

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO-TV BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA PYGMALİON ETKİSİ
“Yeşilçam’da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet”

Yüksek Lisans Tezi

EVREN BARIN EGRİK

İstanbul, 2007

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO-TV BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA PYGMALİON ETKİSİ
“Yeşilçam’da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet”

Yüksek Lisans Tezi

EVREN BARIN EGRİK

Danışman: DOÇ. DR. SERPİL KIREL

İstanbul, 2007

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV. Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi EVREN BARIN EGRIK'ın TÜRK SINEMASINDA PYGMALION ETKİSİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 19.07.2007 tarih ve 2007-8/30 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 21.07.2007

1) Tez Danışmanı : DOÇ. DR. SERPİL KIREL

2) Jüri Üyesi : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

3) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. TULAKBAL SÜALP



ÖNSÖZ

Şu an incelediğiniz ya da inceleyeceğiniz bu çalışmayı gerçekleştirmek bir yılımı aldı. Bu öyle bir yıld ki, bu zamana kadar olan tecrübelerimi, bilgimi yeniden gözden geçirdim; “tarafı” olanı süzmeyi becerebildim; kendi cinsiyetimle ilgili bugüne kadar “hiç” okumadığım kaynakları okudum; “sorunu” az çok tespit edebildim. Bu çalışmayı gerçekleştirebilmemde var gücüyle beni destekleyen, hayatımdaki en ufak ayrıntılar dâhil her şeyimle ilgilenen, ne kadar yoğun, ne kadar uykusuz olursa olsun, yazdıklarım üzerine çok titiz bir çalışma gerçekleştirerek beni yönlendiren, bilgisiyle ufkumu açan, akademisyenliğe adım atmamdaki en büyük sebep olan danışmanım, sevgili hocam Doç. Dr. Serpil Kirel’e teşekkür borçluyum. Kendisi bana yaşamım boyunca hiç sönmeyecek bir ışık hediye etti.

Bir bilimsel çalışmayı gerçekleştirmek, yalnızca sayfalarca yazmak değildir, aynı zamanda edinilen bilgilerin hayata yansımasıdır. İnsan değişir, her zaman kişinin hatırladığı yerde kalmaz. Bazen inanılan idealler, bu ideallere göre şekillenen hayat tarzı kişinin hayatından yalnızca tökezlemesine yarayan pek çok ayak bağını söküp atar. Bu çalışmayı gerçekleştirdiğim bu yıl, böyle bir yıl oldu. Aynı dili konuştuğunuz insanı bulmak o kadar zordur ki, çok uzun zaman alabilir bazen, bazen onu bulmak Tanrı’nın bir lütfüdür... Dolayısıyla, çalışmamı gerçekleştirebilmek için büyük destek ve moral veren, dostluğu, bilgisi ve insanlığıyla yüzümü güldüren sevgili arkadaşım Aylin Çankaya Duyal’a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Hayat insandan en değerli şeyleri hiç olmadık bir anda, en beklenmedik zamanda götürür. Ben buna biraz erken bir yaşında şahit oldum. Aynı hayat, haksızlık yaptığının farkında olacak ki, benim önüme, belki de çok erken bir zamanda ikizimi çıkardı. Bu ikizim öyle bir insan ki, ben beyazsam o siyah, batıysam doğu, kötüysen iyi, sebatkârsam isyankâr ya da tam tersi... Ben eksiksem o da eksik... O benim sevgilim, yol arkadaşım... Sevgili eşim Mehmet Egrik’e bu çalışmayı gerçekleştirebilmemde verdiği desteği, bilgi ve deneyimlerini sonsuz bir sabırla benimle paylaştığı için teşekkür ederim. Onun katkısı olmasaydı bu çalışma bir tarafından hep eksik kalacaktı.

Ayrıca, çalışmalarındaki büyük desteği için aileme, sevgisiyle yanımda olan oğlum Mişa'ya, tüm olanaklarını benim için seferber ederek desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Dr. Leman Yılmaz'a, akademik ve manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim Prof. Dr. Dikmen Gürün'e ve Yard. Doç. Dr. Fakiye Özsoysal'a, deneyimlerini paylaşarak çalışmama katkıları olan Nihal Boztekin'e ve her daim yanımda olan arkadaşlarım Öznur Onur, Emine Özacar, Yusuf Pinhas, Melda Bağdatlı ve Baran Yıldırım'a çok teşekkür ederim.

Ve değerli jüri üyeleri, sevgili hocalarım Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen ve Doç. Dr. Zeynep Tül Akbal Sualp'e eleştirileri için teşekkür etmek isterim. Savunmamı verdiğim o gün, bu çalışmamı ithaf edeceğim iki değerli insanın bilgiye olan inancını değerli jüri üyelerinin gözlerinde gördüm. Onlar çalışmama olan inançları, verdikleri değer ve getirdikleri eleştirileriyle kaybettiğim güvenimi geri getirdiler.

Naçizane bu çalışmamı, Yeşilçam filmlerine birlikte ağlayıp birlikte güldüğümüz, beni eski İstanbul masallarıyla büyüten, sosyal bilimlere yönelmemde büyük gayret sarf eden dedem Ferit Aşkın ve erkeklerin dünyasında büyük bir inatla var olmaya çalışırken, hiç tanımadığı bir insan için kendi hayatını gözünü kırpmadan feda eden annem Nilgün Aşkın Barın'a ithaf ediyorum.

Evren Barın Egrik

İstanbul, 2007

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

1. GİRİŞ	1
2. MİTOLOJİDE, EDEBİYATTA VE PSİKOLOJİDE PYGMALİON.....	4
2.1 Mitolojide Pygmalion: İdeal Kadını Yaratmak	5
2.2 Yaratıcı Erkek ve Yaratılan Kadının Temsili: Pygmalion.....	19
2.2.1 Pygmalion'un Anlatısal Özellikleri	26
2.2.1.1 Çatışma	36
2.2.1.2 Muhalefet.....	43
2.2.1.3 Mutlu Son	48
2.2.2 Pygmalion'da Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Rol.....	50
2.2.2.1 Bedenin Dönüşümleri	54
2.3 Pygmalionizm, Pygmalion Etkisi ve Pygmalionesk Anlatı Kalıpları	58
3. TÜRK SİNEMASINDA PYGMALİON	62
3.1 Yeşilçam'da Pygmalion Uyarlamaları	63
3.1.1 "Aslan Yavrusu" (1960): Filmin Künyesi ve Yapım Özellikleri.....	77
3.1.1.1 Filmin Konusu	78
3.1.2 Hulki Saner "Aslan Yavrusu" (1960)	80
3.1.2.1 Çatışma	83
3.1.2.2 Muhalefet.....	88
3.1.2.3 Mutlu Son	92
3.1.3 "Sürtük" (1965, 1970): Filmlerinin Künyeleri ve Konusu	95
3.1.4 Filmlerin Birlikte Yorumlanmalarının Nedenleri	98
3.1.5 Ertem Eğilmez "Sürtük" (1965, 1970).....	100
3.1.5.1 Çatışma	117
3.1.5.2 Muhalefet.....	121
3.1.5.3 Mutlu Son	126
4. TÜRK SİNEMASINDA PYGMALİON UYARLAMALARININ KARŞILAŞTIRMALI YORUMLANMASI.....	128
4.1 Pygmalion Stereotipinin Sürekli Yeniden Üretimini Sağlayan Dinamikler	134
4.1.1 Sinemasal Dinamikler	140
4.1.1.1 Özdeşleşme	145
4.1.1.2 Stereotipleştirme	152
4.1.1.3 Zihniyet Oluşturma	155
4.1.2 Toplumsal Dinamikler	157
4.1.2.1 1960'lar: Kentleşme ve Kadın	166
4.1.2.2 1960'lar: Sinema Kültürü ve Kadın İzleyici	170
4.1.2.3 1960'lar: Sınıf Atlama	172

5. SONUÇ	175
EKLER	178
KAYNAKÇA.....	183

1. GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı, psikoloji literatüründe “Pygmalion etkisi” adı verilen psikolojik durumun toplumsal zeminde nasıl yer edindiği ve konusu bakımından *Pygmalion* uyarlamalarının türevleri olan yapımların sosyal hayatta, kadın/erkek, ezen/ezilen ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi ve yorumlanmasıdır. Bu nedenle 1960’lı yıllardan itibaren Yeşilçam’da oldukça sık işlenen bir konu olarak Bernard Shaw’un *Pygmalion* oyunundan yapılan ilk uyarlamalar incelenmek üzere seçilmiştir. Yeşilçam’da ilk *Pygmalion* uyarlaması 1942 yılında Adolf Körner’in çektiği “Sürtük” adlı filmidir. Fakat bu film, günümüze ulaşmadığından dolayı çözümleme kapsamına alınamamıştır. Dolayısıyla bu filmde ve Mahmut Yesari’nin tiyatrodaki büyük ilgi gören *Pygmalion* uyarlaması *Sürtük*’ten yola çıkarak çekildiği bilinen Hulki Saner’in “Aslan Yavrusu” (1960) ilk *Pygmalion* uyarlaması olarak çözümlemelere dâhil edilmiştir. 1960 yılını izleyen her beş yılda, 1965 ve 1970 yıllarında Ertem Eğilmez tarafından beyazperdeye aktarılan “Sürtük”lerin senaryosu Mahmut Yesari’nin eserinden uyarlandığı için bu filmler de *Pygmalion* uyarlaması olarak değerlendirilmiştir. Yurtdışında olduğu gibi, gerek Yeşilçam’da gerekse tiyatrodaki oldukça sık işlenen bu konu birebir olmasa da birçok yerli filmde kullanılmış ve neredeyse Yeşilçam’ın melodram geleneğinin bir özeti haline gelmiştir. Çalışmanın kapsamı toplumsal cinsiyet ve toplumsal rol bağlamında bu uyarlamaların incelenmesidir. Çalışmanın yöntemi, *Pygmalion* uyarlamalarının dramaturjik olarak bağlamını ortaya koymak amacıyla bu filmleri toplumsal, psikolojik, sosyolojik ve sinemasal olarak çözümlemek üzerine gelişmektedir. Araştırmanın çerçevesi, *Pygmalion* oyunundan yola çıkılarak oluşturulan bu uyarlamaların söylemini incelemek amacıyla, çalışmanın birinci bölümünde öncelikle Pygmalion mitosunun temsil biçimlerini antropolojik anlamda değerlendirmekle gelişmektedir. Çalışmanın birinci bölümünün ilerleyen başlıklarında bu oyunun söylemi 20. yüzyıl İngiltere tarihi kapsamında incelenmiştir. İkinci bölümde ise birinci bölümde anlatının kapsamında tartışılan kavramlar ve tarih çerçevesinde Yeşilçam’ın bu oyunun orijinal söylemini kendi bünyesinde nasıl ve hangi dinamiklerle oluşturduğu ele alınmakta, bu bağlamda feminist teoriden faydalanarak film çözümlemelerine yer verilmektedir. Üçüncü bölümde ise, yapılan film çözümlemeleri, dönem değerlendirmeleri, tartışılan kavramlar ışığında *Pygmalion* uyarlamaları

bağlamında popüler söylemin nasıl oluştuğu, filmlerde işlenen durumlar ve toplumsal arka plan (Cumhuriyet ve modernleşme söyleminden 1960 ve 1970'lere kadar) kapsamında ayrıntılı olarak tartışılmaktadır.

Araştırmanın kısıtlılıkları, öncelikle ilk örneği oluşturan Adolf Körner'in "Sürtük" (1942) adlı filminin incelenememesi ve bu filmde sonra gelen Hulki Saner'in "Aslan Yavrusu" (1960) filminin televizyon kopyası olduğu için kimi sahnelerinin atlanma olasılığıdır. Araştırmada yanıt aranacak temel soru ise şudur: "Geçmişten bugüne geçerliğini koruyan *Pygmalion* uyarlamaları toplumsal bağlamda toplumsal cinsiyetin temsil biçimlerini nasıl meşrulaştırmaktadır?" Araştırmanın diğer soru ve varsayımları şöyle sıralanmaktadır: Toplumsal düzlemde, bireylerin bir gün "keşfedileceğine" olan inancı, paralelinde sinemayla sınıf atlama umudunun sürekli korunması, bu umudun popüler bir ürün olan sinema aracılığıyla yeşertildiğinin bir göstergesi olabilir mi? *Pygmalion* merkezli uyarlamalar bu bağlamda nasıl bir söylem oluşturmaktadır?

1960'tan 1970'lere uzanan dönemin ruhu / politikası / toplumsal hareketleri bağlamında Türk sinemasında kadın-erkek ilişkisinin temsil edilme biçimleri bağlamında *Pygmalion* uyarlamaları nasıl bir söylem oluşturmaktadır ve bu söylemin izleyici üzerindeki etkisi nedir? Meşrulaştırılmak istenen söylem nedir, bu yapılandırma nasıl sağlanmıştır? Popüler söylem kendisini sinema üzerinden nasıl oluşturmuştur? Aşkın (erkeğin kadına aşkı, kadının erkeğe aşkı ve minnetinin) sınıf atlamanın bir göstergesi olarak sunulması neyi temsil eder? Bu durum dönemin ulusal politik söylemini nasıl pekiştirmektedir? Bu uyarlamalar kapsamında seyirci, kadın seyirci, köy-kent ikilemi, değişim olgusu ve bunların sinemada modellenmesi nasıl gerçekleşmektedir?

1. Varsayım: 1960'larda toplumsal bağlamda önemli değişimler yaşanmıştır. Bu toplumsal değişimlerden en önemlisi ekonomik ilişkilerin, kültüre yansımalarıdır. Bu dönemde, kapitalist ilişkiler ağı giderek büyümüş, köyden kente göç başlamış ve Askeri Darbe'yle birlikte toplumsal bir kriz dönemine girilmiştir. Tüm bunlarla birlikte, 1960'lardan başlayarak ivme kazanan işçi hareketi, üniversite gençliğinin talepleri düşünüldüğünde *Pygmalion* uyarlamaları reel toplumsal yaşamın çok uzağında

değerlendirilebilir. Ancak bu uyarlamaların büyük gişe hâsılatı elde etmesi yalnızca 1960'lara özgü üretim biçiminin bir sonucu değil, aynı zamanda yaşamın her noktasına ağırlığını koyan egemen ideolojinin tüketim kültürüyle birlikte tahakkümü “meşrulaştırıldığı” bir söylem üretim biçimidir.

2. Varsayım: Bu uyarlamalar izleyiciyle özdeşlik kurma yoluyla bir yanılsama yaratmıştır. Egemen ideolojinin “ezici” söylemlerinin *Pygmalion* uyarlamalarında izi sürülebilir. Yeşilçam'da “mutlu sonlarıyla” Pygmalionesk anlatım kalıpları cinsiyetçi ideolojinin “anormallikleri”ni “normalleştirici” bir etkiye de sahiptir. *Pygmalion* uyarlamalarının cinsiyetçi söylemi, kadının olumsuz anlamları üzerinden ikiliklere dayalı kadın temsilleri sunmaktadır.

3. Varsayım: *Pygmalion* merkezli melodramlar bir dönemin ahlak anlayışını, duygusal bağlamını sergilerken aynı zamanda varolan sistemin karşısında yer alarak bir tampon işlevi görmektedir, dönemsel olarak içinde yer aldığı toplumsal koşulları bir şekilde etiketlemektedir. Bu etiketleme sürecinde cinselliğin temsili, toplumsal zemine yansımaktadır.

4. Varsayım: Uyarlamalarda konu edinilen aşk acısı, sınıf atlamanın bir göstergesi olarak sunulmuştur. Bu bağlamda, sınıf atlama umudunun sürekli yeniden üretimi bir sapma olarak değerlendirilebilir. Melankoli ve sınıf atlama arasında doğrudan ve toplumsal bir ilişki mevcuttur.

5. Varsayım: *Pygmalion* uyarlamalarında sapma, kişinin kendi algılaması dâhilinde oluşturduğu imgelemlerle varolan “gerçeklikten” sapma olarak değerlendirilebilir. Bu etiketleme sürecinde hem filmin içeriği açısından hem de tarihsel bakımdan bir etiketleme mevcuttur.

