstanbul semtinden farklı olarak yeşil alanlarla donatılmış, düzgün yolların bulunduğu ve günlük jimnastik, sabah sporu ile bisiklet gezintilerine uygun parklar barındıran mükemmel bir semt olarak tasvir edilmektedir. Rıfat Bey, balık tutmak ve keyifli zaman geçirmek için Boğaz'a giderken, yürüyüş

yapmak için de Yeşilköy ve Adalar'a yönelmektedir. Bu durum, İstanbul'da seçkin bir kesimin bulunduğu sosyal coğrafyanın bir yansıması olarak düşünülebilir. Filmde mekânsal anlamda kentin bu yüzü modern çocuklukla örtüşen alanları (çocuk parkları, sinema salonu, yürüyüş alanı gibi) çocuğa sunarken, kentin yoksul mahallelerinden olan Ayazma' da çocukluk çamurlu sokaklarda ya da dilencilik yaparken görülmektedir. Filmde, merkezden çevreye doğru gidildikçe çocukluk mekânlarının daraldığı görülmektedir. İstanbul'un merkezi modern çocukluğa dair alanları çocuğa sunarken, yoksul mahallelerinde çocukluğa dair mekânlardan bahsetmek mümkün değildir. Kentin merkezinde çocuk parkta oynamakta, kendine ait bir alana (odaya), kıyafetlere sahip olabilmekte, Boğaz manzarası eşliğinde balık tutabilmekte, yeşillikler içindeki parkta yürüyüş yapabilmekte, sinemaya gidebilmekte; kentin kenar mahallesinde çocuk ise, derme çatma evlerin arasında çamurlu sokaklarda oynamaya çalışmakta, kendine ait alanı olmadığı gibi evde de kendin yatacak yer bulamamakta (Hejar, bu sebeple akrabasının yanına yerleştirildi) etrafı çöplüklerle dolu boş arazilerle İstanbul'u sınırlıdır. Kentin modern alanlarındaki teması ise, dilencilik yapmak ya da trafik ışıklarında cam silmekle sınırlıdır. Filmde, Ayazma'da geçen sahneler çok uzun sürmese de filmin, sosyo-mekânsal boyutu ve mekân-çocuk açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu sahnelerde, kentin yoksul mahalleleri belirgin bir kimlik kazanır. Rıfat Bey'in, Hejar'ın dedesi Evdo'yu bulmak için gittiği Ayazma'da gördüğü manzaralar karşısında (çamurlu yollar, derme çatma evler ve bu evlerde bir arada yaşayan akrabalar, çeşmede çamaşır yıkayan kadınlar, dilenci çocuklar, tek göz odada on iki çocuğun yaşaması) sarsılır. Bu gerçek, kentin öteki yüzüdür. Ayazma'dır. Rıfat Bey'in tanıdığı İstanbul'un parıltılı manzaralarının yerini, yoksulluğun belirginleştiği görüntüler alır. Böylelikle, Cumhuriyet çocuğu Rıfat Bey'in, Ayazma'ya gitmesiyle onun bildik İstanbul'u dönüşüme uğrar. Ayazma'daki çocuk Hejar'da, burjuva İstanbul'una tanık olur ve birbirlerine ayna tutarlar. Kentin kenar mahallelerinden biri olan Ayazma ve İstanbul'un merkezi semtlerinden olan Ulus zıtlıklar içinde gösterilmiştir. Filmde ele alınan bu karşıtlıklar yeni İstanbul'un eleştirel bir sunumu şeklinde okunabilir. Bu anlamda, Rıfat Bey'in kenti ile Hejar'ın kentinin aynı olmadığı anlaşılır. İkisi arasındaki ilişki onların kentle ilgili bilgilerini ve ilişkilerini dönüştürür. Rıfat Bey ve Hejar'ın mekânının genişlemesiyle birlikte kendilerindeki dar olan sınırlar ve bakış açıları da genişler. Mekân ve çocuk ilişkisi anlamında, İstanbul'un her ikisi içinde genişlediği söylenebilir. İkisinin de hem dilleri

hem de İstanbul’u farklı olmasına rağmen bu iki farklı toplumsal sınıfa ait çocuğun (Cumhuriyet çocuğu ve Ayazma’daki çocuk) ortak noktası kentin içinde kayıp ve yalnız olmasıdır. Film her ikisinin gözünden yabancı bir dünya sunar. Bu yeni dünya, iki tarafın karşılıklı anlayışını, birbirini anlamasını, öteki olarak görülen birinin ne kadar farklı özellikleri olsa da onu o şekilde kabul etmeye dair bir düşünce alanı açar. Filmin sonunda Rıfat Bey’in tüm ısrarlarına rağmen Hejar’ın, onunla Ulus’ta kalmayıp tüm yoksulluğuna rağmen dedesi Evdo’yu ve onun bulunduğu mekânı, Ayazma’yı seçmesi çocuğun kendi bildik kimliğiyle kentte var olmak istediği şeklinde değerlendirilebilir. Filmin son sahnesi etnisiteyle ilişkilendirilebilir. Hejar’ın o kültürün içinde büyümesi, kendini oraya ait hissetmesiyle kendi köklerine tekrar dönmek isteyen bir çocukluk temsili sunmaktadır. Bu bakış açısı, izleyiciye çocukluğun karmaşıklığını ve derinliğini anlaması için önemli bir perspektif sunmaktadır. Sonuç olarak, *Büyük Adam Küçük Aşk*’ın (2001, Handan İpekçi) çocukluk temasını, kentsel yaşamın getirdiği ayrışma, ötekileştirme gibi zorluklarla harmanlayarak derinlemesine işlediği görüşüne ulaşılabilir. Filmde iki farklı İstanbul temsili (Ulus ve Ayazma) üzerinden değişen çocukluk biçimleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

5.2.4 “Sır Çocukları” Filminde Çocukluk Temsili (2002)

10 yaşındaki Cemil (Halil İbrahim Aras), annesi ve üvey babasıyla birlikte Adana’da yaşamaktadır. Babanın hem annesine hem kendisine uyguladığı şiddete dayanamaz ve evden kaçarak İstanbul’a gelir. Haydarpaşa’da, karşılaştığı bir grup sokak çocuğuyla birlikte yaşamaya başlar ve film, bu süreçte gelişen olayları konu alır.

Sır Çocukları (2002, Aydın Sayman ve Ümit Cin Güven) küresel kentin arka sokaklarında var olmaya çalışan sokak çocuklarının kentteki yaşamını ele alan ve “*Sokaklarda Kaybolan Çocukların Anısına...*” adanmış bir yapımdır. Filmde üvey babasının şiddetinden kurtulmak için İstanbul’a kaçan Cemil’in, İstanbul’da kendisi gibi evden kaçan çocukların arasına dahil olmasıyla kentte yaşadığı deneyimler ele alınır. İstanbul’a kaçan Cemil’in en büyük dileği, annesini üvey babasının eziyetinden kurtarıp birlikte İstanbul’da yaşamaktır. İstanbul, Cemil için kurtuluşun mekânıdır. Sığınacak güvenli bir limandır. Ancak filmin sonunda, evinden kaçıp İstanbul’a

sığınmak için gelen başka bir çocuk Haydarpaşa Garı'nda görüldüğünde, İstanbul'un sokak çocuklarını yutan bir şehir olduğu ve benzer hikayelerin süreceği izlenimi oluşur. İstanbul'a ilişkin sunulan sembolik mekânlar, şehir hakkında önemli ipuçları sağladığı için değerlidir. Filmde tren garı, önemli bir kentsel alan olarak öne çıkmaktadır. Türk sinemasında Haydarpaşa Garı, Anadolu'nun İstanbul'a açılan kapısı olarak kabul edilmektedir. Filmlerin birçoğunda, köyden "taşı toprağı altın" denilerek gelinen İstanbul, kahramanların ruh hallerini yansıtan ve birçok sahnesine yer verilen Haydarpaşa Garı ile başlar. Haydarpaşa Garı'nın, İstanbul'un geçmişten günümüze ulaştığı durumu yansıttığı söylenebilir. Haydarpaşa'nın İstanbul'a kazandırdığı yeni yolcusu bu kez küçük bir çocuktur. Şehrin ilk görüntülerinde İstanbul, masalsı bir atmosferle sunulur. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinden anlaşılacağı üzere bu masalsılık uzun sürmeyecektir. Filmde sokakta yaşayan çocukların iç mekân dışında çoğunlukla dış mekânlarda, çatısı dahi olmayan kentin yoksul bölgelerinde yer aldıkları görülmektedir. Filmde, farklı hikayeleriyle ele alınan sokak çocuklarının birleştiği nokta kentin harabeleridir. Ele alınan diğer filmlerden farklı olarak *Sır Çocukları*'nda (2002, Aydın Sayman ve Ümit Cin Güven) çocukların barınma ihtiyacını giderebilecekleri bir gecekondu da yoktur. Çocuklar kentin yıkık harabelerinde, şehrin çöplüklerinde karton üzerinde uyumaktadırlar. Kentin bu harabelerinde temel hizmetler olmadığı gibi çocukluk alanları da mevcut değildir. Neil Postman'ın (1995), "çocukluğun yok olduğu" görüşünden hareketle, çocukların sırtlarına giydirilen yetişkin gömleklerinin, onları kolayca hedef haline getirebileceği söylenebilir. Bu kuramsal çerçeveden bakıldığında, filmde çocukların yaşamı, içerdiği zorluklar açısından yetişkinlerin yaşamından farksızdır. Kentin harabelerinde, çocuklar yetişkinlerle benzer deneyimler yaşar. Örneğin, filmin başında minyatürün yetişkini gibi giyen ve Haydarpaşa Garı'ndan şehre gelen Cemil, sadece çocuk olduğu için daha güvenli bir mekânda kalma şansı bulamaz. Bu durum, çocukların kentteki yaşamlarının ne kadar güvensiz ve zorlu olduğunu gözler önüne serer. Filmde sokak çocukları kentin kamusal alanlarında da yer almaktadır. Ancak kamusal alanlarla temasları sınırlıdır. İstiklal Caddesi ve Beyoğlu'nun çeşitli sokaklarında kenti dışarıdan seyrederek. Kentin bazı kamusal alanlarını kullanmalarına izin verilmez. Örneğin, Velit (Fırat Tanış) ve arkadaşı, 'aşk' hakkında bilgi edinmek için sinema salonuna girmek isterler ve *Amelie* (2001, Jean Pierre Jeunet) filminin afişine bakarlar. Afişte: "Biri, yaşamınızı sonsuza dek değiştirebilir." yazmaktadır. Ancak içeri girmek

istediklerinde, güvenlik görevlisi tarafından “yasak” diyerek engellenirler. Kent, bu çocuklara değişim imkânı tanımaz. Filmin ilerleyen sahnelerinde, sokak çocuklarından bazıları süpermarkete girdikleri için, yetişkinlere ait ve devletin denetimindeki bir mekân olan hapishaneye gönderilir. Bu ortam, çocuklukla örtüşmeyen bir mekân sunarak, onların masumiyetini ve özgürlük arayışını tehdit eden bir arka plan oluşturur. Film boyunca kentli olmayan bu çocuklar, yalnızca kente sığınmakta ve kentle herhangi bir etkileşimde bulunmamaktadırlar. Bu anlamda, filmdeki çocuklar, akıp giden kent hayatına katılamazken, İstanbul, sokak çocuklarından bağımsız bir kent havası içinde sunulmaktadır. Kent, sokak çocuklarının sığındığı bir liman olarak tasvir edilebilir ancak bu liman onları görmezden gelmektedir. Cemil’in de bu kentte hayatta kalma mücadelesinin hayali bir palyaço üzerinden kurulduğu söylenebilir. Rüyasında palyaço, Cemil’e “Peki onlara anlattın mı...anneni özlediğini?” diye sorar, Cemil ise “Söyler miyim, o zaman hemen gönderirler beni” şeklinde cevap verir. Cemil’in palyaçoyla oynaması, sokak çocuklarından birinin cam kırmasıyla palyaçonun Cemil’in gözlerini kapatarak bu ana şahit olmasını istememesi, gibi detaylar, Cemil’in sıcak bir eve, oyuncaklara ve korunmaya duyduğu ihtiyacı, aynı zamanda anneye olan özlemine ve sokaklardaki yalnızlığını gösterir. Bu rüya, Cemil’in yaşadığı yalnızlığın ve çocukluk ihtiyaçlarının bir simgesi olarak yorumlanabilir. Filmde, sokak çocuklarının bulundukları ortamda onları en çok etkileyen faktörün anne yokluğu olduğu söylenebilir. Örneğin, filmde sokak çocuklarından birinin dalga geçmek amacıyla okuduğu anne şiiri karşısında tüm çocukların hüzünlenmesi, bu çocukların ortak derdinin anneye duyulan özlem olduğunu gösterir:

“Sokaklardayım diye üzülme annem. Bitler doluştu her yanıma. Yaramı saran yoktu, kangren oldu. Merhem olan gülmeni özledim annem. Gök kubbede ezan her okunduğunda senin o mübarek yüzünü görürüm annem. Sancın oldum beşik karnında. Acıların benim olsun sen hep gül annem. Doğmamış candın doğurdun annem. Ninniler söyledin, sütünü emzirdin, ak sütünü helal et annem. Benim kınalı kuzum ümidim derdin, sokaklardayım diye üzülme annem.”