Popüler söylem yaratma aracı olarak Yeşilçam'ın sıradan insana hayat önerileri, yaşam biçimi ve toplumsal cinsiyet temsilleri tezin ana konusunu oluşturmaktadır. Araştırmada varsayımları sınamak üzere Yeşilçam anlatı kalıplarından yola çıkılarak, tarihsel ve dramaturjik bağlamda geleneksel/modern çatışmalarına yer verilmiştir. Toplumsal bağlamda ise toplumsal cinsiyet, sınıf atlama ve popüler kültürün söylem yaratma sürecine değinilmiştir.

2. MİTOLOJİDE, EDEBİYATTA VE PSİKOLOJİDE PYGMALİON

Mitleri, hatırlama kültürünün bir parçası olarak tanımlamak yanlış olmaz; çünkü mitler her toplumun, topluluğun belleğinin doğayı algılayış biçiminin arkaik bir örneğidir. Fakat mitler, zaman zaman çeşitli ritüellerle toplumsal belleğin hatırlanan bir parçası ve aynı zamanda insanın doğayı algılama biçiminde arkaik toplumlardan günümüze aktarılabilmiş birer “etiket”tir. Mircea Eliade (1993, s.133), mitlerin açık olan tartışmasız değerinin hep aynı süreler içinde yinelen ritüellerle yeniden doğrulandığını savunur, bu anlamda mit yaşayan gerçekliğin bir temsili olarak da görülmelidir. Farklı disiplinlerde oldukça sık yinelenen Pygmalion mitosu da bu işlevi gören anlatılardan birisi olarak edebiyatta ve psikolojide yerini almıştır.

Çalışmanın bu ilk bölümünde, mitosun arkaik dinamiklerinin çağdaş edebiyata nasıl yansıtıldığı tartışmaya açılmaktadır. Pygmalion mitosu zaman içinde, Eliade’nin belirttiği gibi, yinelenen ritüellerle birlikte bellekte hatırlama mekanizmasının bir parçası olarak yer almıştır. Arkaik ritüellerin yerini edebiyat ve sinema gibi alanların almasıyla birlikte bu anlatı kalıbı işlerlik kazanmış, senaryosunun da basit, hatırlanabilir niteliklerinden ötürü anlatı popülerleşmiştir. Pygmalion anlatısının “gerçek” addedildiği arkaik dönemden alınıp, mesajının neredeyse hiç bozulmadan çağdaş bir döneme taşınmasıyla birlikte bu senaryonun popülerleşmesine zemin hazırlandığı da söylenebilir.

Pygmalion mitosu geçmişten günümüze gerçekleştirdiği yolculuğuyla belleğin örgütlenme biçimini de ortaya koymaktadır. Bu örgütlenme biçimi, edebiyat, sinema ve psikoloji gibi farklı disiplinlerde gerçekleşmiştir. Örneğin, psikolojide “etiketleme teorisi”^{*} olarak bilinen “bir kişiye yapııştırılan etiketler diğerlerinin bu kişi karşısındaki davranışlarını etiketlemesi ve sonuçta kişinin diğerleriyle etkileşimi, etiketin damgasını taşıması” (*Psikoloji Sözlüğü*, 2003, s.622) durumu psikoloji literatürüne Pygmalion mitosu ve bu mitosun temsil ettiği davranışsal durumun çağdaş algılanma biçimleriyle

^{*} *Labeling theory*, toplumsal tepki teorisi de denir. Sembolik etkileşimcilerin, bir insana yakıştırılan etiketin, başlangıçta doğru olsun veya olmasın, söz konusu insanın bu etikete ilişkin role uygun davranmasına yol açabileceği teorisi, özellikle Pygmalion olgusunun psikolojideki gelişimi için bkz. kendini gerçekleştiren kehanet, *Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.277.

birlikte girmiştir.^{**} Pygmalion anlatısının özünde kadına biçilmiş bir rol vardır ve bu role göre “ideal kadın” varsayımı erkek egemen bir anlayış üzerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla, Bernard Shaw *Pygmalion* adlı oyununda ve daha sonra bu oyun ve anlatıdan yola çıkılarak yapılan film ve yazılan eserlerde de etiketleme teorisinde görüldüğü gibi, bir etiketleme ve tanımlama isteğini ön plana çıkarmaktadır. Bu tanımlama sürecinde göz bir erkeğin gözüdür ve dolayısıyla yapııştırılan etiketler de “ideal kadının” toplumsal zeminde tanımlama biçimiyle ilgili çok güçlü ipuçları vermektedir.

Sonuçta, yazılı yapıta yansıyan Pygmalion’un özünde bir mitos oluşundan dolayı kendine özgü karakteri ve mesajı korunarak bu mesajın aktarımı çeşitli disiplinlerin bu olguyu ele almasıyla gerçekleşmiş ve kolektif psikolojide de bir ethos^{***} olarak yerini sağlamlaştırmıştır. Çünkü sinemada ve edebiyattaki örnekleriyle bu anlatı, iletisi her ne kadar aydın olursa olsun, “ideal kadın” önermeleriyle birlikte varolan dizgeyi, yani “ideal kadını” ancak bir erkeğin yaratabileceği öngörüsünü tekrarlamaktadır. Bu tekrarlama, kadına atfedilen anlamları hâkim görüşün paralelinde desteklemekte ve dolayısıyla kadına yüklenen olumsuz anlamları meşrulaştırmaktadır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, tüm bu değerlendirmeler kapsamında, anlatının kadına olumsuz bir bakış açısını meşrulaştırmasına karşın, neden popülerleştiği ve bunun arkaik, toplumsal ve tarihsel nedenleri üzerine yoğunlaşmıştır.

2.1 Mitolojide Pygmalion: İdeal Kadını Yaratmak

Bronislaw Malinowski, mitin “ilkel bir toplulukta varolduğu haliyle, yani bugünkü biçimiyle, yalnız anlatılan bir öykü değil, yaşayan bir gerçeklik” (1990, s.87) olduğunu savunur. Mircea Eliade’ye göre ise mit “çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir” (1993, s.13). Tarihten günümüze ulaşan, her türlü hayatta kalma –

^{**} Örneğin, Oedipus kompleksinin bu adı almasındaki neden de kompleksin yaşamsal durumunun sergilendiği, ilk örnek olma açısından önem verilen Sophokles’in oyunlaştırdığı Oedipus fenomenidir.

^{***} Bir toplumun kendine özgü kişiliği. Toplum, bir kitle toplumuna dönüştükçe kültür üretme yetisini, dolayısıyla da özel kişiliğini kaybeder. Bkz. *Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.281.

yaşamını toplum içinde sürdürebilme– mücadelesinin yansıtıldığı, insanüstü olaylarla kodlandığı anlatıların tümünün mitolojiyi oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Mitolojinin oluşumunda doğal çevrenin olduğu kadar, toplumsal sürecin de etkisi bulunmaktadır. Dolayısıyla mitoloji salt tarihsel bir bilgi değil, kültür tarihinin sürekli genişleyen alanında yeniden anlam kazanabilen ve yorumlandıkça farklı dönemlerin toplumsal gerçekleri, inanışları, kanıları ve davranışlarını bünyesinde toplayan bir olgudur. Günümüze ulaşan mitoloji nedir tartışmalarında, mitolojinin bir kişileştirme, gündüz düşü, bilinçaltının dehlizlerindeki sanrılar vs. olduğu savunulmuştur. Oysa mitoloji ve mitos, bir tür toplumsal gerçeği, hem dönem insanına hem de günümüze aktaran bir araçtır.

Mitos, yani anlatı, dönemin gündelik, değişmez gerçeklerini sözlü ve Homeros, Hesiodos gibi tarihçilerin aracılığıyla yazılı olarak aktarır. Aiskyhlos, Sophokles, Euripides gibi Antik oyun yazarları da bu sözlü ve yazılı kaynakları kullanarak, mitolojik kahramanları oyunlaştırmış ve aktarımını sağlamışlardır. Edebi eserlerle aktarılan mitoslar, kendi dönemlerinde bir gerçekliğin, yargının temsilidirler. Eliade (1993, s.13) “Mit kutsal bir öykü olarak kabul edilir, öyleyse ‘gerçek bir öykü’dür, çünkü her zaman gerçekliklere başvurur” yorumunu yapar. Mitolojinin anlatısı olarak mitos da dönemin toplumsal yapısı, temsil biçimleri, alışkanlıkları, belli bir bakış açısının genel bir yorumu olarak görülebilir. Mitos yapısı, içeriği ve ortaya çıktığı dönem bakımından her ne kadar kutsal olursa olsun, ele aldığı konu arkaik toplum insanının yaşama bakış açısının genelleştirilmiş bir hali olarak kabul edilmelidir. Bu bakımdan, toplumsal gerçekliğin ortaya çıkışındaki nedensellik bu mitolojik anlatılarla temellendirilir. Özellikle Antik Yunan mitolojisi kendi içindeki sistematığıyla diğer mitolojilerden belirgin bir biçimde ayrılır; evrenin yaratılışının olduğu kadar, duyguların, düşüncelerin, temsil edilme biçimlerinin de bir öyküsü vardır. Bu yaratılış öyküleri doğadaki bir gerçeklikten ortaya çıkar. Antik Yunan mitolojisine göre nasıl Truva Savaşı’nın temelinde “kıskançlık” yatıyorsa, örneğin defnenin (Daphne)* varoluşundaki neden de kutsal bir öykü temelinde ve yaratılan şeyin doğal özellikleri üzerine kurulmuştur.

* Daphne’nin nasıl oluştuğuna dair Bkz., Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 1978, s.88.

“Mit, doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir tür bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Demek ki mit bir yaratılışın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl varolmaya başladığı anlatılır. Mit ancak gerçekten varolup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder.” (Eliade, 1993, s.133)

Malinowski (1990, s.85) mitolojiyi tanımlarken, onun ilkel insanı bir tür bilimsel dürtü ve bilgi açlığıyla donattığını söyler. Malinowski’ye göre, ilkel insan geçmişe ve doğaya ilgi duyduğu gibi toplumsallaşmanın getirdiği pratik bilgilerin kazanılması ve aktarılmasıyla da ilgiliydi. Dolayısıyla, soyun manevi açıdan tatmin edilmesi ve bu manevi öğretinin aktarımı mitoslarla gerçekleşiyordu. Arkaik toplum insanının, doğayı, kendi soyunu, bu soyun değerleri ve bireyin temsil edilmesini manevi açıdan sürekli ayakta tutmaya yarayan ve ritüeller, tiyatro oyunları vs. gibi aktarım araçlarıyla kendini tekrar eden mitoslar aynı zamanda toplumsal belleğin yerleşmiş anlatılarının antikçağda ilk tohumlarını atıyordu.

Eliade mitin arkaik insana kendisini varoluşsal bakımdan oluşturmuş en eski öyküleri öğrettiğini, kozmos içindeki kendi öz varoluş biçimiyle ilgili her şeyin de onu doğrudan doğruya ilgilendirdiğini (1993, s.83) savunur. Bu anlatılar, Antik Yunan mitolojisinin sistematigi düşünüldüğünde, insanın kendisini, dünyayı, “öteki”yi ve doğayı kavrayış biçiminin ilk adımları olarak da görülebilir. Bu nedenle, mit sosyolojik bir olgudur; Antik Yunan toplumunun oluşumunu, bu toplum biçiminin günümüze yansımalarını, işleyişini ve gelişim yasalarını, toplumsal olayları, kavrayış biçimlerini içinde barındırır. Pratik bir toplumsal kaydetme şekli olarak toplumsal belleğin oluşmasında büyük rol oynayan mitoslar, anlatıların kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlarlar.

Toplumsal belleğe yerleşmiş anlatılarla maneviyat arasındaki bağlantı, sosyolojik mit teorisinin temelinde, Wundt, Durkheim, Hubert ve Mauss gibi sosyologlar, Jane Harrison gibi bilim insanları ve Crowley gibi antropologlar tarafından dile getirilmiştir. Sosyolojik mit teorisi, “mitle ritüelin, manevi gelenekle toplumsal yapının normlarının sıkı ilişkisini” savunur. Bu teoriye göre,

“(...).Mit bir sembol değil, nesnesinin doğrudan ifadesidir; bilimsel bilgiyi doyurmaya yönelik bir açıklama değil, uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatı biçiminde yeniden yaşatılmasıdır. Bu bilgi, derin dini ihtiyaçların, ahlaki amaçların, toplumsal tabiliğin karşılanması için, haklar hatta pratik gerekler nedeniyle verilir. Mitin ilkel kültürlerde vazgeçilmez bir işlevi vardır; o inancın ifadesidir, onu derinleştirir ve derginler; ahlakı korur ve insan için örnek olacak pratik kurallar içerir. Böylece mit insan uygarlığının temel bir parçası olur.” (Malinowski, 1990, s.88)

James G. Frazer’dan, Bronislaw Malinowski ve Mircea Eliade’ye uzanan araştırmacılar sosyolojik mit teorisi çerçevesinde, mitosu kendini sürekli yineleyen, “yaşayan bir gerçeklik” halini alan ve ilkel kültürlerin bugüne aktarılan anlatılarından ibaret olmayıp, disiplinlerarası ve birbirini bütünleyen alanlarda ele alınıp yorumlanabilen bir anlayışın ifadesi olarak tanımlamıştır. Kutsal bir öykünün, gündelik dilde ve hayatın dinamiklerinden yola çıkarak, insanın varoluşsal sorgulayışının merkezine oturtulması mitin “gerçek” olduğunun da sosyolojik bir kanıtıdır. Bu konuda Eliade, mitin kutsal bir öykü olduğunu, bu kutsallığın da mitin gerçekliğinin bir kanıtı olduğunu savunarak, kozmogoni mitinin gerçekliğinin kanıtının dünyanın varlığı, ölümün kökeni mitinin gerçekliğinin kanıtının ise ölümün kendisi olduğunu söyler (1993, s.133-135).

yk, masal ve fablların aksine mitler, insanın ilk varoluşsal sorgulayışının da bir göstergesidir. Mitlerin konusu, insanın varoluşu, daha önce de belirtildiği gibi gündelik hayatın içinde kendi varlığını sorgulayışıyla bir “gerçeklik” kazanır. Bu gerçeklik günümüz insanının kendini tarihiyle tanımlayışı gibi, ilkel insanın da kendini daha önce gerçekleşmiş bir dizi olayla tanımlamasına benzer. Mircea Eliade’nin de belirttiği gibi,

“Modern insan, kendini, evrensel tarihin akışının sonucu olarak görmekle birlikte, bu tarihi bütünüyle öğrenmek zorunda olduğunu düşünmez; buna karşılık, arkaik toplumların insanı, kabilesinin mitsel öyküsünü anımsamak zorunda olmanın yanı sıra onun oldukça büyük bir bölümünü de dönem dönem ‘yeniden gerçekleşme’ aşamasına getirir. İşte arkaik toplumların insanı ile modern insan arasındaki en önemli ayrım da bu noktada kavranır: Modern insana göre tarihin ayırt edici açıklama sayılan ‘olayların geri dönüşümlü olmaması’

olgusu, arkaik toplum insanı için bir gerçeklik oluşturmaz.” (1993, s.18)

Tarih modern insanın kendini tanımlamasında geri dönüşümsüz ve durağan bir olgu iken, mitoloji ise tarihten farklı olarak “geri dönüşümlü” ve “yinelenen” bir özanlatıyı içerir. Bu anlamda mitos, anlatılan öyküden öte temsil edilen ve yeniden canlandırılan bir gerçekliğin toplumsal anlamda bir ritüele dönüşmüş halidir. Bir ritüeldir, çünkü özanlamını yitirmeden kuşaktan kuşağa aktarılırken belleğin toplumsal oluşumu üzerinde ciddi bir rol oynar, kendini temsil ettiği anlam üzerinden tekrar ederek aktarır. Mitos, geçmişi anımsamanın bir yolu değildir, dolayısıyla geçmişle bugün arasında “ortak” olan anlamlara gönderme yapar. Bu ortak anlamların, modern toplumun tarihle olan ilişkisi düşünüldüğünde, bir anımsama ya da bir tarihsel bilgiden öte yaşayan ve sürekli yaşatılan bir anımsama, toplumsal süreçle kurulan organik bir bağ olduğunu söyleyebiliriz. Mit simgesel bir anlatının ötesinde nesnesinin doğrudan bir ifadesi olarak da toplumsal sürecin bir parçası olmuş, bu anlamda anlam yaratma eyleminden yola çıkarak, “uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatı biçiminde yeniden yaşatılmasına” (Malinowski, 1990, s.88) dönüşmüştür.