Bu durum, İstanbul’un sokak çocukları için ailenin ve annenin yokluğu ile özdeşleşmiş bir yer olduğunu ortaya koyar. Bu film, diğer filmlerden farklı olarak yetişkin çocuklara da yer verir. Bu yetişkin çocuklar, kendilerinden küçük olanlara babalık yaparak onları korumaya çalışır ve böylece ikame aile rolünü üstlenirler. Örneğin, Velit ve arkadaşının, çeteye babalık yapması, onları korumaya çalışması, Cemil’e kalacak yer bulmaları ve Cemil’i annesine kavuşturmak için para biriktirmeye

çabaları, çetenin sokaktaki çocuklar için bir tür ikame aile rolü üstlendiği gösterir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Cemil'in yetişkin mekânı olan kahvehanede tecavüze uğraması ve başka bir sokak çocuğunun genelevde satılmaya çalışılması gibi olaylar, ikame ailenin kentte yetersiz kaldığını gösterir. Filmde, masumiyetin ötesine geçen, kendine göre direniş gösteren, örgütlenen ve kendi alt politikalarını belirleyen çocukluk temsillerine yer verilmektedir. Bu örgütlenmeye örnek olarak, kansız lakaplı sokak çocuğunun başka bir çocuğu para karşılığı satmaya çalıştığı, bu nedenle diğer sokak çocukları tarafından yakılarak öldürülmesi veya Cemil'in, İstanbul'da kahve işletmecisinin tacizine uğraması sonrası Velit'in, Cemil'in intikamını almak için kahve işletmecisini öldürmesi gibi durumlar verilebilir. Bu olaylar, çocukların kendi dünyalarında, toplumsal yapıya karşı gösterdikleri tepkileri ve kendi adalet anlayışlarını nasıl örgütleyip uyguladıklarını ortaya koyar. Film boyunca yaşadıkları olumsuz deneyimler karşısında tiner çeken bu çocuklar aynı zamanda dua ederek içinde bulundukları durumları atlarmaya çalışırlar. Filmde, sokak çocuklarından birinin yaptığı dua, onların kentte sahipsiz kaldıklarını ve toplumun onları görmezden geldiğini vurgular. Dua, bu çocukların içinde bulundukları yalnızlık ve çaresizlik hissini yansıtır:

“Ey yüce Allah'ımız, sen Velit kulunu koru, o hep bizi korudu, aç kaldık, bize ekmek buldu. Ey yüce Allah'ımız, sen bizi buz çölünde yürüyenler gibi etme, gözleri bakan ama görmeyen körlerden yapma, bize cennetinde evler ikram et, annelerimizi, babalarımızı bizi doğurdukları için cennetine al, bizi sahipsiz sokak diplerinde mahvetme, sana sığındık Allah'ım, bize kimse sahip çıkmıyor, sahip çıkanların en güzelisin, sen sahip çık.”

Bu sözler, çocukların hem ailelerinden hem de toplumdan uzak, yalnız bir şekilde varlıklarını sürdürmeye çalıştıklarını, Allah'a sığınarak bir anlam aradıklarını ortaya koyar. Daha öncede ifade edildiği gibi, yeni dönemde İstanbul'da büyük sermaye gruplarının inşaat sektörüne ve gayrimenkul yatırımlara yönelmesi, konut üretim biçiminde bir dönüşüme sebep olmuştur. Bu değişim, İstanbul'un üst ve orta sınıflarının kentin merkezlerinden uzaklaşarak, benzer statüdeki insanlarla birleşmelerine ve kendilerinden farklı olanlarla ayrışmalarına yol açmıştır. Bu ayrışma politikasının izleri filmde, çocuklar üzerinden açık bir şekilde kendini göstermektedir. Film boyunca, kentin enkaza dönüşmüş mekanları ve harabeleri arasında sokak çocuklarının yaşamı ele alınarak, bu ayrışmanın toplumsal etkileri çocukların gözünden yansıtılmaktadır. Filmde, küresel şehirde, lüks ana caddeler elitlerin,

düzensiz arka sokaklar ise sokak çocuklarının yaşadığı alanlardır. Bu durum, kentliler ile sokak çocukları arasındaki ayrışmayı doğrular niteliktedir. Bu bağlamda, İstanbul'un, sinema-kent ilişkisi çerçevesinde, tıpkı birçok küresel kentte olduğu gibi hem dönüşüm geçiren fiziksel mekânlarıyla hem de kent sakinlerinin bu mekânları kullanımı açısından eşitsizliğe sahip olduğu söylenebilir.

Filmde, sokak çocuklarının durumu, röntgencilik alanı olan medyaya yansıtılmıştır. Oğlunu bulma umuduyla taşradan İstanbul'a gelen Münevver (Nur Sürer), Cemil'i televizyonda görünce kanal ile iletişime geçer ve oğlunu bulmak için televizyona çıkmak ister. Kanalin sahibi çocuğu reyting malzemesi yaparak "Yarın ki çorbamızda çıktı. Kaybolan yavrucuk anacığına kavuşur." diyerek durumu basitleştirir. Münevver'i öldürmesi için İstanbul'a yollanan Reşo (Mehmet Ali Alabora), istemeden de olsa onu öldürmek zorunda kalır. Tek derdi reyting olan medya bu trajik anları kameraya kaydedebilmek için telaşlanır. Böylelikle, *Hayat Var*'da (2008, Reha Erdem) Hayat'ın (Elit İşcan) tek eğlence aracı olan televizyonun bu filmde sokak çocuklarını reyting amaçlı kullanan modern bir aygıta dönüştüğü görülmektedir. İstanbul, sokak çocuklarının durumu, geçim sıkıntısı, töre ve politik sorunlar gibi temalar üzerinden filmde temsil edilir. Film, sokak çocuklarının yaşamlarını, hayallerini ve toplumsal dışlanmışlıklarını merkeze alarak, çeşitli çocukluk biçimlerini ve çetin gerçekleri gözler önüne serer. Sokak çocuklarının kentte yaşadıkları olaylar ve bulundukları mekânlar, çocukluğa dair öğeler barındırmamaktadır. Filmde çocuklukla örtüşen alanlar yoktur; çocukların zorunlu olarak bulunduğu iç mekânlar - kahvehane, genelev, karakol- ve dış mekânlar, yetişkinlere ait alanlardır. Film boyunca kentte çocuksuluğa dair tek öğenin, Cemil'in rüyalarında ortaya çıkan palyaço olduğu söylenebilir.

5.2.5 "Hayat Var" Filminde Çocukluk Temsili (2008)

14 yaşındaki Hayat (Elit İşcan) babası (Erdal Beşikçioğlu) ve yatalak dedesi (Levent Yılmaz) ile beraber İstanbul'un Boğazı'na kurulmuş derme çatma ahşap bir evde yaşamaktadır. Boğaz güzel olduğu kadar tekinsizdir. Babası küçük teknesi ile bu sulara balıkçılık yaparken bir taraftan da yasa dışı işlere girer. Hayat, bu zorlu ve

acımasız dünyanın içine doğmuştur ama yaşama sıkı sıkıya sarılır. Yaşadığı bütün kötülöklere karşı cesaretini, dayanıklılığını ve umudunu yitirmez.

Reha Erdem'in çocukluk ve büyüme ekseninde ele aldığı filmlerinden biri olan *Hayat Var* (2008) çocukluğun kentteki temsilini, ortaokul öğrencisi olan Hayat (Elit İşcan) üzerinden ele almaktadır. Yönetmen Reha Erdem, Hayat'ın çocukluktan ergenliğe geçişteki bocalamalarını bir büyüme hikayesi olarak ele almaktadır. Hayat kentin içinde savrulan ve kendine ait yer bulamayan bir çocukluk temsili ile öne çıkmaktadır. Ergenliğinin başlarındaki Hayat, İstanbul'da, Haliç kıyısına iliştirilmiş derme çatma bir evde yatalak dedesi ve legal olmayan yollarla kazanç sağlayan babasıyla yaşamını sürdürmektedir. Filmin başlangıcı, Hayat'ın okul çıkışında deniz kıyısında babasını beklemesiyle başlar. Her gün, babası onu aynı yerden tekneyle alıp okula götürmektedir. Boğazın sularındaki yolculuklarında kent belli belirsiz manzaralar eşliğinde sunulur. Yapılan bu kısa yolculuklarda Hayat ve babasının iletişim kurmadığı görölmektedir. Hayat zaman zaman annesinin yanında kalmaktadır. Annesi, başka bir adamla evlenip bir erkek bebek dünyaya getirmiştir ve tüm zamanını bu bebeğe ayırmaktadır. Hayat ise, anne ve babasının sevgisinden yoksun, okulda "pis kokuyorsun" diyerek dışlanan, mahalle bakkalı ve komşusu tarafından sürekli taciz edilen bir çocuktur. Hayat'ın sessizliği yaşadıklarına ve çevresindeki yetişkinlere karşı bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Hayat, tuvaletten dedesinin "bir parça ekmek ver...heladan çıktın elini yıka öyle ver" demesi üzerine, musluğu açması ancak elini yıkamaması, annesinin evine gittiğinde üvey babasının "doğru otur kız kıçını kapa" sözlerine karşılık Hayat'ın toparlanması ancak üvey babası gidince tekrar öyle oturması, kardeşine gösterilen ilgiyi kıskanması üzerine kardeşi ve üvey babasına masada duran silahı doğrultması, okulda öğretmeni ve müdürünün şiddetine karşı mırıldanışları, bakkalın ona tecavüz etmesi üzerine öfkeli bakışları ve karşılığında sevdiği çikolataları alması, tecavüze uğradığını öğrenen komşusu Kamile'nin "ağlama canım benim ağlama güzelim" sözleri üzerine "ağlamıyorum" demesi tüm bunlar Hayat'ın yaşadıkları karşısında gösterdiği sessiz direnişleri olarak değerlendirilebilir. Kimseye benzemeyen Hayat kimseyle iletişim kurmaz ve böylelikle kendini yetişkin dünyasından soyutlamaya çalışan bir çocukluk temsili olarak filmde yer alır. Nefes darlığı yaşadığında astım hastası dedesinin "Diyorum sana sen bana çekmişsin, bak hastalığımız bile aynı nefes alamıyoruz" söylemi, annesi tarafından "Kadın oldun!"