Mitin niteliği, tarih içerisinde kullanıldığı alanlarda, özellikle kültürel ürünlerde yorumlanarak öz iletisinin korunması ve kültür ürünlerini üreten, yazar, yönetmen, bilim insanı vs. ile birlikte yorumlanarak dönemsel anlamının üretilmesiyle değişikliğe uğrar. İleride değinilecek olan, sinemada ve edebiyatta konusunu mitoslardan alan melodramın anlatı özelliklerini kullanarak yaygınlaşan Pygmalion gibi mitosların, temelinde toplumsal cinsiyet farklılıklarını anlatan bir öz öyküye dönüşmesi bunun en büyük kanıtıdır. Mitsel anlatıların yinelenmesi anlamında, bu başlığın da konusunu oluşturan Pygmalion miti, ortaya çıktığı dönemde kutsal, daha sonradan arkaik toplum insanların oluşturduğu varoluşsal gözlemin ve dolayısıyla sonucunun “geri dönüşümlü” bir örneğidir. Pygmalion mitosuna, tarih boyunca insanın kültürel ürünlerle birlikte yinelediği, adeta yeniden gerçekleşmesini “doğrulanmasını” istediği ve anlatıyla bizzat özdeşleştiği bir mit olarak ritüele dönüşmüştür.

Edith Hamilton’ın (1997) *Mitologya*’sından Pygmalion mitosunu yalnızca antik Yunan mitolojisinin belli başlı aktarımcılarından Ovidius’un anlattığı bilinmektedir. Ovidius’un anlatımına göre Kıbrıslı bir heykeltıraş olan Pygmalion

kadınlardan nefret eden bir erkektir ve ömrü boyunca evlenmeyeceğine dair ant içmiştir. Günlerden bir gün bir kadın heykeli yapmaya başlar. Bu konuda Hamilton, (1997, s.48) “Bunu bilinçaltının tetiklemesiyle mi yoksa insanlara kusursuz bir kadının nasıl olması gerektiğini göstermek amacıyla yaptığı bilinmiyor” yorumunda bulunmaktadır. O zamana kadar yapılmış en güzel kadın heykelini yapmak için gecesini gündüzüne katarak didinen Pygmalion, heykelini defalarca düzeltir, sürekli yeniden biçimlendirir. Bir fildişi parçasından yaptığı ve ilk görüşte canlı bir kadın izlenimini veren bu heykele âşık olan Pygmalion bir süre onunla “çocuklar oyuncaklarıyla nasıl oynarsa” öyle oynar, elbiseler giydirir, sanki yaşıyormuşçasına çiçekler hediye eder. Hatta Ovidius, heykeltıraşın bu “oyuncağını” yatağına bile aldığını söyler. Pygmalion’un sürekli gördüğü düş heykelin canlanmasıdır. Sonunda yaptığı heykelin cansız olduğunu kabullenmek zorunda kalan Pygmalion üzgündür. Aşk tanrıçası Afrodit, yine Hamilton’ın yorumuna göre (1997, s.49) “bu yepyeni aşk biçimiyle yakından ilgilenmekte” ve bu sebeple mutsuz Pygmalion’a yardım etmek istemektedir. Venüs bayramı geldiğinde Pygmalion, aşk için kurbanlar veren, şölenler düzenleyen halkla beraber Afrodit’e heykelinin canlanması için tapınmaya gider. Tanrıçadan heykelin içinden yaptığına benzeyen bir kız çıkarmasını diler. Eve dönüp de heykelin dudaklarından öptüğünde, bu fildişinden yapılma kadının yavaş yavaş ısındığına şahit olur ve nihayetinde heykel canlanır. Heykelin kimi tradisyonlarda Galateia adını aldığı ve çocuklarının olduğu, hatta çocuklarından Paphos’un bir şehre adını verdiği bilinmektedir. Yunan ve Roma mitolojisindeki, özellikle Vergilius’un tradisyonlarına göre ise Pygmalion bir Kıbrıs kralıdır ve fildişi bir heykele âşık olmuştur; “kimi zaman bu heykelin kendisine ait olduğu da söylenir” (Grimall, 1997, s.702a). Bu tradisyona göre, Afrodit’ten heykeli canlandırmasını ister; heykel canlanır ve canlanan heykelle evlenen Pygmalion’un Paphos adlı bir kızı olur.

Pygmalion, varoluşsal düzlemde hâlâ geçerliliğini koruyan bir yargının toplum tarafından anımsanması, sabitlenmesi açısından oldukça önemlidir. Paul Connerton, yazılı yapıtın kendine özgü karakteri ve mitosun tarih içinde bir kaydetme pratiğinin yorumlama etkinliğimizin konusu olabileceğini savunan çalışmasında, yorumbilimin filolojiden doğduğunu ve fakat “metinler biçiminde yazılmış olan şeylerin aktarılması üzerine odaklaşan (yazılı) gelenek ile ilişkiye geri döndüğünü ve metne benzer olarak

kurulabilecek olmaları nedeniyle yetkili sayılan belgelerin kuşaktan kuşağa geçirilmesi üzerinde odaklanan gelenekle bir tür ilişkiye girdiğini” (1999, s.89) söyler. Connerton’a göre, mitos malzemesi “herhangi bir düzenlemede, herhangi bir dramatik yapıda kullanımlarını ve işlevlerini önemli ölçüde aşan anlam gizilgücü ve ifadesini” içerir:

“Mitos malzemesinin bu yeni yorumları, mitosun kendisinin içinde saklı bir özelliğinin uç biçimini gözler önüne sermektedir. Bu, Yunan mitosunun simgesel içeriğinin, onun herhangi bir biçim kazandırılmış düzenlemesi içinde tüketilemez oluşudur. Bu tür mitosların simgesel malzemesi içinde, daha önce saptanıp biçim kazandırılmış değişmez ya da durağan öğeler yoktur. Tersine, söz konusu simgesel içerikler, daha çok öteki yapılar içinde, yeniden kullanılabileceği düşüncesiyle el altında bulunan ‘anamlar deposu’ denilebilecek bir şeyi oluşturur.” (1999, s.90)

Bu bağlamda, Pygmalion anlatısı Yunan kültüründe ve daha sonra o kültürün dışındaki Avrupa kültürlerinde çeşitli yollardan ve kaydetme pratiklerinden geçse de, edebi bir yanı olduğu, Malinowski’nin deyişiyle (1990, s.128) “geleceğin eposunun, romansın ve trajedinin tohumlarını” taşıdığı söylenebilir. Drama yapısının tarih içinde geçirdiği değişiklikler bakımından Pygmalion anlatısı da yeniden yapılandırıldığında birçok artı anlam elde edilmiştir. Paul Riceoeur (1976, s.47) mitosun anlamının özünü koruyarak çeşitlenmesi, ortaya çıktığı kültürlerden bağımsız bir değişken gibi yeni anlamlar üretilmesini artı anlamlar olgusuyla açıklar. Artı anlamlar, mitosun, Pygmalion anlatısındaki gibi, yapısının varolan siyaset, toplumsal bakış, anımsama üzerinden yeniden yorumlanması ve bunun sonucunda öz anlamını koruyarak farklı iletilere bir aracılık etmesi olarak açıklanabilir.

Pierre Grimall’nın *Yunan ve Roma Mitoloji Sözlüğü*’nde (1997, s.xxxii) her iki mitolojinin efsane temalarına göre “kadın” konulu anlatıları; sadakatsiz, kaçırılan, uğrunda dövüşülen, danışman, hakem, kocasını öldüren, bir erkeği parçalayan, aşkı karşılıksız kaldığı için öldüren, bir orduyu ve şehri teslim eden, bir şehri kurtaran, başkasına sunulan, boş düşürülen, bir ritten dışlanan, babasını emziren, meşum, çamurdan yoğrulan, baştan çıkarılan, terk edilen, cezalandırılan, kurban edilen, köle olarak alınan/satılan vs. gibi başlıklarla sınıflandırılmıştır. Bu başlıklardan anlaşılan Yunan ya da Roma toplum düzeninde, bugün de geçerli olduğu gibi kadının her ne nedenle olursa olsun, toplum düzenini bozabilen, hiçbir zaman ondan “istenilen” ve

erkek tarafından “beklenen” şekilde davranış sergilemediğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Bu konu başlıklarından günümüze kadar en bilinen kadın mitolojik kahramanlar, kocası tarafından terk edilmesini kendine yediremeyerek derin bir kıskançlık krizi sonucunda çocuklarını öldüren Medea ve insan soyunu cezalandırmak için yaratılan, yaratılışında güzellik, el becerisi, ikna gücü gibi güzellik ve zekânın yanı sıra, yüreğinde düzenbazlık ve yalan olan Pandora’dır. Pandora aynı zamanda Prometheus’un insanların salahiyeti için çaldığı ateşin cezası olarak, tanrılar tarafından Prometheus’un kardeşi Epimetheus’a “armağan” edilmiştir. Bu noktada, yine arkaik toplum insanının kadını nasıl değerlendirdiğine şahit oluruz. Bu temsillere göre, kadın Pandora gibi “mükemmel” ve “Tanrısal” özelliklere sahip olsa da yalan ve riya onun özündedir. Kadının bir temsili olarak Pandora mitosu, bugüne kadar devam eden genel bir yargının da izlerini taşır: Pandora’nın yeryüzüne inerken yanında getirdiği meşhur kutusunun açılmasıyla yeryüzüne tüm kötülükler saçılmış, kutunun içindeyse sadece umut kalmıştır.

Sosyolojik mit teorisine göre, arkaik anlatının toplumsal belleğin aktarımı ve yeniden üretimi sürecinde doğayla özdeşleştirilen kadının, erkek egemen toplumun doğayla olan mücadelesinin sonucunda “olumsuz” olarak tanımlandığını söylemek mümkündür. İlk olarak Pandora’yla başlayan kadının yeryüzündeki yolculuğu ve kadının “yaratılması” arkaik toplumlardan bugüne değişmeyen bir gerçeklik olarak erkeğin iktidarı ve bu iktidarın getirdiği “mükemmeliyetçilik” ile birlikte, kadına atfedilen tüm olumsuz anlamların oluşmasında bir doruk noktasıdır. Nasıl ki bu anlatılar gerek Hesiodos’un, Herodotos’un gerekse Sophokles gibi tiyatro yazarlarının kültüre armağanı olan ürünlerle aktarıldıysa, tarih içinde mitin değişik bir anlayışla temellendirilmesi bağlamında güncel kültür ürünleriyle mitin yarattığı anlam da sabitleşmiş, diğer bir deyişle, kadına olan olumsuz bakış açısının genel bir yargı halini almasında mitler önemli bir rol oynamıştır. Connerton, yazılı geleneği bir çeşit toplumsal kaydetme pratiği olarak değerlendirdiği *Toplumlar Nasıl Anımsar?* adlı çalışmasında, “yazıda dondurulan (sabitlenen) şeyin, daha sonra o yazıyı okuyabilen herkesin onun anlamına bir şeyler katabileceği kamuca benimsenebilir anlamlar

dünyasına” girdiğine dikkat çekmektedir (1999, s.150). Kadının algılanış biçimiyle ilgili ele alınan mitoslarda da Connerton’ın üzerinde durduğu gibi sabitlenen bir anlayış söz konusudur. Daha önce de belirtildiği gibi kadının doğayla özdeşleştirilmesi ve erkeğin de kendisine atfedilen görev gereği doğayla mücadele içinde olmasından doğan ilişki, kadına yüklenen olumsuz bir anlam olarak mitosun yapısında sabitlenmiştir. Medea ve Pandora mitoslarında kadının kimliğiyle erkek varlığına bir tehdit unsuru oluşturmasından dolayı sabitlenen bu olumsuz anlam, Pygmalion’da “olması gereken” kadının erkek tarafından belirlenen özellikleriyle yaratılmasıyla “kamuca sabitlenebilir anlamlar dünyasına” girmiştir. Böylelikle Pygmalion, kadını konu alan diğer mitoslardan iletisinde sabit ama söyleminde farklı bir düzlemde ele alınabilir hale gelmiştir. İletisinde sabittir; çünkü diğer mitoslardaki kadının algılanış ve değerlendiriliş biçiminden bir farkı yoktur, oluşturulmuş bu olumsuz söylemi desteklemektedir. Söyleminde farklıdır; Medea ve Pandora’daki hikâyeye kadının doğası gereği “kötü” olduğu düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Fakat Pygmalion mitosunda bu “kötülüğün”, erkeğe nazaran “eksikliğin” ve “olmamışlığın” kabul edildiğini ve bu noktadan hareketle bir çözüm üretildiği görülebilir. Çözüm olarak sunulan şey, erkeğin kadını yeniden yaratmasıdır. Medea ve Pandora mitoslarından sonra Pygmalion mitosunda da ideal kadının olmadığı kanısı, Connerton’ın da belirttiği gibi gerçekleşen okumalarla sabitlenir; erkek egemen bir toplum anlayışında, hikâyeye eğer bu tip bir söylemi sabitlemeye olanak tanıyorsa ki Pygmalion mitosunun kolay anımsanabilir oluşu bunu oldukça kolaylaştırır, toplum tarafından söyleminin meşrulaştırılması, benimsenebilir bir anlama kavuşması da mümkündür.

Pygmalion anlatısı da Medea ya da Pandora kadar yaygındır. Bu anlatının yaygın oluşunun nedeni, antik Yunan yazarlarının, ozanlarının Pygmalion’u konu edinmesi olarak görülemez. Yalnızca Ovidius bu anlatıyı ayrıntısıyla bize aktarmıştır. Pygmalion mitosunu yeniden ele alarak yazan Jean Jacques-Rousseau ve *Pygmalion* adlı eseriyle Bernard Shaw gibi çağdaş yazarların, anlatının özünü ve meselesini koruyarak yeni yapıtlar üretmelerinin mitosun yaygınlaştırılmasına büyük bir etkisi olduğu söylenebilir. Sonuçta kadına olumsuz bakış açısının sabitlendiği anlatı, tarihin hem arkaik, hem de çağdaş olarak adlandırılan döneminde sabitlenen söylemden dışarı çıkmamış, bilakis bu söylemi destekler bir biçimde yeniden ele alınmış; çağdaş yazarlar

tarafından yaşadıkları döneme uyarlanırken anlatının toplum tarafından kolaylıkla benimsenebilen söylemi korunmuştur. Pygmalion anlatısı, Jean Jacques-Rousseau ve Bernard Shaw tarafından her ne kadar farklı bir amaçla temellendirilirse temellendirilsin eserin erkeğin kadını yaratma konusunu başlıca meselesi haline getirmesiyle özünü koruduğu söylenebilir.

Pygmalion anlatısının erkeğin ideal kadını yaratma meselesine nasıl dönüştüğünün yanıtı mitin alt okumalarında gizlidir. İlkönce, Pygmalion anlatısında, bu bilindik öyküye adını verenin neden kadın değil de erkek olduğu sorununun ele alınmalıdır. Daha önce belirtildiği gibi, Yunan mitolojisinde kadının yeryüzüne ilk “teşrif” edişi Pandora’yla olmuştur. Pandora’nın tanrısal dolayısıyla kutsal özelliklerinin yanı sıra “kötü” huylarını da –ki bu huylarını da haberleşme tanrısı Hermes ona vermiştir– beraberinde getirerek, yapılmaması söylenen bir şeyi yapmış, açılmaması gereken kutuyu açarak “kötülüğü” tüm dünyaya salmıştır. Pandora mitosunda olduğu gibi, Hristiyan mitolojisinde ve İslamiyet’te de ilk günahı işleyen kadındır; kadın varoluşsal bir biçimde günahkâr olarak tanımlanır. Kadını “normalleştirecek” olan ise erkektir; erkek egemen toplumlarda doğayı evcilleştirecek, onu kendine göre “yontarak”, yine kendisine göre işlevsel kılacak güç fiziksel yapısıyla erkeğin elindedir.

İlk örnek kabul edilebilecek Pandora’dan başlayarak, daha sonrasında oluşturulan anlatıların da bu çerçevede oluşturulduğu görülmektedir. İnsani vasıflarıyla kadın her ne kadar üstün özellikler taşısa da başlı başına bir “hatalar zinciridir”! Bu görüşün, hiç kuşkusuz ataerkil toplum düzeniyle doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Pandora’dan sonra gelen anlatılarda, erkeğin kadına, insanın aşka olan ihtiyacının vurgulanması amacından yola çıkarak oluşturulmuş ve bu nedenle kadını belirleyen başlıca referans erkek olmuştur. Bu nedenle Pygmalion anlatısında, belirleyici unsur erkektir; çünkü ancak bir erkek ideal kadını yaratabilir; dolayısıyla bu mit, kadının ideal ölçütlerinin referansının erkek olduğunun altını çizmektedir.

Antik Yunan mitolojisinde, semavi dinlerin mitolojilerine paralellik gösteren bir biçimde, yeryüzüne tüm kusurlarıyla gelmiş ve beraberinde insanlığı da “korkunç” derecede etkilemiş olarak temsil edilen “kadın”, Pygmalion anlatısında, erkeğin kendisi için mükemmel ve ideal olan kadını defalarca şekillendirmesiyle anlatılır. Anlatıda

Pygmalion'un bir çocuğun en sevdiği, yegâne oyuncağı gibi yaptığı heykelle yani "kadınla" oynaması, kadının daha önceki (Pandora) hikâyesini silmek ve bu hikâyeyi baştan yaratmak olarak yorumlanabilir. Kadının anlamı Eliade'nin de (1993, s.23) belirttiği gibi, zaman içinde yinelenen ritüellerle yeniden doğrulanır. Bir önceki anlatıda Pandora bir günahkârken, kadının "varoluşsal" bu günahı, her ne kadar onu yeniden tanımlamak için yapılsa da yine aynı sonuca varır; kadın tehlikelidir; riyakârdır; öyle olmasaydı Pygmalion kadınlardan nefret etmeyecek ve yeni bir kadın yaratmaya kalkışmayacaktı.

Kadının günümüze de akseden ve hatta kadının en büyük sorunlarından birini oluşturan bu durum –kadının olumsuz temsili– arkaik insanın toplumsal gerçeklerinin, inanışlarının bir sonucu ve aktarımıdır. Yukarıda Grimall'dan (1997, s.702a) aktarılan Yunan ve Roma mitolojisinde geçen kadın efsanelerindeki başlıklar da bunu açıkça ortaya koymakta ve bir kez daha sosyolojik mit teorisini geçerli kılmaktadır. Arkaik toplum düzeninde mutlak değerler ve modellerin mitler aracılığıyla iletildiği, adı geçen tümbaşlıkların ve başlıkların içeriklerini oluşturan mitolojik anlatıların özünde, varolan toplum düzeniyle gayet açık bir biçimde doğrudan bir ilişkisi olduğu görüşü böylelikle doğrulanır. Eliade, "mit insana yapmaya hazırlandığı şeyin daha önce yapılmış olduğu konusunda güvence verir" (1993, s.134) der; yani daha önceki hikâyede tanrıların Pandora'yı yaratması gibi, Pygmalion'un da bu korkularından yola çıkarak ideal bir kadın yaratmasının nedeni Pandora anlatısını referans almasıdır. O halde, bu anlatıya, inanışa göre "kadın kötü ve günahkârdır, ancak onun bu durumunu düzeltecek olan şey erkeğin kadını yeniden yaratmasıdır" cümlesini mitlerin bir ritüel olarak tekrarlanmasından ve kişiye yapacağı şeyin daha önce tecrübe edildiği garantisini vermesinden yola çıkarak söyleyebiliriz. Öyleyse, nasıl olmuştur da tarihöncesinden günümüze değin kadının tanımlanışı değişmemiş ve Pygmalion anlatısındaki en eski haliyle korunmuştur? Eliade bu konuyu (1993, s.167) "Bazı mitsel davranışlar, hâlâ gözlerimizin önünde varlıklarını sürdürürler. Burada arkaik bir anlayışın kalıntıları değildir söz konusu olan. Ne var ki, mitsel düşüncenin bazı özellik ve işlevleri insanın bir parçasını oluştururlar" sözleriyle açıklar. Görüldüğü gibi, Eliade bu sorunu "hem karmaşık hem de ilgi çekici" olarak nitelendirse de, kökene dönüşün Reform ve

Rönesans ile birlikte Avrupa tarihinde ve toplumlarında büyük bir önemi olduğunu vurgular.

Simgesel içeriği açısından Pygmalion anlatısındaki önerme, kadının ancak bir erkek tarafından yeniden yaratılabileceğini vurgulamasıdır. Bu vurgulayışın tarihten günümüze kadar nasıl korunduğunu anlamak için tarihin, politikanın ve kültürü yaratan tüm değerlerin cinsiyetleştirilmesine bakmak yeterli olacaktır. Kendini sürekli yenileyen mit, Malinowski'nin (1990, s.131) de belirttiği gibi "kültürlerin ayrılmaz ve canlı birer parçasıdır." İdeal kadının yaratılması da antikçağlardan bugüne kadar sabitleşmiş bir anlayışın ürünüdür; kadın hiçbir zaman ideal değildir. Anlatıda, Pygmalion'un tüm hırsı, kederi, kadınlardan nefret edişi de bu temsil üzerinden kurulmuştur. Lévi-Strauss (1997, s.59), "kültürel ilerlemenin kültürlerarası bir koalisyona bağlı" olduğunu söylerken, çeşitlenmiş bir kültürden, kültürün yapısı gereği ortaya çıkan ortak toplumsal oyun alanlarından ve bu alanların türdeşleşmesinden bahseder. Pygmalion mitosunun da drama alanına taşınmasıyla beraber bu çeşitlilik sağlanmış ve ideal kadını yaratma söylemi sabitlenmiştir. Bu sabitlenme ve mitosun işlevlerini aşan anlam üretme sürecinde ortak oyun alanı ise kadının temsili sorunsalıdır.

Pygmalion anlatısının çoğu kültürde karşılığını bulmasının nedeni nedir? Kültürün arkaik düzeylerinden bugüne Pygmalion'u taşıyan ve hâlâ aynı hikâyeye özdeşlik kurulmasını sağlayan nasıl bir anlatı yapısıdır? Pygmalion anlatısı aslında "mutlak" bir değeri mi temsil etmektedir ya da nasıl bir süreçle "mutlak" değeri temsil ediyor hale gelmiştir? Bu soruların yanıtları anlatının kendi yapısı ve mitolojinin dolayısıyla kültürün sanata yansımalarının incelenmesiyle ortaya konabilir.

Erkeğin talebi sonucunda ideal kadının yaratılması olarak gelişen anlatı, ünlü araştırmacı Eliade'nin oluşturulan anlatı modellerinin mitler aracılığıyla iletilmesi konusuyla ilgili vurgusunda görüldüğü gibi "mutlak değerler nedeniyle tüm insan etkinliklerinin paradigmasını oluşturur" (1993, s.133). Aslında mitolojilerde insanüstü nitelikte olan, gelişen tüm anlatılar, tanrıların dünyasından değil, insan etkinliklerinin genelleştirilerek bir hikâyeye, mesele dönüştürülmesi ve giderek bir paradigma halini almasından kaynaklanır. Mitolojik anlatıda esas olan bu paradigmanın "mutlak gerçekler" düzeyini temsil etmesidir. Eliade'nin ifade ettiği gibi:

“Bir şeyin gerçekten varolduğu, insana kılavuzluk edebilecek ve insan yaşamına bir anlam verebilecek mutlak değerlerin varolduğu düşüncesi, kutsalla tanışmada, insan ötesi bir gerçeklikle karşılaşmada ortaya çıkar. Demek ki gerçeklik, hakikat, anlam düşünceleri kutsal deneyimden doğar; daha sonra metafiziksel spekülasyonlarla geliştirilir ve sistemli kılınır.” (1993, s.133)

Pygmalion mitinin sistemli kılınması, ortaya çıktığı dönemde metafiziksel spekülasyonlarla, yani insanın Tanrılarla olan yaratılışı sorgulama ilişkisiyle gelişmiş olabilir. Ancak, bu anlatının günümüzde hâlâ geçerliliğini koruması insanın daha çok iç dünyasıyla ve bu dünyayla gerçek dünyanın arasında bir köprü işlevini üstlenen sanatla da ilintilidir. Gerçeklik, hakikat ve anlamın eylemi soyutlayarak aktarılmasının sanat aracılığıyla da gerçekleştiğini varsayarsak, ilk ortaya çıkışında diğer sanatlar gibi “kutsal bir deneyim olan” tiyatro da, bu anlatının taşıyıcısıdır diyebiliriz. Çünkü bu miti sürekli kılan, anlatının aktarımıyla kültürlerarası dolaşımını sağlayan şey, çeşitli tarihsel dönemlerde, edebiyat, sanat, psikoloji gibi farklı disiplinlerle kendi anlatım aracını da sağlar. Pygmalion miti de tarihin çeşitli dönemlerinde özellikle tiyatro, daha sonra edebiyat, müzik ve nihayet sinemayla “gerçek” dünyayla bağlantısını kurmuş ve böylelikle anlatı güncelliğini korumuştur. Öyleyse, mitolojideki diğer anlatıları bertaraf ederek miti bu denli “popüler” kılan şey nedir?

Pygmalion miti, ortaya çıktığı dönemde nasıl gündelik yaşamın rafine edilmiş gerçeklerini temsil ediyorsa, geçmişten bugüne aktarılan toplumsal bellekte de, kolay hatırlanabilen ve her zaman geçerliliği olan bir hikâyeye bu arkaik gerçekleri geçerli kılmaya olanak tanıdığı söylenebilir. Connerton, “Geçmişte gerçekleştirilen tüm insanlık etkinliklerinin bilgisi, ancak onların bıraktığı izlerden yola çıkılarak edinilebilir” (1999, s.25) diyerek, bu etkinliklerin toplumların gelişiminde nasıl bir katkısı bulunduğundan söz eder. İnsanın doğayı ve yaşamı anlama ve değerlendirme etkinliği olarak da değerlendirebileceğimiz mitos oluşturma sürecinin bir parçası olarak Pygmalion da böyle bir izdir; kadının toplumda temsil ediliş biçimiyle bugüne ait bir yargıyı taşır. Bir başlangıç izi olarak Pygmalion mitinin, psikoloji, edebiyat, sinema gibi disiplinlerarası bir olguya yükselmesinin belki de en belirgin nedeni, daha önce de belirtildiği gibi, insanın iç dünyası ve toplumların belleğinde, çok basit, herkesçe

kabullenilebilen, kolay hatırlanabilen ve hiçbir zaman unutulmayacak olan “ortak” değerlere, kanılara dokunmasıdır.

Pygmalion, edebiyat, tiyatro ve sinemada “gerçek yaşamda olmayacak bir olay örgüsü içinde erdemli kişilerin kötülerin elinden çektiği acıları anlatan ve erdemin zaferiyle sona eren” genel tanımıyla melodram türünde hayat bulmuştur. Melodram temel tiplerleriyle, hem ortak bir belleğin hem de ortak duyguların bir noktada buluşmasını, başka bir deyişle okur ya da izleyicinin “genel kanılarının” odak noktasını oluşturur. Daha önce de belirtildiği gibi, melodramın tiyatro alanında Jean Jacques-Rousseau’nun 1770 yılında sahnelenen *Pygmalion* (1762) adlı tiyatro oyunuyla doğduğu varsayılmaktadır (*AnaBritannica*, C.22, s.261). Sonrasında, Bernard Shaw’un komedi alanındaki başyapıtlarından biri olan ve kendisinin “sesbilgisi üzerine didaktik bir oyun” olarak nitelendirdiği, ilk kez 1913 yılında sahnelenen tiyatro oyunu *Pygmalion*’da mitolojik anlatı özelliklerini metnin özünde koruyarak öykü, erkeğin “istediği kadını” yaratma çabası ve sınıfsal farklılıklar odağına taşınır.

Mitin yaratılmasındaki aşkın ve Tanrısal durum, yani genelleştirilen gerçeklikle Tanrısal gerçekliğin örtüştüğü alandan çıkan anlatı; daha sonrasında melodramın, özünde bir ritüel olan tiyatro alanındaki etkisiyle birlikte Pygmalion anlatısı kültürel bir ivme kazanmıştır. 20. yüzyıl başlarında tiyatro alanında gerileyen melodramın sinemadaki kanıksanmayacak etkisi düşünüldüğünde, Pygmalion miti giderek aşk odağında, zenginin fakirle, fakirin zenginle, aristokratın ya da orta sınıfın alt sınıfı ile hesaplaştığı sınıflar arası ve en önemlisi cinsiyetler arası farklılıklarla ilerleyen ortak bir anlatı haline gelmiştir. Pygmalion anlatısı, edebiyat, tiyatro ve sinemadaki yansımalarının yanı sıra psikolojide de karşılığını bulmuştur. Günümüzde gerek televizyon dizilerinde, gerekse sinemada arkaik dönemlerin kültürel ve toplumsal izlerini taşıyan bu dramatik etki günümüzde kullanılmaya devam etmektedir. Bu bölümde amaç, arkaik toplum düzeninin kadına bakış açısının oldukça açık bir biçimde görüldüğü bu mitosun, uzak ve yakın geçmişte olduğu gibi günümüzde de “geçerli” bir yargı içermesini sağlayan koşulların ne olduğu üzerine odaklanmaktır.

2.2 Yaratan Erkek ve Yaratılan Kadının Temsili: Pygmalion

Geçmişten günümüze, arkaik toplumlardan bugüne aileyi kurmak, toplumun en küçük çekirdeğinin görünmez kahramanı olmak genellikle cinsiyetler tartışmasıyla birlikte kadının göreviymiş gibi tanımlanmıştır. 19. yüzyılla birlikte modernlik tartışmalarının da önceliği cinsiyetler tartışması olarak şekillenmiş, bu tartışmayı yönetenler de nihayetinde sanayi toplumunun “gözbebeği” İngiltere’den çıkmıştır. Kamusal ve özel alanın tanımlama sürecinin aslında bir nevi cinsiyetleri tanımlama pratiği olduğunu, bu pratiğin neticesinde belirlenen alanların ilk aşamada bir cinsiyeti temsil ettiğini söylemek yanlış olmaz. Lupton’ın ifade ettiği gibi, (2002, s.165):

“Sanayileşmeyle birlikte Batı toplumlarında ev ve iş arasındaki ayrışma giderek güçlenince pek çok yazar çalışmalarında dişilliği ‘özelle’ ve ‘duygusallıkla’, erilliği ise ‘kamuyla’ ‘rasyonellikle’ bağlantılandırdı. Özel alan ile kamusal alan arasındaki bu ayrımın bir veçhesi de ev içinin veya ev ile ailenin artan bir biçimde dişileştirilmesi oldu. İş ve ev ayrımı bu mekânları, duyguların farklı kullanım ve ifade alanları olarak konumlandırdı.”

Yaratan erkek ve yaratılan kadın sorunsalı da, Sanayi Devrimi’yle birlikte, bu dönemde Avrupa’nın gerek ekonomik gerekse siyasal bakımdan ipleri elinde tutan ülkesi İngiltere’de filizlenir. Bu dönem, siyasalın yeniden tanımlandığı, toplumsal zeminin birbirinden ayrıştığı ve bu “yeniden tanımlama” sürecinde sosyal bilimler açısından pek çok disiplinin iç içe geçerek anlam arayışına girdiği “üretken” bir dönemdir. Bu yüzyılda ticaretin eril dünyası ile evin dişil dünyası arasındaki büyüyen bölünme erkekleri, özellikle Viktoryen dönemde, sanayi kapitalizminin büyümesiyle uyum içinde, daha katı ve soğuk bir maske takınmaya teşvik etmiştir (Lupton, 2002, s.165).

19. yüzyıl başında gerçekleşen kamusal alan ve özel alan tartışmalarında, bu iki alanı birbirinden ayıran şeyin cinsiyetler olduğu görüşü hâkimdir (Plumwood, 2004, s.67; Phillips, 1995, s.121; Berktaş, 2003, s.130; Sennet, 2002, s.128-129). Özel alan dişiliğin, kamusal alan ise erilliğin kapasitesi altında tanımlama uğraşının nedeninin “her toplumun kadınlara ilişkin düşüncesi ve yazınsal metinleri, onların doğasına ve işlevine ilişkin ön kabuller tarafından koşullanması” (Berktaş, 2003, s.131) olduğu ileri sürülen argümanlar arasındadır.