diyerek tokatlanması, saçlarının kesilmesi ve buna göre davranması gerektiği konusunda uyarılması, mahallenin bakkalının “Kaç oldun kız sen.” diye sorması üzerine Hayat’ın on dört olduğunu belirtmesiyle “Maşallah!” diyerek Hayat’a tecavüz etmesi ve komşusu Kamile’nin “Bana aynısını yaptıklarında senden üç yaş küçüktüm” diyerek onunla aynı kaderi paylaşmaya çalışması, tüm bu söylemler yetişkinlerin Hayat’ı, kendilerine benzetme çabası olarak görülebilir. Benzer şekilde babanın fahişe arkadaşı, Hayat’ın güzelliği karşısında “İşimizi elimizden alacaksın.” diyerek ona kendi kaderini çizmektedir. Bu anlamda Hayat çocukluğunu yaşayamadan etrafındaki yetişkinler tarafından doğrudan yetişkinliğe adım atmaya zorlanır. Ancak Hayat, yetişkinin dünyasını reddeder. Film boyunca bu dünyaya ait olmadığını, bu dünyayı kabul etmek istemediğini yaşından beklenmeyecek davranışlarla göstermektedir. Hayat’ın sürekli parmağını emmesi, mırıldanışları, kardeşinin salıncağıyla, oyuncağıyla oynaması ve emziğini emmesi çocukluğa duyduğu özlemin dışavurumları olarak değerlendirilebilir. Locke’a göre, çocuk ile ailesi arasındaki ilk etkileşimler, çocuğun gelecekteki yetişkin kimliğini belirlemede kritik bir etkiye sahiptir (Postman, 1995, s. 84). Bu anlamda, Hayat’ın yetişkin kimliği de Locke’ın görüşü üzerinden okunabilir. Locke, çocuğun zihninin boş bir levha, ‘tabula rasa’ olduğunu ve bu boş zihin üzerine yazılacakların aileye, öğretmenlere ve devlete büyük sorumluluklar yüklediğini belirtir (Postman, 1995, s.77). Babasının ilgilenmediği Hayat, annesinin evine gittiğinde de aradığı ilgiyi bulamaz. Ebeveynlerinin ilgisizliği karşısında Hayat sessiz bir çocuktur. Etrafında olup bitenlerin farkında olan ancak bunlara karşı koyamayan çaresiz bir çocuk temsili sunmaktadır. Hayat’ın tek derdi beklediği ilgiyi ve sevgiyi görebilmektir. Hayat, bir yandan da sürekli dedesinin istekleriyle ve küfürleriyle karşı karşıya kalmaktadır. *Şahmaran* (1990, Zülfi Livaneli) ve *Babam Askerde* (1995, Handan İpekçi) filmlerindeki iyimser dede karakterinden farklı olarak buradaki dede bir anti-kahramandır. Dedesinin sigara alması için bakkala gitmeye zorladığı Hayat, evden çıkıp mahalleye temasa geçtiği anda bakkalın hem sözlü hem de fiziksel tacizlerine maruz kalır. Bir çocuk olarak Hayat’ın kentte, başından geçenlerin ağırlığı büyüktür. Bedenini işgal eden bakkala karşı koyamayan Hayat yaşadıklarını ona hükmeden, ama onu anlamakta yaya kalan ebeveynleriyle de paylaşamaz; öfkesini sessiz bakışlarıyla ve abur cubur alarak yansıtmaya çalışır. Hayat’ın bakkal tarafından tecavüze uğradığını öğrenen komşu kadın Kamile, bakkalın camını kırarak tepki gösterir. Filmde kırılan aynanın yerine yenisini bakkala

taşıyan yine Hayat'ın babasıdır. Hayat'ın dedesi tıraş olurken ona ayna tutması, bakkalın tacizi sırasında aynaya yansıyan görüntüsü, babanın bakkala yeni aynayı taşımasıyla Hayat'ın kentte ona kötülük yapan yetişkinlere ayna tuttuğu söylenebilir. Kentte, Hayat'ın kendini ait hissetmediği bir diğer mekân ise okuldur. Okula giderken kent her gün farklı görüntüler sunar; kimi zaman ıssız ve sisli sokaklar, kimi zaman derme çatma evler, kimi zaman yıkık dökük sokaklar ile belli belirsiz bir İstanbul temsili vardır. Bu anlamda yönetmenin kamerası İstanbul'u dar bir atmosfer içinde sunar. Böylelikle İstanbul filmde, herhangi bir kent olarak yer alır. Hayat, sunulan bu manzaralar eşliğinde gittiği okulda, öğretmeni ve sınıf arkadaşları tarafından aşağılanmaktadır. Sınıftaki erkek öğrencinin tacizlerinden ve öğretmenin şiddetinden kaçmak için sürekli şarkı mırıldanarak içsel bir sığınak arar. Bakkalın tacizlerinden sus payı olarak aldığı çikolataları, onu daha fazla aşağılamasınlar diye sınıf arkadaşlarına dağıtır. Tıpkı Robert Bresson'un, Mouchette karakteri gibi, o da okulda şiddet görmekte ve akran zorbalığına uğramaktadır. Mouchette'in okulda kendine bir yer edinebilmek için koroya katılması gibi, Hayat da okulda yer bulabilmek amacıyla koroya katılır ancak kendine aradığı yeri bulamaz. Dewey'e göre, çocuğun ruhsal gereksinimlerinin ne olacağı değil de ne olduğuna dayanarak anlaşılması gerekmektedir. Yetişkinler, evde ve okulda şunu sormalıdır: "Çocuk, şimdi neye ihtiyaç duymaktadır? Şu anda ne tür sorunları çözmesi gerekmektedir?" Dewey bu şekilde çocuğun sosyal yaşamda verimli bir katılımcı olabileceğini ileri sürmektedir (Postman, 1995, s.84). Ancak film evreninde aile ve okul kurumlarının modern çocukluk bağlamında çocuğun gereksinimlerini karşılamada yetersiz kaldığı ve bu nedenle Hayat için yükten başka bir şey olmadığı söylenebilir. Bu duruma, Hayat'ın, babasının eşcinsel erkek arkadaşıyla kavgasını ayırmaya çalışarak babasını; annesinin zorla saçını kestiğini söylemeyerek annesini koruması ve dedesinin keyfi isteklerini (sigara) ve temel ihtiyaçlarını (altını değiştirme, yemek yedirme) yerine getirmeye çalışması örnek olarak verilebilir. 1597'nin başlarında Shakespeare, okulun yetişkinlerin denetimi altında olan bir "eritme potası" olduğunu gösteren bir çocuk imgesi oluşturmuştur. *As You Like It* (Beğendiğiniz Gibi) 'de "insanın yaş devreleri" pasajında "elinde çantasıyla sızlanıp duran çocuk öğrenci/ Ve güneşin parlamaya başladığı sabah saatlerinde sümüklü böcek gibi ağır ağır yürüyen/ İsteksizce okula giden" bir öğrenciden bahsetmektedir (Postman, 1995, s.65). Hayat, tıpkı Shakespeare'in çocuk imgesinde olduğu gibi, okula bir sümüklü böcek gibi ağır ağır

ve isteksizce gitmektedir. Bu durum, filmde yaşadıklarıyla Robert Bresson'un, Mouchette karakterini anımsatan Hayat'ın da tıpkı aile hayatında olduğu gibi okulda da ilgisizlik ve akran zorbalığına uğrayan bir çocuk olmasından kaynaklanmaktadır. Hayat'ın kentte yaşadıkları karşısındaki sessizliğini filmin ses evreninin bozduğu söylenebilir. Hayat'ın oyuncağının çıkardığı ses, gemilerin korna ve motor sesleri, martıların ve deniz dalgalarının sesleri, kedilerin ve köpeklerin çıkardığı sesler, ambulansın siren sesleri, dedenin öksürük seslerinden oluşan ses kullanımı Hayat'ın sessizliğini yansıtmada önemli işlev görmektedir. Böylece, hep uzakta duran Hayat'ın İstanbul'u, görsel olarak değil, işitsel olarak daha belirgin hâle gelir. İncelenen diğer filmlerden farklı olarak, bu filmde İstanbul'un kalabalık caddelerini görmek yerine kenti duyarız. Nitekim Mutman'da (2015) *Kör Alan: Hayat Var* adlı çalışmasında Orhan Veli'nin, *İstanbul'u Dinliyorum Gözlerim Kapalı* şiirindeki gibi bir "dinlemenin" söz konusu olmadığını, burada, bir dinlemeden ziyade kulağımızın karşı koyamayacağı, baskın bir gürültünün istilasının söz konusu olduğunu, ekranda görünen sessiz, uzak görüntülere saldıran, sınırlarını zorlayan ve onları çevreleyen bir uğultudan söz etmektedir.

Postman (1995), çocukluğun çöküşüne karşı koyacak iki kurumun varlığından bahseder: Okul ve ailedir (s.188). Filmde ne Hayat'ın yaşadığı aile ortamı huzurludur ne de okul Hayat için bir eğitim kurumudur. Kentte bu mekânlar arasında kısıtlanmış hisseden Hayat yaşadıklarına evinin arkasında hindiye tekmeleyerek tepki göstermektedir. Hayat, yaşadıklarının ağırlığı karşısında büyük ancak gücü yetişkinlere yetemeyecek kadar küçük bir çocuktur. Gücünün yettiği tek şey ise, bu hindidir. Nitekim Güven ve Can'da (2021), Hayat'ın hindiye tekmeleme eylemiyle tanık olduğu sosyo-ekonomik bunalım ve ebeveynlerinin ilgisizliğini yansıttığını söyler (s.84).

Hayat'ın kentte kendini güvende hissetmediği bir diğer mekân ise komşusu Kamile'nin (Handan Karaadam) evidir. Babası Hayat'ı, buraya bıraktığı zamanlarda Hayat bir başka yetişkin tarafından (Kamile) taciz edilir. Arabesk müzik eşliğinde komşusu Kamile Hayat'ın ayaklarını yıkar. Şarkının sözleri Hayat için bu hayatın çekilmez olduğunu söyler niteliktedir: "Ümitlerimi yıktın. Bitsin artık bu çile, çekemem bile bile. Sen ne söylersen söyle bu hayat geçmez böyle." Başka bir sahnede,

Kamile'nin Hayat'a sürekli sokulmaya çalışmasıyla, televizyondan gelen eş zamanlı sesler: "...tokat atmakla hiç iyi yapmadın Zeynep, hadiseye lüzum yoktu bu gibi yerlerde küçük flörtleri hoş görmek lazım sana sokulan olacak baş başa kalmak isteyenleri reddetmeyeceksin...bunları öğrenirsen hakiki bir nişanlı bulabilirsin." sanki Hayat'a ne yapmaması gerektiğini söyler niteliktedir. Neil Postman (1995), *Çocukluğun Yokoluşu* adlı eserinde televizyonun yetişkin ve çocuklar arasındaki sınırları giderek ortadan kaldırdığını dile getirmektedir. Ayrıca Orta Çağ döneminden bu yana kadar çocukların yetişkin yaşamıyla ilgili bu kadar şey bilmediğini ifade etmektedir. Filmde Hayat, sürekli televizyon izlerken (babasının, annesinin ve komşu kadın Kamile'nin evinde) görülmektedir. Dedesi para karşılığı evlerindeki televizyonu satınca tek eğlence aracı da elinden alınan Hayat nefes almakta güçlük çeker. Hayat'ın televizyona bağımlı olmasının nedeni onun evin dışında yaşama şansının giderek kaybolmasından kaynaklanmaktadır. Hayat için televizyon dünyaya açılan bir penceredir. Bu pencerede dedesi tarafından yüzüne kapanmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Hayat'ta dedesinin yüzüne kapıyı kapatacaktır. Hayat, kentte aynı zamanda modern çocuklukla bağlantılı olan bir mekânda lunaparkta görülmektedir. Arabesk müzik eşliğinde kendisini rahatsız edecek şekilde sarılan Kamile ile bindiği balerinde hızla dönmektedirler. Hayat, çocukluk mekânında yetişkin tarafından sıkıştırılmıştır. Makine durduğunda Hayat inmek ister ancak Kamile izin vermez. Hayat bu sahnede nefes alıp vermekte güçlük çeker. Bu anlamda kentte, modern çocuklukla ilişkili bu mekânın Hayat'ı güldürmediği aksine huzursuz ettiği söylenebilir. Filmde, Hayat okul çıkışı boğazda babasını beklerken yanına gelen yüzü boyalı çocuk, söylediği arabesk şarkıyla Hayat'a aşkını haykırmaktadır: "bir kapıdan gireceksin, neler neler göreceksin. Her çileye göğüs gerip, Hayat budur diyeceksin. Gün gelecek isyan edip niye doğdum diyeceksin, gün gelip isyanına kahkahayla güleceksin. Seveceksin çok seveceksin ağlamak var, gülmek var, sevilme var, sevmek var ne arasan var dünyada..." Filmin ilerleyen sahnelerinde babası okul çıkışı Hayat'ı almaya gelmez. Hayat yalnız başına kentin arka sokaklarında dolaşır. Kentte alt geçitten geçerken Hayat'a, boyalı yüzlü çocuğun söylediği Orhan Gencebay'ın *Seveceksin* şarkısı eşlik eder. Hayat, biraz durur ve bu şarkıyı dinler daha sonra arabada öpüşen çifte bakar. Filmin ses evreninde Hayat'a eşlik eden bu şarkılar onun sevgiye ve ilgiye muhtaç olduğunu ve aynı zamanda onun için hâlâ bir umudun var olduğunu açığa vurmaktadır. Hayat'ın, arabesk müzik eşliğinde dolaştığı bu mekânlar çocukluğa

dair öğeler barındırmamaktadır. Hayat'ın, kentte gece bu mekânlarda yalnız görülmesi çocukluk açısından tedirgin edici bir durum olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda, Hayat'ın arabesk müzik eşliğinde arabada öpüşen çifte bakması, filmin ilerleyen sahnelerinde ormanlık alanda öpüşen çifti izlemesi, babasının seks işçisi olan arkadaşının verdiği kırmızı ruju sürmesi onun çocukluktan çıkmaya çalışıp kadınlığını duyumsamaya başladığının göstergeleri şeklinde de değerlendirilebilir. *Hayat Var* (2008, Reha Erdem) filminde çocukluğun aynı zamanda erotikleştirilmiş bir bakış açısıyla sunulduğu da söylenebilir. Balthasar Klossowski de Rola'nın erotik çağrışımlı genç kız tablolarında olduğu gibi Hayat'ta filmde erotikleştirilmiş bir şekilde resmedilmiştir. Balthasar'ın genç kızları gibi Hayat'ta ergenliğin sancılı sıkıntılarını çeken, bacaklarını dalgınlıkla ve belli belirsiz açarak oturan bir kızdır. Reha Erdem'in bu bakış açısını yetişkini sarsmak ve yetişkinin çocuğa bakışını sorgulamak için yaptığı söylenebilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Hayat okul kıyafetleriyle evlerinin önündeki iskelede bekler ancak babası gelmez. Kadın ticareti yapan babanın tutuklanmasıyla, kent Hayat için tamamen görünmez hâle gelir. Babasının ona aldığı televizyonda çekmez. Hayat'ın hem gerçek dünyayla (kent) hem de sahte dünyayla (televizyon) teması kopar. Babanın gitmesiyle Hayat'ın alanı, evlerinin arka bahçesiyle sınırlanır; ancak burada zaman geçirebilmek için kendisini “tavşanım” diye seven komşusu Kamile'nin tacizlerinden saklanmak zorunda kalır. Çocukluğunu elinden alan (kadın oldun diyerek tokat atması, saçlarını kestirmesi, elbise giydirmesi) annesiyle beraber gitmemek için de saklanır. Annesinin ona aldığı kıyafeti giyerek, okul önlüğünü ve kitaplarını yere fırlatır. Oksijen tüpü biten dedesinin “imdat, nefes alamıyorum” seslerine kayıtsız kalır. Artık iskelede oturup kente sadece uzaktan bakabilen Hayat, yaşadığı hayat karşısında gülemez, yerine babasının ona aldığı oyuncak güldürmeye çalışır. Dedesinin ona doğru gelmeye çalıştığı sahnede kapıyı kilitler ve dedesini ölüme terk eder. Bu sahnede iskeleden içinde yüzü boyalı çocuğun da olduğu maça giden erkeklerin teknesi geçer. Yüzü boyalı çocuk, Hayat'a ıslık çalar. Film boyunca Hayat'ı sabırla bekleyen, onun sınırlarını ihlal etmeyen tek kişi bu çocuktur. Hayat, çocukla kaçmaya karar verdiğinde “İstanbul mu musun?” diye sorar; “Hayır” cevabını alınca mutlu olur ve oyuncak bebeğini denize fırlatıp atar. Hayat'ın çocukla kaçmaya karar vermesindeki tek kriterin İstanbullu olmamasının nedeni, dedenin Hayat'a İstanbul'la ilgili açıklamalarından kaynaklanmaktadır. Bu açıklamalar, Hayat'ın İstanbul'a bakış açısını belirlemiş ve İstanbul'un, hayata

sunduklarının göstergesi haline gelmiştir. Hayat onu saran yetişkinlerin tehlikeli dünyasından kurtulabilmek için yüzü boyalı çocuğu bir çıkış yolu olarak görür. Bu anlamda, ona zarar veren yetişkinleri ardında bırakarak hiç tanımadığı yüzü boyalı çocukla babasının teknesine binerek gitmeye karar verir. Filmin son sahnesinde Hayat, babasının seks işçisi arkadaşının ona verdiği ruj ile yüzünü boyar ve ruju denize fırlatır. Hayat'ın tıpkı bu çocuk gibi yüzünü boyama eylemi onun "çocukluğuna" özendiğinin ve aynı zamanda yaşayamadığı çocukluğuna duyduğu özlemin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Hayat ve yüzü boyalı çocuk, daha önce babanın illegal işler yaptığı büyük teknelere ellerine geçeni atarlar ve kötülüğün hâkim olduğu bu kentten kaçma umuduyla yüzünü açık denize çevirirler. Böylece, film boyunca Hayat'ın sessiz başkaldırısı, filmin sonunda eyleme dönüşür ve Hayat'ın sessizliğini eyleme geçerek bozduğu söylenebilir.

5.2.6 “Babamın Kemanı” Filminde Çocukluk Temsili (2022)

Küçük bir kız olan Özlem (Gülizar Nisa Uray), yaşadığı kaybın üstesinden gelmeye çalışır. Bu süreçte kendisine mesafeli olan amcası Mehmet Mahir ile (Engin Altan Düzyatan) bir bağ kurmaya çalışır. Onları bir araya getirecek ortak nokta ise müziğe olan tutkularıdır.

Filmde çocukluk temsili, yeni İstanbul'un iki yüzü (sosyal olarak dezavantajlı bölgeler/ yüksek sosyoekonomik semtler) üzerinden incelenir. Kentteki zıtlıklar, çocukluğa yüklenen anlamda bir değişim yaratmaktadır. Film, İstanbul'un sosyal ve ekonomik zıtlıkları üzerinden çocukluk kavramını ele alınarak, toplumsal sınıf farklarının çocukların hayatları üzerindeki etkilerini ve çocukluğun anlam ile değerinin ne kadar farklı şekillerde algılandığını gözler önüne serer. Film, kentin kenar mahalleleriyle burjuva İstanbul'unu karşılaştırarak başlar. Ali Rıza, küçük kızı Özlem ile yoksul bir mahallede yaşarken, Özlem'in amcası, ünlü keman virtüözü Mehmet Mahir ise burjuva İstanbul'unda hayatını sürdürmektedir. Filmde, Ali Rıza ve arkadaşları, İstanbul'un kalabalık caddelerinde çalgı çalarak geçimlerini sağlamaya çalışan yoksul bireylerdir. Annesi hayatta olmayan Özlem, babasının işi nedeniyle ev dışı mekânlarda daha çok görülür. Filmin açılış sahnesinde, Ali Rıza arkadaşlarıyla Galata sokaklarında çalgı çalarken, küçük Özlem'de dans ederek izleyenlerden para

toplar. Başka bir sahnede ise, Ali Rıza ve arkadaşları kentin eğlence mekânlarından birinde çalgı çalarken, Özlem sandalyede uyumaktadır. Bu mekânlar çocukluğa ait alanlar değildir; çünkü çocuk, okulda olması gereken yaşta sokakta dans ederek ev ekonomisine katkı sağlamaya çalışmakta ve sıcak yatağında uyuması gerekirken eğlence mekânında uyumak zorunda kalmaktadır. Filmde, annesinin yerini doldurmaya çalışan, sabahları babasına kahvaltı hazırlayan, ev işleriyle ilgilenen ve yaşından olgun davranışlar sergileyen bir çocuk temsili bulunmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde, ölümcül bir hastalığa yakalanan Ali Rıza, Özlem'in gazete kağıtları üzerine hazırladığı kahvaltı masasında, gazeteden kardeşi Mehmet Mahir ve eşinin İstanbul'da olduğunu öğrenir. Özlem'i evlat edinmesi için Mehmet Mahir'in yanına gitmeye karar verir. Bu karar, İstanbul'un iki farklı temsilini ortaya çıkarır; Ali Rıza geleneksel ve yoksul bir bireyken, Mehmet Mahir modern, zengin ve rasyonel bir karakterdir. Filmde, iki farklı kent temsili, Ali Rıza ve Mehmet Mahir üzerinden ele alınır. Ali Rıza, İstanbul'un geleneksel ve yoksul mahallelerini temsil ederken, Mehmet Mahir ise, kentin modern ve zengin yüzünü simgeler. Filmde, İstanbul yoksul mahallelerinin yanında gökdelenler, korunaklı evler ve lüks mekânlarıyla da yer alır. Ali Rıza'nın ölümünün ardından kentte yalnız kalan Özlem, yetiştirme yurduna yerleştirilir. Burada mutsuz olan Özlem, babasının arkadaşları aracılığıyla amcası tarafından yetiştirme yurdundan alınır. Amcasıyla yaşamaya başlayan Özlem, kentin yoksul mahallesindeki bir çocukken, burjuva İstanbul'una tanık olur. Özlem'in, Mehmet Mahir'in konserinde sokaktaki gibi insanlardan para toplamaya çalışması, eliyle yemek yemesi, otomattan yiyecek alabilmek için sokakta keman çalarak para toplaması ve gazete kağıtları üzerine kahvaltı hazırlaması, onun buraya ait olmadığının göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Özlem amcasının evinden gitmek istediği sırada evin alarmı çalar. Mehmet Mahir sese gelince, Özlem, "Zorla mı tutuyorlar seni burada?" diye sorar. Mehmet Mahir ise, "Burası benim evim, niye zorla tutsunlar?" cevabını verir. Özlem, "Niye alarm var o zaman evinde?" diye karşılık verir. Bu diyalogda, Özlem'in kentin güvenli ve korunaklı bir alanında yaşadığı vurgulanır. Bu anlamda, Özlem'in, İstanbul'unun genişlemesiyle çocukluk temsili de dönüşüme uğramıştır. Özlem amcası Mehmet Mahir'le yaşamaya başladıktan sonra kentin öteki yüzüyle ve farklı bir çocukluk temsili ile karşımıza çıkar. Çocuk, kentin yoksul mahallelerinde okula gitme fırsatı bulamayan ve sokak aralarında oynayan bir temsille sunulurken, burjuva İstanbul'unda ise korunaklı alanlarda, yetişkin gözetiminde

hareket etmektedir. Burjuva İstanbul’unda yaşayan çocuklar, daha güvenli bir yaşam sürerek fırsatlarla dolu bir dünyada büyümektedir. Bu iki yaşam tarzı arasındaki kontrastın, Özlem’in deneyimlerini daha da belirgin hale getirdiği söylenebilir. Özlem, kentin yoksul mahallelerinde çocuklukla örtüşmeyen alanlarda (sokak araları, meyhane) varlığını sürdürmeye çalışırken, kentin modern yüzünde çocukluk kimliğine kavuşma fırsatı bulmuştur. Bu ortamda, kişisel alanı, kıyafetleri, odası ve korunaklı bir hayatı olmuştur. Film, bu iki alan arasındaki zıtlıkları kullanarak çocukluğun nasıl farklı şekillerde deneyimlendiğini ve toplumsal koşulların çocukluk üzerinde ne denli etkili olduğunu derinlemesine ele almaktadır. Bu yaklaşıma, çocukların yaşadıkları ortamların ve sosyo-ekonomik durumlarının, onların gelişimini ve deneyimlerini nasıl şekillendirdiği üzerinden bakılabilir. Filmde, Özlem’in, aynı zamanda yetişkin minyatürü gibi gösterildiği söylenebilir. Anne ve babasını kaybetmesine rağmen güçlü kalan Özlem, yetişkinlerin hayatını düzene sokmak için çaba sarf eder; örneğin Mehmet Mahir ve Suna’yı bir araya getirmeye çalışarak, kayıplarına rağmen olgun bir çocukluk sergiler. Gürbilek (2012), acı çeken yetim çocukların, erken yaşta sorumluluk üstlenmek zorunda kaldığını belirtir. Kötülüklerle dolu bir kentte öksüz kalma tehdidiyle karşı karşıya olan bu çocukların, hak etmedikleri acıyla başa çıkmak için mücadele ettiklerini dile getirir (s.40-41). Özlem’in de yaşından olgun davranması bu bakış açısı üzerinden değerlendirilebilir. 1960’lı yıllardaki filmlerde çocukluk hem çocuk hem de yetişkin rolü üstlenen, dağılan aileyi bir araya getirmeye çalışan, olumsuz deneyimlere ve yoksunluklara rağmen dirençli bir figür olarak tasvir edilmiştir. Bu filmlerde anne ya ölmüş ya da sonradan ortaya çıkarken, çocuk, annelik sorumluluklarını üstlenerek onun yerini almaya çalışır. Özlem de benzer şekilde, mutlu bir aile tablosu oluşturmak için çaba harcayan bir çocukluk temsili sunar. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Özlem’in amcasının yanında gıda zehirlenmesi yaşaması nedeniyle sosyal hizmetler, onu koruma altına alır; bu durum, günümüzde modern çocukluk bağlamında, çocuğun devlet tarafından korunma ihtiyacının önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Filmde, Özlem’in yetiştirme yurdundan kaçtığını öğrenen Mehmet Mahir, kendi önemli konserini bırakıp, küçük bir çocuğu aramaya karar verir. Bu durum, filmin, bir çocuğun yetişkini dönüştürme gücüne vurgu yaptığını gösterir. Başlangıçta kariyerine odaklı, rasyonel ve duygusuz bir karakter olarak gösterilen Mehmet Mahir, Özlem aracılığıyla dönüşerek, aile değerlerinin önemini kavrar ve baba rolünü üstlenir.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1 Sonuç