“Kapitalizmle birlikte, İngiltere’de orta sınıf-işçi sınıfı, erkeklik-kadınlık gibi kavramlar kültür ve doğa analogisi ile açıklanmaya başlanmış; orta sınıf ve erkekler bir kültürün –medeniyetin– ürünü iken, işçi sınıfı ve kadınlar doğaya daha yakın, işlenmemiş ham yaratıklar olarak tanımlanmışlardır.” (Davidoff’tan aktaran Özbay, 2002, s.14).

Dişillığın “özel alan” ve “ev” ile bağlantılandırılmasının da, ücretli istihdam dâhil, yaşamın pek çok alanında kadınlara yönelik imaları vardır (Lupton, 2002, s.162). Ataerkil toplum düzeniyle, cinsiyete dayalı işbölümünün doğurduğu tartışmaların temelinde, Batı kültüründe egemen olan insan/doğa karşıtlığından hareketle insanı eril, doğayı da dişil bir imge olarak nitelendirilmesi yatmaktadır (Plumwood, 2004, s.64). Örneğin, Val Plumwood, egemen söylemde kadının doğa ile özdeşleştirildiğini söylerken, kültür, akıl, erkek, rasyonalite, özgürlük, insan, medeni ve üretim gibi kavramların karşısında da kadının durduğunu belirtir (2004, s.65). “Bununla birlikte özel/kamusal dikotomisi, feminist literatür de dâhil olmak üzere bütün sosyal bilim literatüründe kadının erkeğin zıt kutbuna yerleştirildiği dikotomilerinden yalnızca biridir” yorumunu yapar Nira Yuval Davis *Cinsiyet ve Millet* adlı çalışmasında: “Kadınların doğayla özdeşleştirilmesi, sadece uygar kamu siyasi alanından dışlanmalarının nedeni değil, aynı zamanda tüm kültürlerde kadınlara toplumsal olarak erkeklerden daha az değer verilmesinin de bir açıklaması olarak düşünülmektedir” (2003, s.26) diyerek bu ikiliğe dikkat çeker.

Duyguların sınıflandırılmasına dayanan genel kanıya göre, kamusal alan kadınlardan ziyade erkeklerin varoluş mücadelesi verdiği bir mecrayı temsil etmektedir: “Uzlaşım sal işbölümü kadını eve, erkeği dışarıdaki çalışma dünyasına atamıştır; kamu hayatında erkek egemen olmuştur ve pek çok alanda hâlâ da egemendir” (Craib, 2006, s.169). Üretim gücü ve siyaset gibi kavramlarla erkeklerin boy gösterdiği kamusal alanda eril olan, dişillığın tüm alanlarını kapsayacak maddi gücü, dolayısıyla üretimi de elinde tutmaktadır: “Kadınlar evle ve duygusal alanla, erkekler işle ilgilenirler ve bunu yapmaya uygun türde kişilikleri üreten de toplumsallaşmadır” (Craib, 2006, s.173). Erkek, ailesini kurmak, soyunun devamlılığını sağlamak, neslinin devamını sağlayacak olan çocuklarının maddi manevi külfetini üstlenmek için bir tür savaşa giriştiği bu mecrada iktidarın tek sahibidir, kadın ile erkek arasındaki bu ikilik ve cinsiyetlere dayalı

işbölümü de nihayetinde cinsiyetlere dayalı toplumsallaşmanın bir ürünü olarak görülebilir. Dolayısıyla, imgelerin giderek önem kazandığı toplumsallaşma sürecinde kadın, ona atfedilen güzellik, duruş, giyim gibi görünüşler; duygusallık, incelik, annelik gibi roller ya da doğurganlık gibi doğuştan gelen özellikleriyle tanımlanmıştır. Fakat kadının sıralanan tüm bu özellikleri, onun “tamamlanmamış”, “eksik” bir varlık olarak yorumlanmasına neden olmuştur: “Kadınlara yapılan baskıya ilişkin açıklamanın büyük bir kısmı, kadınların erkeklerden farklı bir toplumsal alana yerleştirilmeleriyle ilgilidir. Kamusal/özel ve doğal/uygar alan ayrımı bu türden ikili ayrımlardır” (Yuval-Davis, 2003, s.25).

Bu olumsuz tanımlar, Avrupa’nın uygarlığının temelini antik Yunan’a dayandırmasıyla da ilgilidir. Platon, *Devlet* adlı yapıtında geçen sohbetlerde “kadınların erkekler gibi iş yapmasını istersek, onları erkekler gibi yetiştirmemiz gerek” (2001, s.452a) yorumunu yapar. Bu bakımdan sanayileşen Avrupa’nın yeni yüzünde de antikçağda da durum farklı değildir. Kamusal ve özel alan ayrımı bir nevi cinsiyetler tartışmasının odağına oturmuş ve her iki alan da her iki cinsle özdeşleştirilmeye çalışılmıştır. Bugün devlet düzeninin oluşmasında, felsefi açıdan yapıtaşlarından biri olarak kabul edilen Platon’un *Devlet*’inde cinsiyetler tartışması yukarıda bahsedilen iki alan üzerinden devam eder. Platon, “(...) ayrı yaratılıştakiler aynı işleri göremez diyoruz. Ayrılık dediğimiz şey, nasıl bir ayrılıktır? Aynı dediğimiz işler, hangi işlerdir?” (2001, s.454b) sorusunu sorarak, tartışmayı, toplumsal düzeni ve alanları tanımlamaya doğru yöneltir. Bu tanımlama aynı zamanda kadının yapabileceği işlerin bir listesini ve yapamayacağı işlere nasıl yönlendirilebileceğini de içermektedir. Kadınların yaradılışının erkeklerden ayrı olduğu savıyla başlayan ve toplumsal alanların tanımlanmasıyla devam eden bu sohbette, kadınların duygusallıklarıyla tanımlanışı ve asıl yerinin ev olduğuna dair görüşler bulunmaktadır.

Tartışılan aslında kadının işlevsel olarak nerelerde varolabileceği değil, erkeğin onu nerelerde değerlendirebileceğidir; kadının konumu eril bir düzen anlayışı içinde erkeklerin belirlediği sınırlar içinde tanımlanır. Kadınların kamusal alandan dışlanmalarını, onlara erkeklerden daha az değer verilmesinin nedenini Simone de Beauvoir (Aktaran Yuval-Davis, 2003, s.26), “insanın hayvandan daha üst bir konuma

yükseltilmesinin nedeni hayat vermesi değil, hayatı riske atmasıdır: bu nedenle insanlıkta doğuran değil de öldüren cinsiyete üstünlük verilmiştir” biçiminde açıklar. Antikçağdan itibaren, karşıt görüşler olsa da geçerliğini sürdüren bu düşünce erkeğin kadını “yaratma” ediminin bir yansımasıdır. Kadını fiziksel ve duygusal olarak ikiye bölerek ait olduğu alanı belirleyen bu kanı, kadını duygu, duyguyu doğa ve dolayısıyla doğayı da erkeğin karşısında gören erkek egemen bir bakış açısıyla değerlendirilmesi sonucunda gelişmiştir. Geneieve Lloyd, *Erkek Akıl* (1996, s.18-20) adlı çalışmasında, genel kanıdan yola çıkarak; kadınların doğaya doğal olarak yakın görüldüğünü, erkeklerin doğanın sunduğu erdemleri ve hakikati görmek için akla ihtiyaçları olduğunu, doğaya yakınlaşmayı ise ancak akıl yoluyla saptayabildiklerini savunur.

Felsefi düşüncenin başından beri sürüp giden, özellikle ilk bölümde belirtildiği gibi mitoloji yani sözlü gelenekle aktarılan kanı da bu yöndedir. Kadın Tanrıçalar ya da mitosların kadın kahramanları –ki bunun en bilinen örneği Medea’dır– gerçekliği kadın oluşlarının onlara getirdiği “tanımlanamaz” bir güç üzerinden var ederler. Antik Yunan mitolojisinde kadınlar, fiziksel ya da duygusal olarak dönemin felsefesi gereği tanımlanamadıkları için gizilgüçleri olan aynı zamanda “eksik etek” varlıklardır; bu nedenle “aklın geride bıraktığı” denilen, rasyonaliteden uzak olduklarını vurgulamak amacıyla olumsuz anlamlarla bağdaştırılmışlardır. Pisagorcu felsefe ise erkekleri doğrudan fiziksel açıdan tam, akılla tanımlanabilen, rasyonel olarak tanımlar; kadınlar ise belirsiz, sınırları değişken, irrasyonel varlıklardır.

“Duyguların ve duygusallığın sürekli olarak dişillikle bağlantılandırılması sonucunda dişilik irrasyonellik, ‘grotesk beden’in’ kaotik doğası, akıldan yoksunluk, eğitilmemişlik ve aşağı sınıfların üyesi olma gibi duyguyla bağlantılı öteki olumsuz anlamlarla da ilişkilendirilir.” (Lupton, 2002, s.162).

Bu düşünce biçimi, antik felsefe ve antik Yunan mitolojisinin kendini tekrar eden mitoslarıyla birlikte kadın sürekli olarak duygusallık ve duygularla ifade edilmiştir (Lupton, 2002, s.157-158). Deborah Lupton’ın *Duygusal Yaşantı* (2002, s.159) adlı çalışması, duygusal dengeyi kurmakla yükümlü kadının toplumsal düzen içinde nasıl konumlandırıldığı sorusuna “duygusal kadın” ve “duygusal olmayan erkeğin” özel ve kamusal alana konumlandırılışını tartışır:

“ (...) ‘Açık’ duygusal ifadenin ve duygusal yönetimin gevşemesinin daha yerinde, hatta bireylerin esenliği için zorunlu görüldüğü ‘ev’ veya özel alan, iş alanının zıddı olarak kurulur. ‘Ev’ baskınlıkla erkekten çok kadının alanı olarak, kadının güç uyguladığı ve asıl sorumluluğu üstlendiği alan olarak tasvir edilir.”

Kamusal alan kavramı en temelde mahremiyet kavramının tartışmaya açılmasıyla ortaya çıkmıştır. Mahremiyetin deneyimlenmesi, kültürden kültüre farklılık göstermesi, bunun dışında bir yaşamın mekânsal, zihinsel ve ideolojik olarak kimi zaman ayrı kimi zaman bileşik olarak yorumlanması ve tartışılması Jürgen Habermas’ın “kamusal” ve “özel” ayrışmasını tartışmaya açmasıyla zenginleşir (Sennet, 1996, s.53). Bölümün başında da değinilen, özel alan ile kamusal alan arasındaki ayrım da her iki cinse ayrı ayrı mal edilen duyguların ve yükümlülüklerin paylaştırılması ise sanayi kapitalizminin gelişiminden kaynaklanır. Bu durum İngiltere’de Viktoryen dönemde doruğa ulaşmış, “ticaretin eril dünyası ve evin dişillliği arasındaki büyüme” (Lupton, 2002, s.165) erkeğin kendini üstün ve tamamlanmış bir varlık olarak tanımlamasına zemin hazırlamıştır. Erkeğe, yeminlerine, sözlerine, aşklarına inanılmaması gerektiğine koşullandırılan kadın, özel alana dâhil edilerek 19. yüzyıl burjuva erkeğinin “sığınacağı” ev içindeki arzu nesnesi haline gelir; kamusal alanda yer alabilmek için gereken “duygusuzluğu” barındıramayacak kadar “eksik”tir. Fransız Devrimi’yle birlikte giderek gelişen kadın hareketi ise, kadının kamusal alan içinde de varolabileceğini kanıtlamak için var gücüyle savaştırmaktadır. Viktoryen dönemin katı ahlakçı anlayışı da kadını yalnızca ona atfedilen duygusallık ve doğurganlıkla sınırlandırmış; onu “ev” ve “ev işleri” olarak sınırlandırılan özel alanda bir süs eşyası gibi “putlaştırırken”, kamusal alanda erkek egemen bir söylemle yaratmaya devam etmiştir:

“Bu dönemde, cinsiyetler arasındaki reel ilişki, geniş bir perspektiften bakıldığında, kadın tarihindeki en düşük seviye olarak görülmektedir. Toplumsal ve siyasi modernleşme yolunda ilerlenirken, cinsiyetler karışımı, cinsiyetler eşitliği ve kadın egemenliğinin hüküm sürdüğü altın çağ olan erken Yeniçağ’ın yerini, Viktorya dönemi toplumunda cinsiyetler arasında keskin bir ayrımcılık ve işbölümü almış, bunun etkileri 20. yüzyılın ortalarına dek sürmüştü.” (Bock, 2004, s.100):

Kadının toplumsal kimliği üzerinde belirleyici bir rol oynayan Viktoryen dönemin dinamiklerine eleştiriler de yöneltilmektedir. Bu “eleştirilerin” edebi anlamda

en çok ses getireni İrlandalı oyun yazarı George Bernard Shaw'un 1916 yılında yazdığı *Pygmalion*'dur. Konusunu, tam da cinsiyetlerin toplumsal ve sınıfsal olarak ayrıştığı bir dönemde mitolojiden alan bu tiyatro oyunu, Viktoryen dönemin bir eleştirisi olarak, erkek egemen bir ahlak anlayışına karşı bir duruş gibi değerlendirilmişse de aslında varolan kanıyı doğrular nitelikte bir başka mitosa dönüşmüştür.

Shaw'un komedi alanındaki başyapıtlarından biri olarak değerlendirilen, "sesbilgisi üzerine didaktik bir oyun" olarak nitelendirdiği *Pygmalion*'da çiçekçi bir kızın sınıf atlama sevdasıyla bir fonetik profesöründen ders alması anlatılır. Oyunda, profesörle altsınıftan gelen bir kızın arasında gelişen, erkeğin kendi kadını yaratıldığı ya da kadının erkeği için kendinin yaratılmasına izin verdiği bir "aşk" anlatılır. Oyun getirdiği eleştiriyi ironi aracılığıyla gerçekleştirdiği için, karakterle özdeşleşmeye pek izin vermez. Shaw tarafından yaratılan kadın, daha sonra pek çok esere konu olacak ve pek çok kadının da kendisiyle özdeşleştirdiği bir karaktere dönüşecektir. Oyunun 1956'da yapılan müzikal uyarlaması olan "My Fair Lady" ise George Cukor tarafından 1964 yılında filme çekilmiştir. Yapıtın sinema uyarlamasından sonra ise, tarihin belki de her döneminde geçerliğini koruyacak olan sınıf atlama ve aşk arasındaki çekişmeli kurgu popülerleşmiş ve bir anlatı kalıbına dönüşmüştür.

Bir önceki başlıkta, mitosun gerçeğin ilk ortaya çıktığı, arkaik toplumlar tarafından değerlendirildiği şekliyle bir hikâyeye dönüştürüldüğü belirtilmiştir. Dolayısıyla, *Pygmalion*, toplumsal düzlemde cinsiyet ayrımının temsil edildiği bir mitos olarak kabul edilmelidir. Bu mitosun, toplumsal cinsiyet tartışmalarının alevlendiği, Sanayi Devrimi ile birlikte toplumsal tabakalaşmanın, sınıf ayrımının ve bu kavramların öznesi olan cinsel kimliklerin belirginleşerek iktidar karşısında ya da iktidar yanında hareketlere dönüştüğü bir dönemde yeniden ele alınması, edebi ve teatral bir araçla, bir çeşit ritüelle hatırlatılması oldukça dikkat çekicidir. Kuşkusuz, Avrupa'nın Aydınlanma sonrasında oluşturmaya çalıştığı ortak kültürel bellek ve kimliğin Sanayi Devrimi'yle birlikte yeniden tanımlanması da bir neden olarak kabul edilebilir. 19. ve 20. yüzyıl tüm dünya ve özellikle de dünyanın kaderini belirleyecek olan Avrupa için bir kimlik arayışı dönemidir.

Döneminde çığır açan eleştirilere imza atan çağın siyasal ve ekonomik düşüncesinin gelişiminde önemli bir rol oynayan Bernard Shaw'un *Pygmalion*'u, insanın yorumlama etkinliğine dayanarak, bedenleştirme ve kaydetme pratiğine büyük olanak sağlayan bir anlatıyı içerir. Jan Assmann *Kültürel Bellek* adlı çalışmasında, mekânın "hatırlama kültüründe" hatırı sayılır bir rolünün olduğunu söyleyerek, bu olgu için "bellek mekânları" (2001, s.63) tanımını kullanır.