1990 sonrası Türk Sinemasında başrolünde çocuk olan ve İstanbul'da geçen filmlerde çocukluğu ortaya koymayı hedefleyen bu çalışmada kronolojik bir literatür taraması yapılmıştır. Sinemada çocukluğun nasıl ele alındığının çözümlenmesi için öncelikle çocukluk kavramının incelenmesi gerekli görülmüştür. Yapılan tarama sonucunda insanlık tarihinin her döneminde var olan çocuğun, zamanla farklı yaklaşımlar ve anlayışlara bağlı olarak önemli değişimler yaşadığı sonucuna ulaşılmıştır. Diğer bir deyişle çeşitli toplumlar, yüzyıllar boyunca sosyo-kültürel yapılarına bağlı olarak çocukluğa farklı anlamlar yüklemiştir. Çocukluğun tarihsel sosyolojisini hatırladığımızda, Antik Çağ'da çocuk, toplumun varlığı ve soyun devamlılığı açısından kritik bir figür olarak kabul edilmektedir. Orta Çağ'a gelindiğinde ise çocuklar, "yetişkinin minyatürü" olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle yetişkin dünyasına ait uygulamalara maruz kalmışlardır. Aynı dönemde, kilisenin etkisiyle çocuklar "günahkâr" olarak görülmüş ve bu anlayış çerçevesinde katı disiplin ve şiddetle karşılaşmışlardır. Nitekim, Neil Postman, *Çocukluğun Yokoluşu* adlı eserinde 15. yüzyılda matbaanın keşfiyle birlikte "yeni yetişkinlik" tanımının ortaya çıktığını ve bu durumun çocukların yetişkinlerin dünyasından dışlandığı yönündeki tezi bu çalışmanın ilk bölümünde çocukluğun tarihsel gelişimini incelerken ilham kaynaklarından biri olmuştur. Rönesans döneminde insanın doğuştan günahkâr olduğu düşüncesinin yerini bireyin yüce değeri almıştır. Bu durum farklı bir çocukluk algısı yaratmıştır. Rönesans ile değişen dünya düzeninde bilim, ulus devlet ve dinsel özgürlük, on altıncı yüzyılda çocukluk kavramının toplumsal yapı ve psikolojik bir koşul olarak oluşmasına katkı sağlamıştır; bu gelişim günümüze kadar desteklenerek gelmeyi başarmıştır. Burjuvazinin etkisi burada önemli bir rol oynamaktadır. Burjuvazi, bireyselliği temel alan yeni yaşam tarzında bilimle desteklenen bir çocukluk fikrini, kendi sınıfsal değerlerinin oluşumunda vazgeçilemeyecek bir görüş olarak benimsemiştir. Bu çerçevede okul, aile ve bilim süreçleri yeniden tanımlanmıştır. Sonuç olarak, Orta Çağ sonrası oluşan yeni dünya düzeni, çocukluğa bakış açısını tamamen değiştirmiştir. Yeni dünya düzeninde bilim ve burjuvazi,

modern çocukluk anlayışının sürdürülmesine katkıda bulunarak ebeveynler ile çocuklar arasında duygusal ve sosyal ilişkilerin kurulmasına olanak tanımıştır. Burjuvazinin gelişen annelik duygusu doğrultusunda aileler, çocuklarının hayatta kalmalarını sağlarken aynı zamanda toplumda saygın bir konuma ulaşmaları için eğitimlerine büyük önem vermişlerdir. Bu bağlamda, çocukluğun insanlık tarihinin her döneminde var olmasına rağmen, farklı dönemlerde farklı yaklaşımlar ile önemli değişimler gösteren bir olgu olduğu söylenebilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinema tarihinin başlangıcından bu yana çocuk imgesinde önemli dönüşümlerin sinemada da kendini gösterdiği görülmüştür. Çocukluk, taşıdığı potansiyel ve değişim gücüyle de sinema filmlerinin en önemli kahramanları arasında yer almıştır. Öyle ki sinema, 1800'lü yılların sonlarında icat edilmesinden itibaren çocukluğu merkezine almıştır. Lumière Kardeşler' in ilk filmlerinde, çocukların günlük yaşamına dair görüntüler öne çıkarken, erken dönem sinemasında çocukluk, dünyaya yayılan önemli imgelerden biri haline gelmiştir. Bu durumun altında yatan nedenlerden biri, çocukluğun tüm coğrafyalara hitap eden evrenselliğinden kaynaklanmaktadır. Böylelikle izleyici, filmlerdeki mesajları anlamlı bir bütün içinde kavrar. Sinema filmlerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Türk sinemasında çocuk imgesinin serüveni dünya sinemasından farklı bir şekilde gerçekleşmiştir. İlk dönem Türk filmlerinde çocuk ana kahramanlara rastlanmamaktadır. Bunun nedeni, ilk dönem filmlerinin tiyatro oyunu olarak çekilmesinden kaynaklanmaktadır. Çocuk imgesinin Türk sinemasında Yeşilçam ile başlayan tür sineması içinde gerçekleştiği ifade edilebilir. 1960'lı yıllardan itibaren 1970'lerin ortalarına kadar süren Yeşilçam dönemi, çocuk kahraman serileriyle tanımlanabilir. Özellikle 1960'lı yıllarda Yeşilçam sinemasının en çok kazanan oyuncusu, *Ayşecik* serilerinde rol alan Zeynep Değirmencioğlu olmuştur. Bu dönemde çocuk filmlerinin büyük ilgi görmesi, toplumun bu tür yapımlara olan ilgisini göstermektedir. Birçok yönetmen, çocuk kahramanların yer aldığı melodramlar çekmiştir. *Ayşecik* karakteri, devam filmleriyle tek bir kimlik oluşturmuş ve bu dönemin tüm çocuk filmlerinde bu karakter özellikleri öne çıkmıştır. Filmlerde çocuklar genellikle zeki, akıllı ve sevgi dolu karakterler olarak tasvir edilmiştir. Bu dönemdeki filmlerde çocuklar başrolde yer alsa da hikâyeler genellikle yetişkinlere hitap etmekte ve aile trajedileri, acılar ile dramlar ön plana çıkmaktadır. Yeşilçam'ın

anlatı kalıplarının kırılması daha çok yeni kavramsallaştırılmasıyla anılan 1990 sonrası dönemde gerçekleşmiştir. Türkiye'nin ekonomik ve siyasi değişimleriyle paralel olarak, çocukları merkezine alan filmlerin senaryolarında bir dönüşüm yaşanmış ve çocuk karakter yapıları yeniden şekillenmiştir. 1990 sonrası dönemde, farklı çocukluk imgeleri gözlemlenir. Bu dönemde çocukluk temsilleri çeşitlenmiş ve çocukluk “gerçekçi” sorunlarla ele alınmaya başlanmıştır.

1980'den itibaren Türkiye, küresel ekonomiyle daha fazla entegrasyon sağlarken, dış ilişkilerinde ve içindeki ekonomik, siyasi, sosyal ve demografik alanlarda önemli değişimler geçirmiştir. İstanbul, bu dönüşümlerden en çok etkilenen şehirlerden biri olmuş ve kentteki değişim, filmlere yansyarak çocukluk temsillerinde de farklılaşmalara neden olmuştur. *Sır Çocukları* (2002) önceki dönemlere “taşı toprağı altın” denilen İstanbul'u, Anadolu'nun kapısı olan Haydarpasa Garı ile tanıtarak başlar. Ancak, burada Haydarpasa Garı'nın temsili değişmiş ve göç edenin küçük bir çocuk olduğu vurgulanmıştır. Çalışmada mekân olarak İstanbul, dönemin sorunlarına ve çocukluk temsillerine uygun şekilde, öyküyle uyumlu bir biçimde kullanılmıştır. Filmlerde yaratılan İstanbul imajı, metropole ait iki yeni yüzü; kentin yoksul mahallelerini ile sosyo-ekonomik açıdan daha yüksek semtleri arasındaki belirgin farkları ortaya koyar. İncelenen filmlerde, İstanbul'un yoksul mahalleleri, belirgin bir kimlik kazanırken, farklı sınıflardaki çocukluk temsilleri, çelişkili kimlikleri ve gelecek için kaygı yaratacak sosyal kırılmaların uçurumunu gözler önüne serer. Bu anlamda çalışma kapsamında incelenen filmlerde, çocukluk temsiliinin kentte nasıl ve ne şekilde gerçekleştiğı incelenmiştir. Bu doğrultuda, kentteki, sosyo-ekonomik farklılıkların çocukluk temsillerini önemli ölçüde etkilediğı görülmüştür. İncelenen filmlerde, merkezden çevreye doğru gidildikçe çocukluk mekânlarının daraldığı gözlemlenmektedir. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) ve *Babamın Kemani* (2022) filmlerinde, iki farklı kent sunumu vardır. Bu filmlerde, merkezden çevreye gittikçe çocukluk biçimlerinin değiştiğı görülmektedir. Kentin yoksul mahallelerinde çocuklukla ilişkili mekânlar yokken, daha yüksek sosyo-ekonomik semtlerde çocuklar, çocukluk mekânlarına kolayca erişebilmektedir. *Babam Askerde* (1995) filminde ise üç farklı kent yapısı (varoş, apartman, burjuvazi) üzerinden çocukluk kavramının çeşitli boyutlarına dair önemli bir bakış açısı sunulmaktadır. İstanbul'un, orta-üst sınıf ve zengin burjuva semtlerinde, çocuklar için geniş, modern çocuklukla

örtüşen mekânlar (lunapark, bisiklet yolu, kişisel oda ve eşyalar) bulunurken, bu durum yoksul mahallelerde farklılaşmaktadır. *Şahmaran* (1993) filminde de kentin sosyo-ekonomik olarak düşük mahallelerinde çocuklara, çocukluk mekânları sunulmamaktadır. *Sır Çocukları* (2002) filminde ise, kentin arka mahallelerinde sokakta yaşayan çocuklar, çocuklukla ilişkilendirilen mekânlardan yoksundur. Filmde, bu çocukların kentin acımasız koşullarında hayatta kalmaya çalıştıkları, sokağın olumsuzluklarına karşı savunmasız bir hedef haline geldikleri gösterilmektedir. Çocukluk, sevgi ve şefkatten yoksun, kentin dışına itilmiş ve sağlıkları bozulmuş bir şekilde tasvir edilmektedir. Zorlu yaşam koşulları nedeniyle çocuklukları yarıda kesilmiş ve bu durum onları suça itilmiş kişiler hale getirmiştir. Diğer filmlerden farklı olarak, *Hayat Var* (2008) filminde, kentin alt sınıfından çocuk, bir çocukluk mekânı olan lunaparkta görülse de bu mekân çocuk için bir tehdit unsuru olarak sunulmaktadır. Elde edilen bulgulardan hareketle, kentin sosyo-ekonomik açıdan yüksek semtlerinde çocuklar, çocuklukla ilişkili mekânlarda (parklar, oyun alanları) hayatlarını sürdürürken, kentin sosyo-ekonomik açıdan düşük mahallerinde ise çocukların bu tür mekânlara erişimi olmadığı görülmüştür.