Bellek mekânları, kültürel kimliğin yaratılmasında ve hatırlama eylemi ile birlikte pekiştirilmesinde oldukça önemlidir; çünkü birey bu mekânların hatırlattığı imgeleri göstergeleştirerek belleğine alır. Assmann, iletişimsel, kültürel ve toplumsal belleğin tanımlarını yaptığı kitabında, tüm bu kavramları kutuplarına ayırır. 20. yüzyılda, Avrupa toplumunun içinde bulunduğu koşullar, kültürel, iletişimsel ve toplumsal belleği ortak bir paydada buluşturmuştur. Bu buluşmanın dönemin dinamikleriyle ilgili olduğu ve bu tanımlama sürecinin de Sanayi Devrimi'yle sıkı sıkıya ilişkisi olduğu açıkça ortadadır. Öyleyse, Assmann'ın bellek mekânları olarak kavramsallaştırdığı bu duruma, yani hatırlama, tekrar yapılandırma ve toplumsal belleğe kaydetme sürecine, bir tiyatro oyunu olarak *Pygmalion*'un da önemli bir katkısının olduğu söylenebilir. Çünkü *Pygmalion* yazıldığı dönemdeki toplumsal yapılanmanın izlerini açıkça ortaya koyan yazınsal ve teatral bir metindir.

Pygmalion gibi cinsiyet ayrımına dayanan bir mitosun yeniden ele alınarak, tarihsel olarak cinsiyetler tartışmasının odağına oturması bir tesadüf değildir. Bir anlatı aracı olarak bu mitosun seçilmesinin iletişimsel bellek için katkısı, eserin tiyatro biçiminde yazılması, dolayısıyla bir iletişim aracı olarak arkaik ritüellerden yararlanılması olduğu söylenebilir. Durkheim ritüelin etkisini, –kadınlar gibi– yaşamlarının büyük bir bölümünü aynı uğraşlarla geçiren insanların, –yine kadınların sorunları– gibi ortak noktalarının vurgulanmasıyla bir araya getirilme eylemi olarak açıklamaktadır (Craib, 2006, s.192).

Oyunun konusunu antik Yunan mitolojisindeki bir anlatıdan ve bu anlatının kavramsal ifadesinden alması ise oyunun cinsiyetçi söyleminin kültürel bellek için katkısını oluşturur. Oyunun toplumsal bellek için katkısı da "anımsanabilir senaryolara göre düzenlenmiş" bir anlatı ihtiva etmesidir. Tüm bunlar iç içe geçtiğinde, anlatının

toplumsal olarak kaydetme pratiğine büyük oranda kolaylık sağladığı da söylenebilir. Pygmalion mitosunun, arkaik toplumdan günümüz toplumuna, öz anlatısını yitirmeden, hatta tarihin dönemleri içerisinde erkeğin kadını yaratma önermesini pekiştirerek popüler kültür ürünlerinin vasıtasıyla yol kat etmesi kadının toplumsal temsil biçimleriyle doğrudan ilişkilidir.

Pygmalion adlı yapıtın çözümlemesinin bulunduğu bu bölümün alt başlıklarında kamusal ve özel alan ayrımının toplumsal cinsiyet bağlamında şekillendiği, mahremiyet merkezine odaklandığı ve dolayısıyla toplumsal alanların da toplumsal rol ve cinsiyet üzerinden tanımlandığı savunulmaktadır. Bu yorumbilimsel çalışma, odağına metnin kendi dinamiklerini koyarak, tarihsel ve toplumsal bir değerlendirmeyi amaç edinip, toplumsal cinsiyet tanımlamaları ve tartışmalarının *Pygmalion*'da izini sürerek, bu mitosun yaygınlığı, kadınların başkarakterle özdeşleşmesi ve anlatının popülerliğinin nedenleri üzerine yoğunlaşmaktadır.

2.2.1 Pygmalion'un Anlatısal Özellikleri

Bernard Shaw'un *Pygmalion* adlı oyununda tartıştığı toplumsal durumların, konumlandırmaların ve bu oyun metninin anlatısal özelliklerinin, söylemini oluşturma biçiminin izini sürebilmek için, öncelikle metnin yazıldığı dönemdeki toplumsal, düşünsel ve ekonomik koşulları yazarın yaşantısıyla paralel bir şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Yazarın düşünsel yaşantısını dönemin tartışmaları odağında oyuna yansıttığı düşünüldüğünde, bu açıklamalardan kaçmak olanaksız hale gelmektedir. Çünkü Bernard Shaw bu oyununda kendisinin kadını ve erkeği nasıl konumlandığına dair ipuçları vermektedir. Yazar-okur merkezli yorumbilimsel bir bakış açısı, Shaw'un politik kimliğiyle birlikte düşünüldüğünde öncelikle yazarın tanıtılması ve ardından hem yazarın kimliği hem de oyunun yazıldığı dönemin tartışmalarının oyuna nasıl yansıdığını görmek açısından açıklayıcı olacaktır.

İrlanda kökenli düşünür George Bernard Shaw (1856-1950) zengin bir ilgi alanında ortaya koyduğu yapıtlarıyla, çağının siyasi, ekonomik ve sanatsal düşüncesinin gelişimine önemli bir katkıda bulunmuştur. İlk denemelerini müzik ve opera eleştirmeni, edebiyatçı kimliğiyle gerçekleştiren Bernard Shaw, kimi yazarlarca bu alanlarda

başarısız olarak değerlendirilmiş, *Saturday Review*'da (1895-1898) çıkan yazılarıyla tiyatro eleştirmeni olarak ün kazanmıştır. “Londra’da daha yazarlığa başladığı ilk yıllarda sosyalist görüşleri benimsemiş, konuşmacılığı ve polemikçiliğiyle ilgi çekmiş” (Eczacıbaşı, 2004, s.12) bir düşün adamıdır Shaw. Sosyalizme devrim değil de evrimle, dolayısıyla da eğitim yoluyla ulaşılabilceğini savunan Fabian Derneği’nin kurucusu ve aktif bir üyesi olan Bernard Shaw, siyasal ve toplumsal sorunlar temalı araştırmalarıyla dernek yazınının gelişmesinde önemli bir rol üstlenmiş, seminer ve tartışma gruplarında adı geçen derneğin sözcüsü haline gelmiştir. Nitekim *Genç Bir Bayana Sosyalizm ve Kapitalizm Üzerine Öğütler* (1928) adlı kitabı da Shaw’un bu politik kimlikle gerçekleştirdiği yapıtlar arasındadır.

Daha önce değinildiği gibi sürekli gelişen ve dünya ölçeğinde genişleyen sanayi ile birlikte, değişen toplumsal statülerin belirlenip, adlandırılmaya ve toplumsal dengelerin yeniden oturtulmaya başlandığı bir dönem olarak 19. yüzyıl İngiltere’inde kadın nosyonunun anlamı da yeni bir içerik kazanmaktadır (Berktaş, 2003, s.134). “Beyaz erkek ile tüm ‘ötekiler’ arasına kesin çizgilerin çekildiği bir dönem” (Berktaş, 2003, s.135) olarak 19. yüzyılda bir önceki yüzyılın mirası olan orta sınıfın yükselişi, sosyal ve ekonomik yaşantıda görülen bu sınıf lehine değişimler yeni toplumsal ilişki biçimleri yaratmıştır. Dönemin bilim adamları Darwin’in *İnsanın Türeyişi* adlı çalışmasından etkilenecek, gerek toplumsal yapıyı gerekse insanlık hiyerarşisini evrim teorisinin üzerinden tanımlamaya çalışmışlar (Russett, 1989, s.202); bir erkek olarak kendilerini kadınlar ve daha da aşağı olarak adlandırdıkları ırklarla kıyaslamışlardır (Berktaş, 2003, s.135). Bu kıyaslama ve karşılaştırma durumunun bir karşı tepki doğurduğu söylenebilir. *İnsanın Türeyişi* adlı, çağın düşünce sisteminde büyük bir etki yaratan çalışma, hayvanlarla insanları bir familyanın üyesi olarak göstermiştir. Buna karşın, 19. yüzyılın burjuva erkeği sömürge sistemiyle zaten varolan egemenlik stratejisini toplumsal alana yansıtmak için kendisiyle karşılaştırdığı kadının evrimsel gelişiminin bir noktada takılıp kaldığını savunmuştur (Russett, 1989, s.203); çünkü “Viktorya dönemi centilmenlerinin kendileri ile hayvan ataları arasına koyabilecekleri bir ‘tampona’ ihtiyaçları vardır” (Berktaş, 2003, s.135). *Pygmalion* oyununun baş erkek karakteri Higgins’in Bernard Shaw tarafından yazılan tanıtımında da “Bilim konusu olarak incelenebilecek her şey onu ilgilendirir. Ama kendine de, başkalarına da,

başkalarının duygularına da aldırılmaz” (1992, s.32) açıklaması yapılmıştır. Yani oyunun erkek karakteri de bu tanıma uymaktadır denilebilir.

1884 yılında, sosyalizmi evrim yoluyla gerçekleştirme amacıyla, orta sınıf burjuvazisi tarafından oluşturulmaya çalışılan bu insanlık hiyerarşisine bir tepki olarak Fabian Derneği kurulmuştur. Adını geç dönem Roma İmparatorluğu’nda Fabiuslar olarak bilinen geniş aile tarafından azat edilen kölelere verilen Fabianus’tan alan Fabian Derneği, sosyalizm önerisiyle, varolan iktidar anlayışına karşı çıkar. Kurucuları arasında Beatrice Webb, Sidney Webb, George Bernard Shaw ve H.G. Wells gibi isimler bulunan söz konusu Dernek, *Sosyalizm Üzerine Fabian Denemeleri, Fabiancılık ve İmparatorluk, Savaş Üzerine Sağduyu* gibi çeşitli bilimsel araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bernard Shaw’un hem 1900’lerin başında kaleme aldığı *Pygmalion* hem de kurucusu olduğu Fabian Derneği’nin adını Yunan ve Roma mitolojisinden alması oldukça ilgi çekicidir. Çünkü aynı dönemde Steven Connor’ın “mitografya” adını verdiği, “daima erkek olarak algılanan beyaz, fetihçi ırkların üstünlüğünü güvence altına almak” adına bir takım mitler yaratılmıştı: “Bu çağda kadınlığa ilişkin mitler, ‘karanlık Afrika kıtası’na ilişkin olanlarla birlikte iyice yayıldı ve ‘bilim ile edebiyatın, efsane ile yorumun birbiri içine geçtiği problematik alan’ yaratılmasına yol açtı” (Berktaş, 2003, s.135). Bu yorumdan hareketle, Bernard Shaw’un *Pygmalion*’u toplumsal düzene eleştiri olarak kaleme almasının nedeninin, kıtalararası ve toplumsal sömürgeciliğin yayıldığı bir dönemde, iktidarın kendi silahını, mit yaratma söylemini kullanarak bir çeşit eleştiri mekanizması yaratma isteği olduğu söylenebilir. Fakat Viktorya döneminin yapay ahlak anlayışı ve kadını yani “diğer cinsi” ya da “öteki”yi toplumda konumlandırışına bir çeşit karşı duruş savıyla yazılan *Pygmalion* ve *Genç Bir Bayana Sosyalizm ve Kapitalizm Üzerine Öğütler* bugünden bakıldığında “egemenlik mücadelesini meşrulaştırmak ve teorileştirmek için araçlar sağlamıştır” (Berktaş, 2003, s.135).

Bernard Shaw’un *Pygmalion* adlı oyununda, düşünce yapısı toplumsal cinsiyetiyle sıkı sıkıya örtüşmüş durumdaki entelektüel bir erkeğin, sınıf atlamak isteyen, altsınıfa üye bir kadını değiştirme “yeniden yaratma” konusunu işlemesi de bunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Feminist kuramcılardan Sherry Ortner

(Aktaran Yuval-Davis, 2003, s.26) kadınların “doğa” erkeklerin ise “kültür” ile özdeşleştirilmeye eğilimli olduklarını savunmaktadır. Brownmiller, erkekler ve kadınlar hakkındaki genel kanının, kadınların duygularla çalkalanan, erkeklerin ise iktidarı ellerinde tutmalarını sağlayan daha güçlü sinirlere, zihinsel kaslara sahip olduğu görüşüne dikkat çekmektedir (1984, s.208). Shaw’un *Genç Bir Bayana Sosyalizm ve Kapitalizm Üzerine Öğütler* adlı çalışmasında da hedefi kadınlardır. Shaw, sınıflar ve cinsiyetler arası eşitliği savunan bir sistem olan sosyalizmi “kadınlara” yani doğayla özdeşleştirildiklerinden dolayı “ilkel” olana (Plumwood, 2004, s.65) karşı savunurken de erkek egemen anlayışı “sonuna kadar” sürdürdüğü söylenebilir. Shaw aynı adlı çalışmasında kadını doğayla özdeşleştirerek, doğanın yaşama kattığı tüm olumsuz anlamları kadına atfetmektedir:

“Çocuk doğurmak, yetiştirmek ve yönetmek kadınların tekelindedir. İnsanlığın en önemli görevleri olduğu için bu, kadına diğer hiçbir mesleğin veremeyeceği ve hiçbir erkeğin elde edemeyeceği kudret ve önemi verir. Buna ‘kölelik’ denirse, bu ‘erkeğin kölesi’ olmak değil, ‘tabiatın kölesi’ olmaktır. Bu kadınların erkekleri köle ettikleri ve yanlış olarak ‘kadın sorunu’ diye adlandırılan ‘erkek sorununu’ yaratma yoludur.” (Shaw, 1971, s.213)

Yukarıdaki alıntıda Bernard Shaw’un söylemde iktidar muhalifi bir noktada konumlanırken, aslında erkek egemen anlayışın inançlarına paralel politik bir çizgide olduğu görülebilir. Shaw’un bu görüşleri, *Pygmalion* adlı oyununda da olduğu gibi, kadını toplum içinde kurgulayış biçiminin de ipuçlarını sunmaktadır. Yazar, doğurganlığın kadına verildiğine dikkati çekmekle beraber, bu durumu bir “meslek” yani “seçilmiş” bir durum olarak görmektedir. Çocuk doğurmak yazarın da dediği gibi kadının tekelindedir, çünkü bu ona doğa tarafından verilmiştir, fakat çocuğu büyütmek, yetiştirmek ve evi yönetmek insanoğlunun yalnızca bir türüne atfedilemez. Shaw’un sosyalizmi savunan bir düşünür olduğu düşünüldüğünde ise, yazarın cinsiyetler hakkındaki bu görüşleri ışığında, önemli bir “tutarsızlık” olduğu söylenebilir. Çünkü sosyalizm, çocuğun özel mülkiyet esasına göre örgütlenmiş sınıflı toplumların en küçük yapıtaşı ailenin sorumluluğundan alınıp, toplumsal mülkiyete göre örgütlenmiş özgür erkek ve kadınlardan oluşan sınıfsız toplumun ortak sorumluluğuna verilmesini savunmaktadır. Shaw’un, bu alıntıda görüldüğü gibi, kadını altsınıfın bir üyesi olarak

konumlandiran erkek egemen söylemi savunarak, “kadın sorununu” küçümsemesi de bunun bir kanıtını oluşturmaktadır.

Diğer taraftan bir “iktidar muhalifi” olarak Bernard Shaw’un, bu görüşlerini meşrulaştırmak amacıyla bir mitosu seçtiği ileri sürülebilir. Bernard Shaw’un Pygmalion mitosunu tercih etmesindeki başlıca nedenlerden biri, anlatının herkes tarafından anlaşılabilir ve okurun ya da izleyicinin dönemin eleştirisini kavrayabilir basit bir hikâye örgüsü çerçevesine elverişli olması olarak açıklanabilir. Bu durum kendi söyleminin meşrulaştırılmasını sağlarken aynı zamanda iletisi dönemine göre “aydın” olarak nitelendirilen metnin kurgusundaki eski yapı kadının olumsuz anlamda toplumda kurgulanışı dizgesini yinelemektedir. Bir mitosun drama yapısının tarih içersinde uğradığı değişikliğe rağmen özanlatısını yitirmeden mesajının klişeleştirilmesinin en iyi örneklerinden biridir *Pygmalion*. İlk önce Jean Jacques-Rousseau tarafından melodram türünde yazılan, daha sonra Shaw’un üslubuyla komediye dönüştürülen ve nihayetinde sinemaya aktarımıyla komedi/melodram karışımı bir anlatıya dönüşen *Pygmalion*, toplumsal cinsiyet bağlamında melankolik bir özdeşleşmeye olanak tanıyarak, toplumsal belleğin güncelleştirilmesinde nasıl bir rol oynar? İşte bu sorunun yanıtı için anlatılan olayın kaynağına inmek ve bu yakın okuma için de alımlama kuramına başvurmak gerekmektedir. Yapıtın çözümlenmesinde, alımlama kuramına başvurulmasının nedeni yapıtın dinamiklerinden ve söylemini oluşturma biçiminden yola çıkarak, okur/izleyici/toplum merkezli bir çözümleme yapabilmektir.

Pygmalion ilk bölümde dile getirildiği gibi bir antik Yunan mitosudur ve arkaik toplumların kadına bakış açısının arketipini oluşturur. Melodram türünün ilk olarak Fransa’da 1770’te sahnelenen Rousseau’nun yazdığı *Pygmalion* ile popülerleştiği bilinmektedir. Bernard Shaw’un *Pygmalion*’unun ise melodramik öğelerden çok mizahi bir bakış açısıyla yaşadığı döneme bir eleştiri olduğu oldukça yaygın bir görüştür. Çağının önemli düşünürlerinden olan Rousseau ve Shaw’un *Pygmalion* eserleriyle açtığı tartışmalar, konu edindikleri mitosun bir ritüele dönüşmesini sağlamıştır; kullandıkları basit hikâye kalıplarıyla, Rousseau’nun melodram türünde yazdığı eser bir ilk, Shaw’un yazdığı ise dönemin değer yargılarına bir hicvi olarak teatral düzlemde

ürettikleri söylemle okur/izleyici/toplumun anlatıyla özdeşleşmesine ve söylemin meşrulaşmasına zemin hazırlamıştır. Yazıldığı dönemin cinsiyet tartışmaları dâhilinde mitosun teatral düzlemde tekrar edilmesiyle yazarın ve dönemin egemen söyleminin meşrulaştığı söylenebilir. Eliade'ye (1994, s.13) göre, “arketip” ve “tekrar” kavramları, ancak ritüel aracılığıyla belleğin güncelleştirilmesi görevini üstlenir. Bu bağlamda, belleğin güncelleştirilmesi, çağdaş toplumların ritüellerini belirlemede büyük öneme sahip olan ve toplumsal tabakalaşma ve tanımların yapıldığı bir dönemde iletişim araçlarıyla da sağlanmıştır; yani tarihin iç dinamiği arketipin tekrar edilmesi için gereken tüm koşulları hazırlamıştır yorumu yapılabilir. “İnsanın dünyadaki statüsünü henüz elde etmediği ama sadece var olmaya başladığı, başka bir deyişle şimdiki kültürel tanımlamasına başladığı zaman”a (1999, s.91) değinir tarihçi Philippe Borgeaud; Eliade de bu dönemi “şeylerin kökenine” ilişkin bir zaman olarak açıklamaktadır. “Şeylerin kökeni” aslında zamanın öncesini, arkaik deneyimleri tanımlar. İşte bu deneyimlerin, düş ve gerçeğin birlikteliğinde oluşturulan söylemin belleğe aktarılmasında, bellek işlemcileri “düşe ait ilkel zamanın güncel ‘uyanıklık durumu’ üzerindeki etkisini kanıtladığı ölçüde bunları harekete geçirir” (Eliade, 1999, s.90). *Pygmalion*'da bu “uyanıklık durumunu” oluşturan şey, “güncel” olduğu için dönemin cinsiyetle ilgili tartışmaları olduğu söylenebilir. Yazar, bu tartışmayı, kendi bakış açısıyla metnine yansıtmak için bellek mekanizmasını, hatırlama eylemini, hatırlanması ve bellekte tutulması kolay bir senaryo üzerinden inşa etmiştir. Böylelikle, yazarın söyleminin metne sabitlenebilmesi için “kolay hatırlanabilen”, zaten yazılı ya da sözlü biçimde aktarılmış, insanların belleğinde varolan bir senaryo da “yeniden” oluşturulmuş olacaktır.

Bernard Shaw, cinsiyetler tartışmasında erkek egemen görüşün yanında yer almış ve bu söylemini meşrulaştırmak amacıyla eski bir anlatı kalıbını kullanmıştır. Bunun haricinde, metnin söylemini oluşturan ve mesajını meşrulaştıran diğer etken oyunda komedi öğelerini kullanmış olmasıdır. Shaw oyununun çatışma noktasına kadın ve erkeği, üst sınıf ve altsınıfı ve bu ikili karşıt noktalardan yola çıkıp her iki cinse atfedilen tüm karşıtlıkları koymuştur. Oyun kişilerinden, üst sınıfa mensup bir bireye nazaran, altsınıfa üye çiçekçi bir kızın “kişiye incelik katan görgü ve adap”tan haberi

olmaksızın oyunun büyük bir bölümünde bozuk bir İngilizceyle konuşması güldürünün temelini oluşturmaktadır.

Yazarın, dönemin cinsiyet ve sınıflar konusundaki katı bakışına ironiyle yanıt vermesi, ironiyle yergiyi gerçekleştirmesi kuşkusuz ki yeni bir duyarlık oluşturmak içindir. Fakat yazar her ne kadar iktidarın muhalifi olursa olsun, *Pygmalion*'da oluşturduğu ironiyle aslında Viktorya döneminin ahlak anlayışına ya da 20. yüzyılın sınıflar arası ayrılıkçı tutumuna bir yergi oluşturduğu söylenemez. Çünkü oyundaki mizah daha çok altsınıfla özdeşleştirdiği kadının üzerinden ilerlerken, yüceltilen şey erkeğin kadını yaratma ve kadının sınıf atlama çabasıdır. Bernard Shaw'un bu oyununda ironiyle yergi seçkin bir anlayışın temsili olarak konumlanmış, “gerçek kahkaha” ise kadının temsiline, onun bedeni, sınıfsal durumu ve adaptan yoksunluğuna odaklanmıştır (Sanders, 2001, s.278).

Pygmalion, tiyatro tarihi açısından bir geçiş dönemi oyunu olarak değerlendirilebilir. Daha önce de değinildiği gibi, Darwin'in *İnsanın Türeyişi* adlı çalışmasıyla birlikte gerçekleşen akım, bilimin “çağdaş başarısına” ayak uydurabilme isteği tiyatro alanına da yansımış, “gerçekçiliğin yasallık kazanması için romantizmin iflas ettirilmesi ve bilimselliğin kanıtlanması zorunlu görülmüştür” (Şener, 1998, s.169). Romantik sanat, yaşanan gerçeklerden uzaklaştığı, seyircisini gerçekdışı söylemlerle avuttuğu için eleştirilmiştir. Yaşanan gerçekleri ele alıp, onları oldukları gibi göstererek bu anlayışı yıkacak akım, realizm ise romantizmin yerini alacaktır (Şener, 1998, s.170). Tiyatro alanında gerçekçiliğin romantik anlayışa getirilen eleştirilerinden doğduğu söylenebilir. 19. yüzyıla gelindiğinde, natüralist sanatın amacı, “yaşamın tüm biçimlerini ve derecelerini anlatarak, tek amacı doğayı en yoğun aşamasında yansıtmaktır” (Şener, 1998, s.171).

Natüralizm, edebiyatta olduğu gibi, tiyatrodaki da yaşamın olduğu gibi sahneye yansıtılmasıyla gerçekleşmiş, Avrupa'da realizm adını almıştır. Yazarın bir bilim adamı gibi tarafsız olmasını salık veren bu düşünce akımının edebiyattaki başlıca temsilcisi olan Emile Zola çağdaş oyun yazarlarını gerçekçi oyunlar yazmaya davet etmiş ve Friedrich Hebbel, Henrik İbsen ve Bernard Shaw gibi yazarların da ilgisi “toplumsal

karşıtlıkları, çatışma yaratan değer farklılıklarına, insanın toplumla olan kaçınılmaz savaşımına dönük olmuştur” (Şener, 1998, s.170).

Tiyatroda gerçekçi akımın bir temsilcisi olarak Bernard Shaw’un *Pygmalion* adlı oyununda dönemin realist anlayışının izini sürmek, aynı zamanda bu oyun metninin sanat tarihi açısından konumlandığı yeri ve söylemini oluşturma biçimini de ortaya koyacaktır. Romantik akımın “uyuşturucu” etkilerinden sonra, gerçekçi akımın tiyatroya yansması somut gerçeğe ve bu gerçeğin metne yansıtılmasına sıkı sıkıya bir geri dönüş olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla *Pygmalion* adlı oyunun izleyiciye verdiği mesaj, yazıldığı dönem ve yazarın politik görüşleri düşünüldüğünde, toplumsal ilişkiler bağlamından uzak değildir. Bu noktada sorulacak soru, gerçekçi tiyatronun temsilcilerinden olan bu yazarın varolan toplumsal ilişkileri oyuna nasıl yansıttığı olmalıdır. Bu sorunun yanıtı, daha önce değinildiği üzere dönemin toplumsal tartışmaları ve gerçekliklerinden yola çıkarak, 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen gerçekçi tiyatro anlayışının Bernard Shaw’un bu araştırmanın konusu olan *Pygmalion* oyununda izini sürerek ortaya çıkacaktır. Bu nedenle, gerçekçi tiyatronun ilkeleri bağlamında bu oyunun değerlendirilmesi açıklayıcı olacaktır. Bu ilkeler şunlardır (Şener, 1998, s.174): somut yaşam gerçeğinin yansıtılması; çevre etmenlerinin dikkate alınması; bilim yönteminin uygulanması; düşüncenin dış dünyaya açılması; illüzyon (yanılsama) yaratılması.

Somut yaşam gerçeğinin yansıtılması *Pygmalion*’da nasıl gerçekleşmiştir? Sanatta tanrısal gerçeğin yerini toplumsal gerçeğin almasını öneren gerçekçilik akımı “duygularla algılanan gerçeklerin hiç değiştirilmeden sahneye getirilmesi” (Şener, 1998, s.174) demektir. Gerçekçi tiyatrodaki, oyun karakterleri, dekoru, oyunculuk biçimi bakımından da gerçeğe birebir uymalıdır. En önemlisi ise, insanı kuşatan toplumsal koşulların ve bu belirleyiciliklerin insanın iç dünyasında yarattığı çelişkilerin yansıtılmasıdır. Bu anlamda bir oyun metni olarak *Pygmalion* yazarının kimlik ve kişiliğinden de bağımsız değildir.

Cinsiyet ve sınıflar arasındaki farklılık oyunun temel çatışma noktasını oluşturur; dönemin toplumsal koşullarına odaklanıldığında daha önce de belirtildiği gibi cinsiyet ve sınıf tartışmasının kızıştığı bir dönemde yazıldığı ve bu dönemin/yazarın

“muhalif” düşüncelerinin bir aynası olduğu söylenebilir. Bernard Shaw’un *Pygmalion*’u Viktorya dönemi tiyatrosuna tepki olarak kaleme aldığı düşünüldüğünde, bu “muhalif” görüşler, bu dönemde kadının toplumda kurgulanış biçimine de bir tepki mahiyetinde olduğu yorumu yapılabilir. Bu dönemde kadının baskı altına alınmış, “ev” sınırları içine hapsedilmiş, yalnızca çocuk yapıp, onu büyütmekle mükellef addedilmiş ve kocasının yanında onun toplumdaki konumunu temsilen bir “süs eşyası” gibi kurgulanmıştır (Berktaş, 2003, s.145).

Pygmalion’da yazarın oyunun çatışma noktasını da oluşturan muhalefeti kadının olumsuz bir şekilde kurgulanmasına yöneliktir. Oyunun söylemini oluşturan “ideal kadın” olarak toplumda yer almanın gereği aslında bu olumsuz kurgulanışın kriterlerine uyum gösterilmesi yönündedir. Ayrıca bu durum daha önce de belirtildiği gibi yazarın muhalif kimliğiyle de çelişmektedir. Yani gerçekçi bir tiyatro örneği olarak *Pygmalion*’un söylemlerinden biri, somut yaşam gerçeğinin yansıtılmasıysa, bu somut yaşam gerçeği varolan toplumsal yapının “muhalif” bir şekilde sorgulanmasından değil, bu yapının kabullenilmesiyle ve savunulmasıyla gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle, oyunun diyaloglarının güldürü temelli kurgulanması da ironiyle yerginin bir aracı olmaktan çıkıp, varolan durumun, cinsiyetlere dayalı ayrımın meşrulaştırılması yönünde gelişmiştir.

Gerçeği koşullayan çevre etmenleri üzerinde yoğunlaşan gerçekçi tiyatro akımının temsilcileri, “gerçeğin onu çevreleyen ortam içinde yansıtılmasını zorunlu” saymışlardır. Ayrıca “Darwin’in kalıtımla gelen özellikler üzerinde durmuş olması, kalıtım yasalarının saptanması da oyun yazarlarını etkilemiştir” (Şener, 1998, s.180). Dolayısıyla, koşulların ve çelişkilerin içinde olan insanın *Pygmalion*’a yansımaları yine cinsiyetler tartışması odağında gelişmiş, erkek-kadın çatışmasını çevreleyen ortam ise bu tartışmaların yarattığı toplumsal koşullara dikkat çeken sınıfsal göstergelerle tanımlanmıştır; oyundaki kadın çiçekçi bir kız, erkek ise bir fonetik profesörüdür. *Pygmalion*’da bu iki cinsiyet arasındaki uzlaşım ve cinsiyete dayalı işbölümünün savunulması, bu durumun bir “gerçek”, yani olması gereken bir şey olarak gösterilmesi, erkek egemen söylemin savunusu olarak düşünülebilir. Sonuçta, diğer çağdaşları gibi

Darwin'in çalışmalarının toplumsal etkilerinden oldukça etkilenen Shaw, eserinde kadının evrimin bir noktasında takılıp kaldığı görüşünün dışına çıkamamıştır.

Yazarın bu görüşü, kadının oyunun sonunda, ancak sınıf atlayabildiği, gerçek yerinin ev olduğunu kabullenebildiği zaman “ideal kadın” mertebesine yükselmesiyle açıklığa kavuşmaktadır. Oyunda bilim yönteminin uygulanması ise, Darwin'in canlıları sınıflandırma çabasına karşılık, daha önce de belirtildiği gibi bu dönemde “erkeğin diğer ırk ve kadına karşın üstünlüğünü güvence altına almak” adına geliştirilen bir mit yaratım süreci olarak ortaya konmuştur, oyunun konusu ve öyküsü de bir antik Yunan mitosundan alınmıştır. Sonuç olarak, bugünden bakıldığında oyunda o dönemin gerçeğini koşullayan çevresel etmenler ve bilim yönteminin uygulanması yine erkek egemen söylemin meşrulaştırılmasına hizmet etmiştir. Oyunlarına yazdığı önsözlerinde, tiyatronun işlevlerinden bahseden Shaw'a göre tiyatro “seyircisinin gözünü açmalı, koşullandığı uydurma kalıpları aşmasını” sağlamalıdır (Şener, 1998, s.188).

Kadınların 1900'ler başında gelişen yoğun direniş hareketi de düşünüldüğünde, Shaw'un kastettiği uydurma kalıplar, toplumsal alanda erkeğin egemenliğinde kurgulanmış bir kadın önermesinin meşrulaştırılması, diğer bir deyişle kadının ikinci sınıf bir varlık olarak “ötekileştirilmesi” mi yoksa yazarın “muhalif” yanıyla bu genel kaniya bir karşı çıkışı mı olduğu sorusunun yanıtı belirsizdir. Shaw, oyunlarında kişinin siyasal koşullarıyla çatışmasını konu edindiğini belirtir (Şener, 1998, s.188). Dolayısıyla Shaw, *Pygmalion*'da siyasal koşulları, kadını altsınıfa mensup ve sınıf atlamak isteyen bir karakterle özdeşleştirerek belirlemektedir. Çatışmanın ise duygusal bir düzlemde tutulduğu söylenebilir, çünkü kadın âşık olduğu için sınıf atlar, bedenini, konuşmasını diğer bir deyişle o dönemin kadına olumsuz baktığı tüm özelliklerini değiştirir. Bu duygusal düzlem ise ileride ele alınacağı gibi erkek egemen bir bakış açısının ürünüdür.