Araştırma sorularına bağlı olarak çocukların kentteki temsil biçimleri, toplumsal konumları, problemleri, çocuklar arasındaki benzerlikler ve farklılıkları kapsayacak bir çalışma yapılmıştır. Bu minvalde, çalışmaya dahil edilen filmlerdeki çocuklar üzerinden çeşitli bulgulara ulaşılmıştır. İncelenen filmlerdeki çocukların fiziksel görünümlerine bakıldığında, bazı temel özellikler dikkat çekmektedir. Çocukların çoğunun yaşı 6-14 yaş arasındadır. Bu durumun istisnası olarak; *Sır Çocukları* (2002) yetişkinliğin sınırındaki (18 yaş) ve biraz altındaki çocuklara da yer vermiştir. Fiziksel görünümünden ziyade daha önemli olan ise bu filmlerdeki çocukların, sınıfsal konumları da benzerlik gösterir. *Şahmaran* (1993), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) *Hayat Var* (2008) ve *Babamın Kemani* (2023, Andaç Haznedaroğlu) filmlerindeki çocukluk, kentin alt sınıf çocukluk temsilleri üzerine inşa edilmiştir. *Sır Çocukları* (2002) ise evsizlik anlamında ayrıksı bir yerde dururken, *Babam Askerde* (1995) kentteki üç farklı sosyal sınıftan çocukları ele alır. Ele alınan filmlerdeki çocukların yaşamı, içerdiği zorluklar açısından yetişkinlerin yaşamından farksızdır. İncelenen filmlerde, kentin yoksul mahallelerinde yaşayan çocuklar, yetişkinlerle benzer deneyimler yaşarlar ve bu deneyimler sonucunda çocukların davranışlarında toplumsal beklentiler

bağlamında bir çocuğa uygun olmayacağı düşünülen davranışlar gözlemlenir. Örneğin, *Sır Çocukları* (2002) filminde, çocukların intikam amacıyla kasıtlı olarak birilerini öldürmesi, dikizcilik yapması, bir çocuğun diğerini geneleve satmaya çalışması, şiddet eğilimi ve saldırganlık gibi özellikler ön plana çıkar. *Hayat Var* (2008) filminde çocuk, yetişkini kasıtlı olarak ölüme terk eder, yetişkinleri dikizler, söz dinlemez ve kıskançlık göze çarpar; *Şahmaran* (1993) filminde ise çocuk, yetişkini dikizler ve asi davranışlar sergiler. Bu tür eylemler, çocukların toplumsal yaşam içerisinde çocukluk değerlerine uygun olmayan davranışlar olarak görülmektedir. Çocukların bu tür eylemleri gerçekleştirilmesinin arkasında, yetişkinlerle aynı kültürel basınçlara maruz kalmaları yatmaktadır. Bu durum, çocukluğun simgesel olarak yok olmasına ve çocukların, yetişkinlerin dünyasına yeniden evrilmesine yol açan en büyük etken olabilir. Bu filmler, aynı zamanda Yeşilçam döneminden süregelen söz dinleyen, masum, sevimli, “-cik” li çocuk mottosunu alt-üst etmektedir. İncelenen filmlerde, ortak çocukluk temsili, anne ve baba sevgisinden yoksun bırakılma üzerine kuruludur. Çalışmaya konu olan filmlerde, çocukların aile özlemi çektiği, bir biçimde anne-baba sevgisinden mahrum kaldıkları ve bunun sonucunda mutsuz oldukları görülmektedir. İncelenen filmler, farklı çocukluk temsillerine de yer evrilmiştir. *Şahmaran* (1993) filminde, gerçek ile masal dünyası arasında var olan hayalperest bir çocukluk temsili işlenirken, *Babam Askerde*’ de (1995) politik meseleler üzerinden çocukluk temsilleri ele alınmıştır. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminde, diliyle, kültürüyle öteki olarak görülen bir çocuk temsili yer alırken, *Sır çocukları* (2002, Ümit Cin Güven) ise sokak çocuklarını ve yetişkinleşmiş çocukları ele alır. *Hayat Var*’da (2008) çocukluktan ergenliğe geçişin sancıları işlenir. *Babamın Kemani* (2022) filminde ise yetişkinlerin sorunlarını çözmeye çalışan çocukluk temsili yer almaktadır. İncelenen filmlerde, çocukluğun hem öykünün hem de kentin merkezine yerleştirildiği ve çocuk kahramanların, sosyal gerçeklikleri yansıtmak amacıyla kullanıldığı görülmüştür. Çalışmadan elde edilen veriler doğrultusunda, 1990 sonrası kentte geçen filmlerde çocukluk temasının, sokak çocuklarının yaşamı, çeteleşme, taciz, tecavüz, genç kızlığa geçişin bunalımı, ötekileştirme, terk edilme, aile içi ve politik sorunların çocuklara yansımaları gibi ciddi meseleler üzerinden derinlemesine işlendiği söylenir. Bu farklılıklar, aynı zamanda yeni dönem yönetmenlerinin kendi anlatım biçimlerini özgürce geliştirebildiklerini göstermektedir.

6.2 Öneriler

Bu çalışma 1990 sonrası Türk Sinemasında İstanbul’da geçen ve başrolünde çocuk olan filmlerde çocukluk imgesi ile sınırlıdır. Bu konuda yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Literatürde çocukluğun sinemada nasıl ele alındığına dair çok sayıda çalışma vardır. Bu çalışmaların neredeyse tamamı 1960-1980 yılları arasındaki çocukluk imgesini kapsamaktadır. Bunun nedeni 1960’lı yıllarda başlayan *Ayşecik* serisi ile çocuk yıldızlı filmler furiasının yaşanmasıdır. 1970’li yıllarda taşradan kente göç ile yeni bir çocukluğun ortaya çıkması ve 1980’li yıllarda Türkiye’de yaşanan ekonomik sorunlardan etkilenen sinemanın yeni bir arayış olarak arabesk filmlere ve arabesk çocuklara yönelmesi bir diğer neden olarak değerlendirilebilir. Ancak Yeni Türk Sineması’ndaki kentte çocukluğun inşasına dair çalışmaların azlığını gözlemek mümkündür.

1990 sonrası kentte geçen çocuk filmlerinde, toplumsal cinsiyet rolleri ve sınıfsal ayrımları ele alan çalışmalar yapılabilir. Filmlerde erkek ve kız çocuklarının nasıl gösterildiği ve birbirlerinden farklı olarak ne tür sorunlarla karşılaştığına dair incelemeler yapılabilir. Bu tür çalışmalar, Yeni Türk Sinemasında kent ve çocuğun daha derinlemesine incelenmesine katkı sağlayarak çocukların yaşadığı sorunlara ışık tutulmasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Açıkyol, M. K., & Kazaz, M. (2021). Modernleşme Pratikleri ve Sinemada Çocuk Temsili: İki Dil Bir Bavul Filminde Minyatür Yetişkinlik. A. Can, M. Aytaş, & H. Aker içinde, *Sinema ve Çocuk 1- Dünya ve Türk Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri* (s. 95-117). Konya: Tablet Yayınları.
- Akbaş, E., & Topçuoğlu, R. A. (2009). Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu-Eleştirel Bir Değerlendirme. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 20(1), 95-104.
- Akbaş, Z. Ö., & Dursun, C. (2020). Teknolojinin Aileye Etkisi: Değişen Ailenin Dijital Ebeveyn ve Çocukları. *Turkish Studies-Social*, 15(4), 2245-2265.
- Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema: İvrir Zıvır Tarihi-7*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Akgün, E. (2014). Panahi Sineması Üzerine Sayıklamalar. H. Köse içinde, *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar* (s. 175-202). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akın, H. (2008). Geç Ortaçağ ve Yeniçağ Avrupası'nda Çocuk Cadılar ve Çocuk Cadı Avı. *[Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi]*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akkuş, C. A. (2008). Sinema ve Kent. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Aksoy, A. (2014). İstanbul'un Neoliberalizmle İmtihanı. A. B. Candan, & C. Özbay içinde, *Yeni İstanbul Çalışmaları, Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* (s. 26-46). İstanbul: Metis Yayınları.
- Alaca, J. (2022). Çocuk, Sinema ve Çocuk Edebiyatı: Çocuk Edebiyatı Ürünlerinin Beyaz Perdeye Aktarımı. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alıcı, B. (2014). Yeni İran Sineması'nda Çocuk. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3), 118-151.
- Alkan, H. (2007). Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Alptekin, B. (2021). Siberpunk Filmlerinin Tür Çözümlemesi: Blade Runner ve Ghost in The Shell Örneği. *SDÜ İfade Dergisi*, 1(4), 76-94.
- Ariés, P. (1962). *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. (R. Baldick, Çev.) New York: Vintage Books.
- Arkan, G. (2007). Türk Sinemasında Çocuk İmgesi ve "The Ring", Halka Filminin Çözümlemesi. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arpaç, O. (2021). Kamera Arkasına Yeni Bir Nesil Geçiyor. (O. Özyurt, Dü.) *Collectors Issue Sinema 90'lar* (2), 26-33.
- Arslan, H. (2014). Türkiye'nin Kentleşme Sürecinde Konut Politikalarının Evrimi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*(40).
- Arslan, S. (2022). *Türkiye'de Sinemanın Tarihi Başlangıcından Günümüze*. (R. Özçöllü, Çev.) İstanbul: Kronik Yayınları.
- Augé, M. (1992). *Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. (J. Howe, Çev.) London: Verso .
- Avcı, A., & Özhan, D. (2008). Romanesk Kent: Gurbet Kuşları'ndan Gizli Yüz'e. M. Öztürk içinde, *Sinematografik Kentler Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (s. 364-379). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Aymaz, G. (2004). Uzak'taki Kent Kentteki Uzaklık. A. Şimşek (Dü.) içinde, *Kentte Sinema Sinemada Kent* (s. 227-238). İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.
- Aymaz, G. (2008). Dekadans Kent: İstanbul. M. Öztürk içinde, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (s. 351-363). İstanbul: Agora Kitaplığı .
- Aytaç, Ö. (2017). Kent, Metropol ve Değişen Yer/Mekân İmajları. *Mukaddime*, 1(8), 1-23.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bal, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri (Uygulamalı-Örnekli)*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Balcı, Ş. (2018). 2000'ler Türk Sinemasında Kentsel Dönüşüm. *Sinecine*, 9(2), 71-109.
- Balcı, Ş. (2019). 2000'ler Türk Sineması'nda Aidiyetsiz Kent İstanbul. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 713-742.

- Balcı, Ş. (2021). *Türk Sinemasında Aidiyetsizliğin Mekânı: Kayıplar ve Ölüler Kenti İstanbul*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Baloğlu, U. (2018). Masumiyet Filminde Çocuk, Televizyon ve Bağlanma İlişkisi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 22(1), 1-30.
- Bartu, A. (2013). Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Küresel Bir Çağda Tarihi Yeniden Yazmak. Ç. Keyder içinde, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Başaranbilek, E. (2007). Arkeolojik Eserlerde Çocuk. B. Onur içinde, *Toplumsal Tarihte Çocuk* (s. 36-48). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bayrakçı, Z. (2014). Sinema ve Kent Arakesitinde Bir Kenti Okumak: Berlin Örneği. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Becerikli, R. (2018). Çocuk Yıldız Fimleri ile Canım Kardeşim Filminin Anlatı ve Karakter Özellikleri Bakımından Karşılaştırılması. *Selçuk İletişim*, 11(2), 321-346.
- Berktaş, E. (2010). *1940'lı Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bilgiç, E. (2014). Epigrafik Veriler Işığında Antikçağ Anadolu'sunda Eğitim. *Cedrus*, 2, 323-338.
- Birincioğlu, D. (2024). Türk Sinemasında Yapımcı/Yönetmen Tekeli. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48 330/331/332* (Cilt 1, s. 250-264). Ankara: Hece Yayınları.
- Boztepe, V. (2017). 1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*(27), 153-179.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Bütev, S. (2019). Yeni Türk Sinemasında Zihinselliğin Objektivasyonu. *[Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bütev, S. (2023). *Yeni Türk Sineması: Yeşilçama Karşı Bir Sinema Arayışı*. Ankara: Neyno Kültür Yayınları.
- Canpolat, E. İ. (2006). İstanbul'u Anlamak. <https://kirpi.fisek.com.tr/> adresinden alındı

- Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi Dergisi*, 518-535.
- Cevheri, Ş. (2021). İran Sinemasında Bir Auteur: Mecid Mecidi Sineması. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Gaziantep: Hasan Kalyoncu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cevizci, A. (2010). *Felsefe Sözlüğü* (7 b.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çakır, S. (2017). Yeşilçam Sineması ve Masal Formu: Ayşecik. *Journal Of Turkish Studies*, 12(21), 133-150.
- Çapar, A. (2021). Osmanlı Devleti'nde Çocukluk: Kaynaklar, Metot, Tarihsel ve Disiplinlerarası Perspektifler. *tarihyazını*, 3(1), 44-68.
- Çavuşoğlu, E. (2014). *Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çeker, A., & Belge, R. (2015). İstanbul'da Kentsel Dönüşüm Kapsamında Gerçekleşen Bir Olgı: Soylulaştırma. *Türk Coğrafya Dergisi* (65), 77-86.
- Çelik, M. (2010). Bir Sinema Yönetmeni Olarak Mecid Mecidi ve Onun Özgün Sanat Dilinde İnsan. *Şehrengiz Dergisi*(5), s. 11-14.
- Çeliktemel, Ö. (2015). Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(75), 155-179.
- Çiçek, H. Ö. (2017). Türk Sinemasında Çocuk Filmleri. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çınar, E. B. (2019). Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması: "Bir Ayrılık" ve "Satıcı" Filmlerinin İncelenmesi. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dabaşı, H. (2013). *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği* (2 b.). (B. Aladağ, & B. Kovulmaz, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı .
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. (H. Tomlinson, & Galeta Robert, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Demir, A. (2012). Tarihten Günümüze Çocuk Hakları. *Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 37-47.

- Dikyol, D. (2021). Antik Roma'da Bir Statü Göstergesi Olarak Eğitim. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(3), 1025-1051.
- Dirican, R. (2018). Tarihi Süreçte Çocukluk ve Çocuk Hakları. *Çocuk ve Gelişim Dergisi*, 2(2), 51-62.
- Doğan, B. (2021). *Uluslararası Sözleşmeler Işığında Çocukların Kişisel Hakları*. Ankara: Adalet Yayınevi.
- Doğan, E. (2019). Türk Sinemasında 1960-1970 Yılları Arasında Çocukluk: İki Farklı Ayşecik Filminde Çocukluk Temsiliyeti. *Journal Of Turkish Studies*, 14(2), 313-323.
- Düzcan, B. (2016). Gelin ve Kuzu Üzerine Bir Kıyaslama Denemesi. *Yeni Film*(39-40), s. 54-60.
- Düzcan, B. (2017b). Gecikmiş Çocukluk ve Modernleşme: Çocukluğun Yeşilçam Sinemasındaki Serüveni. *Sosyologca*, 7(13-14), 381-391.
- Düzcan, E. (2017a). Çocuk Gözüyle Anlatmak: Sinemada Çocukluğun Büyüme Serüveni. *TRT Akademi*, 2(4), 398-417.
- Düzcan, E. (2020). 1947'den Günümüze Türkiye Sinemasında Çocukluk: Sosyolojik Bir Analiz. *[Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Düzcan, E. (2022). Sinemanın Doğuşunda Çocukluk: Görsel Bir Eşik Olarak Erken Sinema. *Moment Dergi*, 9(2), 567-584.
- Easthope, A. (2004). Altmışlarda Sine-Kentler Sinemada Ütopyen ve Distopyen Kent. A. Şimşek (Dü.) içinde, *Kentte Sinema Sinemada Kent* (s. 125-136). İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.
- Eğilmez, E. (1974). Ertem Eğilmez'le Konuşma. *Yedinci Sanat Dergisi*, 16-34. (E. Ayça, & N. Çoş, Röportajı Yapanlar)
- Elal, M. E. (2013). Arabesk Filmlerde Çocuk. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Emre, K. B. (2007). Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eraslan, Ö. (2022). Taşrada Çocukluk: 2000'li Yıllar Bağımsız Türk Sinemasında Ebeveyn Tutumları. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 19, 144-169.

- Erbalaban, N. (2011). Türk Sinemasında Toplumsal Değişimler Çerçevesinde Çocuk İmgesi. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erbaş, H., & Soydemir, P. (2011). Sermaye Hareketleri ve "Küresel Kent" Olma Yolunda İstanbul-lar. S. Şahinkaya, & İ. N. Ertuğrul içinde, *Bilsay Kuruç'a Armağan* (s.635-676). Ankara: Mülkiyeliler Birliği Yayınları.
- Erdemir, H. P., & Erdemir, H. (2012). Antikçağ'da Çocuk Olmak: Ölmek ya da Ölmemek. D. Şenol, S. Yıldız, T. Kıymaz, & H. Kala içinde, *Uluslararası Katılımlı Kadına ve Çocuğa Karşı Şiddet Sempozyumu Bildiri Kitabı* (Cilt II, s. 643-659). Ankara: Mutlu Çocuklar Derneği Yayınları.
- Erkan, N.E., & Altıntaş, S. (2018). Soylulaştırmanın Gündelik Hayattaki Görünümleri: Balat'ın Mekânsal ve Sosyal Dönüşümü. *İdealkent Dergisi*, 9(23), 292-335.
- Evren, B. (2005). *Türk Sineması*. İstanbul: 42.Altın Portakal Film Festivali.
- Erkılıç, H. (2008). 12 Eylül Filmlerini Yeniden Düşünmek: Toplumsal Travmadan Toplumsal Hicve. T. İlter, N. Kara, M. Atabey, Y. Arslan, & M. Orun (Dü) içinde, *Communication in Peace/Conflict in Communication* (s. 119-126). Eastern Mediterranean University.
- Erkılıç, S. D. (2024). Yurt Dışı Film Festivallerinde Türk Sinemasının Yeri. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48 330/331/332* (Cilt 1, s. 305-343). Ankara: Hece Yayınları.
- Erkut, Z., Balcı, S., & Yıldız, S. (2017). Tarihsel Süreç İçinde Çocuk. *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, 2(3), s. 17-28.
- Erol, Ç. H. (2010). Türkiye'de Ulusal Kalkınmacılığın İflası ve Toplumsal Anominin 1980'ler Türk Sinemasındaki İzleri. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ertuğrul, M. (1989). *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar*. İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eşkinat, R. (2012). Türk İnşaat Sektöründe (TOKİ'nin) Yeri ve Etkisi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(32), 159-172.

- Göç, G. N. (2021). *Türk Sinema Tarihi ve Kemal Film*. Ankara: Biyografi Net Yayıncılık .
- Gözlü, A., & Yılmazcan, D. (2020). Paternalizm ve Antik Roma'da Baba Figürü. *KAREFAD, ÇKÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8(2), 232-244.
- Gültekin, G. (2021). Hollywood Sinemasında Kötülüğün Kaynağı Olarak Çocuk(luk). A. Can, M. Aytaş, & H. Aker (Dü) içinde, *Sinema ve Çocuk 1: Dünya ve Türk Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri* (s. 29-60). Konya: Tablet Basım Yayın Dağıtım.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürdal, A. D. (2013). Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk Sosyolojisine ve Sosyolojiye Bakmak. *"İş, Güç" Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi*, 15(4), 1-26.
- Güven, Z. C., & Can, A. (2021). Sinemada Normatif Çocuklardan Aykırı Çocuklara Doğru: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Monitör/Yansıtıcı ve Sessiz Çocuklar. A. Can, M. Aytaş, & H. Aker (Dü) içinde, *Sinema ve Çocuk-1 Dünya ve Türk Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri* (s. 61-94). Konya: Tablet Basım Yayın Dağıtım.
- Hakan, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Hall, S. (2017). Temsil İş. S. Hall içinde, *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dünder, Çev., s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hasanbarough, L. N. (2021). İran Sineması'nda Mimari Kültürün Değerlendirilmesi. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Horak, L. (2016). *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema 1908-1934*. London: Rutgers University Press.
- İnanç, B. Y., Bilgin, M., & Atıcı, M. K. (2012). *Gelişim Psikolojisi: Çocuk ve Ergen Gelişimi* (8 b.). Ankara: Pegem Akademi.
- İpek, Ö. (2014). Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiarostami Sineması Üzerine Düşünceler. H. Köse içinde, *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar* (s. 118-133). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- İsimsiz. (1978). Seyircinin Beğeneceğini Umduğumuz Mevsimin Yerli Filmleri, Bir Gençlik Tazeliği Taşıyor. *Milliyet Sanat Dergisi*(291), s. 9-11.
- Işık, E. (2019). Batı'da Çocukluk Sosyolojisi Çalışmaları Tarihi. *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, 4(7), s. 179-194.
- Kabadayı, L. (2018). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* (3 b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kanık, O. V. (2021). *Orhan Veli/ Bütün Şiirleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaca, Ş. (2013). *Türk Edebiyatında Çocuk: Milli Kimlik İnşası (1900-1923)*. (H. Argunşah, Dü.) İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karadoğan, U. C. (2019). "Çocuk ve Çocukluk" Kavramının Tarihsel Süreçte Değerlendirilmesi. *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, 4(7), s. 195-226.
- Karakaya, S. (2014). *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*. (İ. Doğan, Dü.) Ankara: Yason Yayınevi.
- Karataş, K., Acar, H., Acar, Y. B., & Gökçearslan, E. (2004). Türkiye'de Çocuğun Korunması: Osmanlı'dan Günümüze Çocuk Refahına Yönelik Düzenlemeler. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 15(1), 15-25.
- Kaya, A. (2007). Sanayileşme ve Göç. E. B. Egrik, İKSV, & N. Boztekin içinde, *İstanbul'da Yaşam Kültürü*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Kayaarası, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında İstanbul Kent İmgeleri. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Kayıtmazbatır, G., & Yaşartürk, G. (2023). Netflix'in Yerli Yapım Filmlerinde Melodram ve Ödipal Yörünge: Beni Çok Sev, Babamın Kemanı ve Cici. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2), 463-494.
- Keene, J. (2016). The Child Witness and Cultural Memory in European War Cinema. *International Journal of Media and Cultural Politics*, 1(12), 95-113.
- Keleş, R. (2007). Kent ve Yaşam. E. B. Egrik, İKSV, & N. Boztekin içinde, *İstanbul'da Yaşam Kültürü* (s. 27-33). İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları.

- Keyder, Ç. (2011). Yirmi Birinci Yüzyıla Girerken İstanbul. D. Göktürk, L. Soysal, & İ. Türeli içinde, *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Keyder, Ç. (2013). Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına. Ç. Keyder içinde, *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keyder., Ç., & Öncü, A. (1994). Globalization of a Third-World Metropolis: İstanbul in the 1980s., *Review Fernand Braudel Center*, 17(3),383-421.
- Kırel, S. (2004). Kent Çocukları. N. Türkoğlu, M. Öztürk, G. Aymaz , & A. Şimşek (Dü.) içinde, *Kentte Sinema Sinemada Kent* (s. 175-184). İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.
- Kırel, S. (2010). Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film. C. Pekman içinde, *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez* (s. 208-232). İstanbul: Ağora Kitaplığı.
- Kocakuşak, F. (2011). Antik Roma'da Aile Kurumu. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köçer, H. (2023). *Tarihsel Süreçte Çocuk ve Çocukluk Kavramları*. Typeish: <https://typelish.com> adresinden alındı
- Kuyucu, T., & Ünsal, Ö. (2011). Neoliberal Kent Rejimiyle Mücadele: Başbüyük ve Tarlabası'nda Kentsel Dönüşüm ve Direniş. D. Göktürk, L. Soysal, & İ. Türeli içinde, *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuzucanlı, G. (2021). 1960'lı Yıllar Türk Sinemasında Çocuk Temsili: Ayşecik Devam Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme. A. Can, M. Aytaş, & H. Aker içinde, *Sinema ve Çocuk- I Dünya ve Türk Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri* (s. 119-143). Konya: Tablet Yayınları.
- Larousse, M. B. (1986). Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. 6. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Lindberg Ahioğlu, E. N. (2012). Çocuk Yetiştirme Açısından Türkiye'de Çocukluğun Tarihi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(31), 41-52.
- Mantran, R. (2002). *İstanbul Tarihi* (2 b.). (T. Tunçdoğan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marie, M. (2004). Filmlerde Kentsel Tema. A. Şimşek (Dü.) içinde, *Kentte Sinema Sinemada Kent* (s. 59-63). İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.

- Mercan, Ö. (2024). Türk Sinemasında Görüntü Yönetmeni. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48 330/331/332* (Cilt 1, s. 352-354). Ankara: Hece Yayınları.
- Milliyet Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi* (Cilt 6). (1986). İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık.
- Mutman, M. (2015). Kör Alan: Hayat Var. H. Köse, & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 24-43). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nafei, M. (2012). Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesi'nin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşımın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Neuman, W. L. (2022). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımları* (2 b., Cilt I). (Ö. Akkaya, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Nojournian, A. A. (2019). Constructing Childhood in Modern Iranian Children's Cinema: A Cultural History. C. Hermansson, & J. Zepernick içinde, *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television* (s. 279-294). Palgrave Macmillan, Cham.
- Onaran, Â. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, A. Ş., & Vardar, B. (2005). *20.Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Onur, B. (2005). *Türkiye'de Çocukluğun Tarihi: Çocukluğun Sosyo-Kültürel Tarihine Giriş*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Onur, B. (2007a). *Çocuk Tarih ve Toplum*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Onur, B. (2007b). *Toplumsal Tarihte Çocuk*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Onur, B. (2009). *Türk Modernleşmesinde Çocuk*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Oral, S. S. (2018). Handan İpekçi Sineması'nda Kolektif Bellek. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öcel, N. (1999). Türk Çocuk Sineması ve Türk Sinemasında "Çocuk" İmgesi. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Özalp, H. (2019). Devlet, Milliyetçi Türkler ve PKK Kısacasında Kürtler:"Büyük Adam Küçük Aşk" Filminin Sosyolojik Film Eleştirisi Bağlamında Analizi. *Usbad Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 37-54.
- Özçelik, İ. (2020). Sinema Perdesinde Araştırmacı Gazetecilik: "Spotlight" Filmi Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme. *Konya Sanat Dergisi*(3), 32-48.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2 b.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özelçi, K. (2017). İstanbul Dile Geldi: Ya Gidersin Ya Kalırsın! İs/Tan/Bul'dan Kaç(ama)mak... *Social Sciences Research Journal*, 3(6), 139-148.
- Özgüç, A. (1990). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özgül, D. (2015). Öğrencilerin Cinsel İstismara Uğrama Durumunda İlk ve Ortaokullarda Çalışan Öğretmen ve Okul Yöneticilerinin Tutum ve Davranışları. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (2003). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*. Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960* (4 b.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Öztan, G. G. (2019). *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul.
- Öztürk, H. K. (2017). Çocukluğun Tarihsel Gelişimi Üzerine Düşünceler. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(13), 253-276.
- Öztürk, M. (2008). Bir 'Kentler ve Sinemalar' Topografyası. M. Öztürk içinde, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (s. 1-6). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Öztürk, M. (2017). İstanbul'un Modernleşmesi ve Sinema. 1-6. <https://www.scribd.com/document/342174871/Ozturk-Mehmet-%C4%B0stanbul-Un-Modernle%C5%9Fmesi-Ve-Sinema> adresinden alındı
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Özuyar, A. (2023). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi-2 (1923-1931)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamak, G. (2019). Yeşilçam'dan Arabeske Türk Sinemasında Çocuk Tahayyülünün Dönüşümü. [*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*]. İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pembecioğlu, N. (2018). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Pérouse, J. F. (2008). İstanbul Varoşları. M. Öztürk içinde, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (M. Baydur, Çev., s. 305-315). İstanbul: Agora Kitaplığı .
- Petrov, G. (2010). *Beyaz Zambaklar Üzerinde* . İstanbul: Lacivert Yayıncılık.
- Polat, O. (2008). Türkiye'de Çocuk Haklarının Durumu. *Toplum Ve Demokrasi*, 2(2), 149-158.
- Postman, N. (1995). *Çocukluğun Yokoluşu*. (K. İnal, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Resmi Gazete. (2005). Çocuk Koruma Kanunu. Ankara: T.C.Cumhurbaşkanlığı Mevzuat Bilgi Sistemi. Kasım 21, 2023 tarihinde <https://mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=5395&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=5> adresinden alındı
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (2 b.). (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sağlam, M., & Aral, N. (2016). Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramı. *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, 1(2), s. 43-56.

- Sancar, M. K. (2024). Türk Sinemasında Sansürün Dünü ve Bugünü. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48* 330/331/332 (Cilt 1, s. 362-373). Ankara: Hece Yayınları.
- Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 401-424.
- Sayıcı, F. (2018). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik. *TRT Akademi*, 3(5), 460-469.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi-I 1896-1959*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sekmeç, A. C. (2023). Muhsin Ertuğrul'un Sovyet Rusya'daki Çalışmaları ve Moskova Ziyaretleri. G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 545-641). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(40), 97-118.
- Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Solak, İ., & Çomruk, S. (2024). Osmanlı'da Çocuk Olmak. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 291-300.
- Sorlin, P. (2000). Gypsies, Children, and Criminals: Anti Authority Themes in Early British Silent Cinema. J. Winter, & E. Sivan içinde, *War and Remembrance in the Twentieth Century* (Cilt 1, s. 104-124). Cambridge: Cambridge University Press.
- Soydemir, A. P. (2017). Yerelin İçinden Bir Yönetmen: Yüksel Aksu Filmlerinde Din Ögesi ve Muğla Özelinde Türkiye Taşrasının Sahici Bir Fotoğrafı. K. Kayalı (Dü.) içinde, *Türk Sineması: Toplum Şekillendirmenin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi* (s. 229-240). Ankara: Bibliyotek Yayınları.
- Soysal, L. (2011). Kentin Geleceği/ Gelecekleri: Yeni Yüzyıla Uyumlu İstanbul. D. Göktürk, L. Soysal, & İ. Türel içinde, *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sönmez, A. S. (2022). Kentin Çeperlerinde Varoluş Mücadelesi: Kentsel Dönüşüm Sürecinde Sinemada Birey ve Mekân Anlatıları. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1(1).

- Sönmez, M. (1996). *İstanbul'un İki Yüzü*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2012). Yusuf'u Yanlış Anlamak: Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Süt-Bal Üçlemesi Üzerine. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 57-70). İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, A. (2018). Babanın Ormanında Kaybolmak: Çoğunluk. L. Kabadayı içinde, *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* (3 b., s. 141-150). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahin, H. (2020). Çocuk, Çocukluk Kavramları ve Çocukluğun Tarihsel Gelişimi. Ş. Dilli (Dü.) içinde, *Türkiye'de Çocuk Olmak* (s. 28-69). Ankara: Pegem Akademi.
- Şehsuvaroğlu, H. Y. (1961). Çocuk Elbiseleri Sergisi. Taha Toros Arşivi (No.22).
- Şerik, Ç., & Kılınçarslan, Y. (2019). Sovyet Sinemasında İdeolojik Aygıt Olarak Çocuğun Temsili. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(65), 1249-1258.
- Şimşek, A. (2016). Türk Sinemasında İstanbul Temsili: Ah Güzel İstanbul ve Anlatı İstanbul Filmleri Örnekleme. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şirin, M. R. (1998). *Televizyon, Çocuk ve Aile*. İstanbul: İz yayıncılık.
- Şükrü, F. (2008). Sinemada Çocuk Artistler. A. Özuyar içinde, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni* (s. 121). Ankara: De ki Yayınları .
- Tan, M. (2007). Çocukluk: Dün ve Bugün. B. Onur içinde, *Toplumsal Tarihte Çocuk 23-24 Nisan 1993* (s. 1-22). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tan, M. (2019). Çağlar Boyunca Çocukluk. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 22(1), 71-78.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Terzi, Ö., & Nuhoğlu, M. (2021). İran Sinemasında Çocuğun İnşası: Bu Bağlamda Mecid Mecidi Sinemasında Cennetin Çocukları ve Cennetin Rengi Filminin İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Alan Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 137-152.

- Toran, M. (2012). Çocukluğun ve Erken Çocukluk Eğitiminin Tarihi ve Kuramsal Temelleri. N. Avcı , M. Toran, N. Avcı, & M. Toran (Dü) içinde, *Okul Öncesi Eğitime Giriş* (s. 1-19). Ankara: Eğiten Kitap.
- Torun, A. (2017). Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1, 147-166.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2024). *Temsil ve Çocuk*. 02 13, 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Uğur, S. B. (2018). Geçmişten Günümüze Şekillenen Çocukluk Algısı ve Çocuk Yetiştirme Pratikleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(45), 227-247.
- Uğurlu, E. G. (2022). Çocuk Filmlerine Hak Temelli Yaklaşım. E. G. Uğurlu, & B. Ünal içinde, *Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitabı* (s. 151-162). Ankara: Atlas Akademik Yayınları.
- Ulutaş, E. (2022). Göç, Kent, Kimlik: "Yusuf ile Kenan". *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 307-318.
- UNICEF. (2004). Çocuk Haklarına Dair Sözleşme. Ankara: UNICEF Türkiye. Aralık 10, 2023 tarihinde www.unicef.org/turkey adresinden alındı
- UNICEF. (2004). *Dünya Çocuklarının Durumu 2005: Çocukluk Tehdit Altında*. Ankara. www.unicef.org.tr adresinden alındı
- Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü Talim ve Terbiye Dairesi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Wilson, E. (2005). Children, Emotion and Viewing in Contemporary European Film. *Oxford University Press*, 46(3), 329-340. doi:10.1093/screen/hjh074
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6 b.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, E., & Can, A. (2022). Sinemada Çocuk Oyuncu Kullanımının İdeolojisini Anlamak ve Örnek Film Çözümü. A. Can, M. Aytaş, & H. Aker (Dü) içinde, *Sinema ve Çocuk 2 Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri* (s. 193-222). Konya: Tablet Basım Yayın Dağıtım.
- Yıldırım, F. (2019). "Hazal" ve "Sultan Gelin" Filmleri Üzerinden Evliliğe İlişkin Geleneklerin Halk Bilimi Açısından Değerlendirilmesi. *Mavi Atlas*, 7(2), 88-107.

Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması: sinema / araştırma-inceleme*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Yılmaz, H., Uzşen, H., & Belli, M. (2021). Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Hemşireliğinin Tarihsel Süreçteki Gelişimi. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 6(1), 65-70.

Zeypak, B. D. (2021). 21.yy Türkiye'sinde Çocuk ve Çocuk Algısı: Değişen Anlam ve Önemi. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zorlu, S. E., & Bilgin, A. S. (2024). Çocuk Hakları, Tarihî Gelişimi ve Çocuk Suçluluğu. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(2), 763-780.





EKLER

EK A Çözümlemelen Filmlerin Künyesi

Kronolojik Sıraya Göre;

1.Şahmaran

Yapım Yılı: 1993

Yönetmen: Zülfü Livaneli

Senarist: Zülfü Livaneli, Zeynep Avcı

Yapımcı: Zülfü Livaneli, Ülker Livaneli

Yapım Yeri: Türkiye

Oyuncular: Mehmet Balkız, Türkan Şoray, Rana Cabbar, Faruk Peker, Dilaver Uyanık, İlker Alışkan

2.Babam Askerde

Yapım Yılı: 1995

Yönetmen: Handan İpekçi

Senarist: Handan İpekçi

Yapımcı: Handan İpekçi

Yapım Yeri: Türkiye

Oyuncular: Gülnihal Yazıcı, Ceylan Öcal, Zuhale Gencer, Ali Sürmeli, Yunus Gencer, Füsün Demirel, Yasemin Alkaya, Nurettin Şen, Mehmet Atak

Ek A'nın devamı

3.Büyük Adam Küçük Aşk

Yapım Yılı:2001

Yönetmen: Handan İpekçi

Senaryo: Handan İpekçi

Yapımcı: Handan İpekçi, Şahin Alparaslan, Nikos Kanakis,

Yapım Yeri: Türkiye

Oyuncular: Dilan Erçetin, Şükran Güngör, Füsun Demirel, Yıldız Kenter, İsmail Hakkı Şen

4.Sır Çocukları

Yapım Yılı:2002

Yönetmen ve Senarist: Aydın Sayman, Ümit Cin Güven

Yapımcı: Yılmaz Atadeniz

Yapım Yeri: Türkiye

Oyuncular: Halil İbrahim Aras, Fırat Tanış, Nur Sürer, Memet Ali Alabora, Özgü Namal, Serdar Orçin, Fatih Akyol, Mustafa Uğurlu, Volga Sorgu, Arslan Kaçar, Tibor Varga, Yurdaer Okur, Aslı Başak Paçacı, Ildıko Incze, Beyazıt Öztürk, Timur Ölkebaş, Arif Erkin Güzelbeyoğlu, Taner Turan, Erdinç Olgaçlı

Ek A'nın devamı

5.Hayat Var

Yapım Yılı: 2008

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Yapım Yeri: Türkiye

Oyuncular: Elif İşcan, Erdal Beşikçioğlu, Levent Yılmaz, Handan Karaadam, Önder Açıkbaz, Banu Fotocan, Metin Yıldırım, Erhan Tekin, Rahmi Elhan

6.Babamın Kemani

Yapım Yılı: 2022

Yönetmen: Andaç Haznedaroğlu

Senaryo: Murat Taşkent

Yapımcı: Necati Akpınar

Yapım Yeri: Türkiye

Oyuncular: Gülizar Nisa Uray, Engin Altan Düzyatan, Belçim Bilgin, Selim Erdoğan,