Gerçekçi bir tiyatro örneği olarak *Pygmalion*'un en önemli özelliği yanılsama yaratmasıdır. Gerçekçi tiyatro, “seyircide uyandırmayı amaçladığı estetik yaşantıyı yanılsama olarak adlandırmıştır” (Şener, 1998, s.189). İktidarın altsınıfların umudunu bir gün sınıf atlayacakları düşüyle ayakta tuttuğu söylenebilir. Kadının sınıf atladığı *Pygmalion* ise bu umudu, ikinci plana itilmiş, “ötekileştirilmiş” kadın üzerinden yeşertmektedir. Bu nedenle yanılsama, okurun/izleyicinin gerçeğinin “kendi yaşantısına

ne kadar benzediğini” gördüğünde gerçekleşecektir; bugün hâlâ pek çok filme konu olan, kadınların kendileriyle özdeşleştirdiği bu çiçekçi kızın öyküsü de geçmişte olduğu gibi günümüzde de kadınların kendi yaşantısına benzemektedir. Bu nedenle, *Pygmalion*’un güçlü bir yanılsama etkisi oluşturarak, izleyicinin başkarakterle özdeşleşmesine olanak tanıdığı, dolayısıyla bu durumun erkek egemen söylemi pekiştirdiği yorumu yapılabilir.

Sonuç olarak, her ne kadar Bernard Shaw iktidara muhalif bir yazar olarak nitelendirilse de yazdığı bu oyun erkek egemen bakış açısının, egemen ideolojinin meşrulaştırmak istediği bir söylem içermektedir. Bu söylem, gerek gerçekçi tiyatrunun anlatsal özelliklerinden yola çıkılarak yapılan değerlendirmelerde, gerekse yazarın kimliğiyle kolaylıkla örtüşmektedir. Bu bağlamda *Pygmalion*’un muhalif, eleştirel bir söylemi olduğu söylenemez, çünkü yazarın iktidarın ikinci sınıf addettiği kadına olumsuz bakış açısını meşrulaştıran, kadını bedeniyle, diliyle ve dolayısıyla zihniyle varolduğu alandan kopararak “normalleştiren” bir anlatım biçimi söz konusudur. Ayrıca Shaw, erkeğin iktidarını ve üstün bir ırk olduğunu güçlendiren mitlerin yaratıldığı bir dönemde, “gerçeği” yansıtmak amacıyla bu etkinliğe muhalif, ironiyle yerginin gerçekleştirildiği bir oyun inşa ederken, iktidarın söylemine yenik düşmüş, dolayısıyla muhalifliği varolan söylemi meşrulaştırmıştır.

Yazarın ve dönemin söyleminin yapıta nasıl aktarıldığını, yazarın “çağdaş” bir söylem yaratıp yaratmadığını tartışabilmek için *Pygmalion*’daki oyun kişileri ve oyunun akış özeti vermek yerinde olacaktır. Bunu izleyerek, psikoloji, tarih ve dramaturji bağlamında disiplinlerarası yorumlama etkinliğiyle oyunun çözümlenmesi açıklayıcı olacaktır.

2.2.1.1 Çatışma

Okur merkezli çözümlemelerde, metnin içinde anlamın evrenselliğini barındıran kimi kodlar vardır. *Pygmalion* özelinde bu kodlar, Bernard Shaw’ın üslubu haricinde mitosun kendisinden alınmıştır. Shaw mitosun iletisini değiştirmeden aktardığı içindir ki, anlatının taşıdığı bu işlevsel kod evrensel bir iletiye dönüşmüştür (Esslin, 1996, s.114). Martin Esslin, bir gösteriyi ya da gösteri merkezli bir okumayı

biçimlendiren ve metinde sunulan göstergelerin çözümlenmesini sağlayarak seyircinin “yeterliliğini sınavan gelenekleri” iki ayrı kategoride değerlendirir. Bunlardan birincisi, “uygulayıcılarla seyircinin ait olduğu, belli bir kültürün, uygarlığın ya da toplumun gelenekleri: kültürel, davranışsal ve ideolojik geleneklerdir” (Esslin, 1996, s.115).

Oyun, Londra’nın merkezinde en büyük çiçek ve sebze pazarlarından Covent Garden’da açılır. Bu pazarın hemen yanında, Londra’nın en büyük ve ünlü opera binalarından biri Covent Garden Theatre yükselir. Oyunun açılış mekânının seçilmesinde de sınıf farklılıklarının belirleyici olduğunu, çatışmanın daha ilk sahneden mekânla tasvir edildiğini görürüz. Covent Garden ve hâlâ prestijli bir opera sahnesi olan Covent Garden Theatre’ın seçilmesi sınıflar arasındaki ayrılığı tek bir mekânda birleştirerek bir mesaj oluşturmaya yarar. Açılış sahnesinde mekânın belirlenmesiyle oluşturulmuş söylem aynı zamanda bir tespittir; Covent Garden Theatre’da gösteri bittiğinde üst sınıfa mensup izleyiciler yağın yağmurdan ötürü, yağmurun dinmesini ya da bir taksinin gelmesini beklemek amacıyla pazaryerinin hemen önünde yer alan kilisenin holüne sığınır. Kilise oyunda, ibadet işlevinden bağımsız, her iki sınıfın bulunduğu ortak bir alan gibidir; üst sınıf sığınmak amacıyla bu mekânı kullanırken, altsınıfa mensup insanların çalışarak (sebze ya da çiçek satarak) sınıf atlamaya olan inançlarının pekişeceği bir mekândır. Böylelikle, Esslin’in vurgusunda olduğu gibi izleyicinin kültürel, davranışsal ve ideolojik gelenekleri henüz oyunun açılış sahnesinde mekânsal olarak gösterilmiş olur. Bu mekânsal durum aynı zamanda birincil çatışma noktasıdır, çünkü gösterilen ve gerçekte de varolan mekân, sınıf ayrımının en belirgin mecralarından biri olarak, dönemin izleyicisine de tanıdık gelecektir.

Mrs. Eynford-Hill ve bu sırada çiçekçi kız Liza’yla çarpışarak menekşelerle dolu sepetinin yere düşmesine neden olan oğlu Freddy de kilisenin salonunda beklerler. Freddy sakarlığından dolayı özür dileyerek bir taksi aramak için oradan uzaklaşır. Çiçekçi kız ağlayarak, argo konuşarak etrafına derdini anlatmaya çalışır. Çiçekçi kızın konuşmaya başladığı bu anda, komik diyaloglarla ait olduğu sınıfın konuştuğu kötü İngilizcenin ve dolayısıyla “nesnenin” kendisinin bir nevi “şirinleştirildiğine” şahit oluruz. Altsınıfa mensup bu çiçekçi kız, oyunda daha sonra sık sık dile getireceği diyaloglarda olduğu gibi “kötü bir insan olmadığını” vurgulayarak, arzu nesnesinin

ideolojik temsilinin sınırlarını çizer: altsınıfa mensup olan, bu fakir, sokak ağzıyla konuşan kız tüm bayağılığıyla aslında bir “şirinlik abidesi”dir, üst sınıfın varlığına “tehdit oluşturan” herhangi bir özelliğe sahip değildir. Daha önce de belirtildiği gibi, kadının altsınıfa, erkeğin ise üst sınıfa ait olması oyunun başlıca dramatik çatışma noktalarından biridir.

Bu sırada fonetik adına tüm sesleri kaydederek, orada bulunan herkese Londra’nın hangi semtinden geldiğini söyleyen bir “beyefendi” belirir: oyunun kahramanı Mr. Higgins. Kişinin İngilizce telaffuzuna göre nereli olduğunu tespit eden ve bunu yaparken de ukala bir tavır takınan “beyefendi” kendisini dinleyen diğer erkeğin dikkatini çiçekçi kızın, onun sokağa ait olmasını gerektiren kötü İngilizcesine çeker. Çiçekçi kızın üç aylık uygun bir dil eğitiminden geçirilerek hiç göze batmadan bir büyükelçilik balosuna götürülebilecek bir düşese dönüştürebileceği konusunda kendisini dinleyen bu erkekle bir iddiaya girerler. Çiçekçi kıza sunulan vaat, toplumdaki bireylerin bir gün keşfedileceğine ve sınıf atlayacağına olan inancını pekiştirme yönündedir:

“Not Alan : Böyle berbat sesler çıkaran, bu kadar kötü konuşan bir kadının hiçbir yerde durmaya hakkı yoktur. Yaşamaya bile hakkı yoktur. Unutma, sen ruh sahibi, kendisine kutsal kelamın bağışlandığı bir insansın. Anadilin Shakespeare’in, Milton’ın, İncil’in dili. Öyle karga gibi bet bet sesler çıkarıp durma.*

Çiçekçi Kız: Oha! Lafın gümrüğü mü olurmuş?

Not Alan: Şu kaba saba konuşan, yontulmamış kız var ya, şu dili belası ömrü boyunca kaldırımlarda sürünecek sokak kızı. Şunu üç ayda bir düşes diye bir büyükelçilikteki baloya götürebilirim. Giderek bir leydinin oda hizmetçiliği ya da kibar bir dükkânda satıcılık gibi daha iyi İngilizce isteyen bir işe yerleştirebilirim. Milyoner öğrencilere yaptığım bu. Elde ettiğim kazançla fonetik üstüne bilimsel çalışmalar yapabiliyorum. Milton üslubunda şiirler de yazıyorum fırsat buldukça.” (Shaw, 1992, s.29)

Bu diyalogda da görülebileceği gibi erkek kadına gizliden gizliye bir teklif sunmaktadır: sınıf atlamak. Erkek oldukça kesin bir dille, aslında tüm kadınların ideal, yani üst sınıfa üye bir erkeğin kadınlara uygun gördüğü bir biçimde davranış sergileyen

* Oyunun başında karakterlerin oyun adları kullanılmamaktadır. Metin içinde Liza, Çiçekçi Kız; Higgins Not Alan olarak belirtilmektedir.

varlıklar olması gerektiğini, bu durumun gerisinde kalanların “yaşamaya bile hakkı olmadığını” savunur. Yazar, erkeği bu şekilde konuşturarak onun narsist yönünü ön plana çıkarır. Bu ilk diyaloglarda amaçlanan, üst sınıfların kadını değerlendirme kriterlerinin tamamen bu egemen sınıfın yaşam tarzıyla oluştuğunu ortaya çıkararak eleştirmektir. Fakat oyunun açılış, çatışma durumlarına nazaran sonunda kadının tüm bu “ideal” özellikleri gerçekleştirerek “normalleşmesi” daha önce de belirtildiği gibi varolan kanıya, kadının toplumda olumsuz bir şekilde kurgulanışına hizmet etmekte ve dolayısıyla muhalefet, meşrulaştırma kavramıyla yer değiştirmektedir. Bu noktada, oyunun düğüm noktasını kadının “daha iyi bir İngilizceyle daha iyi bir iş bulacağı vaadi” oluşturmaktadır. Çünkü bu oyunda sınıfsal ayrım dil üzerinden gelişmektedir. Toplumsal açıdan da kullanılan dil çoğu zaman sınıf ayrılıklarının da belirleyicisi rolündedir:

“Dil de tıpkı tüketim gibi, bazı toplumsal gruplar için kendilerini başkalarından ayırlamanın bir aracıdır. (...) aynaya ‘looking-glass’ demek yukarı sınıftan olmaya, ‘mirror’ demekse olmamaya özgüdür; yazı kâğıdına yukarı sınıf ‘writing-paper’ ötekilerse ‘note-paper’ der.” (Ross’dan aktaran Burke, 2000, s.94)

Sosyal dilbilimciler, dilin bir statü simgesi olarak kullanılabileceğini savunmaktadır (Burke, 2000, s.94). Oyunda da bu durum açıkça görülmekte ve dil bireyin tüm sınıfsal konumunu, toplumsal durumunu, kazancı ne olursa olsun ya da soyu nereden gelirse gelsin statüsünü değiştirebilecek bir güce sahip olduğuna dikkat çekilmektedir.

Higgins’in, Liza’nın çok kötü konuştuğuna ilişkin sözleri onun aklından çıkmamıştır. Higgins’ten ona İngilizce dersi vermesini ve böylelikle kibar bir çiçekçi dükkânında satıcı olabilmesine yardımcı olmasını ister. Kendinden emin Higgins’in içinden onu dışarı atmak gelir. Onun bir sözü Albay Pickering’in onu bir iddiaya davet etmesine vesile olur. Onun üç ay içinde Liza’nın bir büyükelçilikteki baloda düşes olduğuna inanılacak kadar düzgün konuşmasını sağlayamayacağını savunur. Higgins iddiaya girmeyi kabul eder. Bu “deneyin” ilerleyen aşamalarında Higgins, Liza’yı üst sınıfın eğlence mekânlarına götürerek “alıştırma turlarına” çıkarır:

“Mrs. Higgins: (laf olsun diye) Acaba yağmur yağar mı dersiniz?”

Liza: Yağmur yağar seller akar, Arap kızı camdan bakar ama Hertford, Hereford ve Hampshire’da havalar her zaman harikuladedir.

Freeday: Parktan yürüyerek geçecekseniz Miss Doolittle...

Liza: Yürümek mi, ulan bok mu var yürümekte? Taksiye kurulmak varken.” (Shaw, 1992, s.60-61)

Geçen tüm diyaloglarda Liza, Higgins’in “öğrettiği”, onu “yonttuğu” bir biçimde davranışlar sergilemektedir. Yukarıdaki diyaloglarda da görüldüğü gibi ait olduğu sınıfı açık etse de, öğretildiği bir şekilde davranmak için çaba sarf etmektedir. Dilin belirleyiciliğini pekiştirmek amacıyla, telaffuzu iyileştirmek için yapılan pratiklerden başka Liza’nın sorulan sorular karşısında yanıt vereceği kendi görüşleri varken, o kendisine ait olamayan, doğal olmayan bir şekilde “öğretileni” bir papağan gibi tekrarlamaktadır.

Viktoryen dönemde kadının toplumda kurgulanışı, daha önce de belirtildiği gibi bir süs eşyasından farksızdır ve kadın ancak kocasının konumunu pekiştirmek amacıyla onun yanında kocası tarafından topluma sunulur. Liza’nın öğretileni içselleştirmeyip, ezbere öğrenmesi ise bu duruma bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Fakat oyunda, Liza’nın sınıf atlama isteği bir “rol çatışması”na yol açmaktadır. Kendi mesleğini, toplumdaki başarısını dil öğretmek, dili düzgün konuşmak ve bunu da sınıf atlama göstergesi olarak kullanımına imkân sağlamakla gerçekleştiren Higgins’in ilk başta yalnızca kendini tatmin edebilmek amacıyla girdiği kadının yeniden yaratım süreci, aynı zamanda arzu ettiği kadını oluşturan bir erkeğin deneylerine dönüşmektedir. Liza’nın daha ilk sahneden yaşadığı gerilim de bu yöndedir, çünkü Liza “değişim” sürecine girdiğini sanırken, aslında ehlileştirilmektedir. Çünkü değişim, ancak kişinin kendi isteğiyle gerçekleşir; fakat ehlileştirme, belli bir bakış açısına dayanan eğitim yoluyla “doğallaştırılarak” ve kimi zaman da bunun aksine “tahakküm”ün tüm ağırlığı hissedilerek olagelmektedir. Burada oyundaki erkeğin ve kadının farklı beklentilerinden söz edilebilir; bu nedenle altsınıfa mensup bir kadının erkekten /erkeğin kadından beklentisi, üst sınıfa mensup bir erkeğin/kadınınsından oldukça farklı olabilir. “Farklı grupların belirli bir roldeki bireylerden, birbirleriyle bağdaşmayacak beklentileri olabilir ve bu durum ‘rol çatışması’ ya da ‘rol gerilimi’ denen şeye yol açar” (Burke, 2000,

s.47). Ian Craib, toplumsal cinsiyet rolü ile kişilik arasındaki bağı şu biçimde kurmaktadır:

“Toplumsal cinsiyet rolü ile kişilik arasında bir eşleşme olduğunu savunmak hatalıdır; toplumsal cinsiyet rolleri kişiliklerin –yani ‘erkeksi’ ve ‘kadınsı’ özelliklerin belirli bir kombinasyonunun– kendilerini ifade etmeye çabalarken kullandıkları araçlardır” (2006, s.176).

Oyunda Liza’nın bir kişiliği mi yoksa toplumsal ve sınıfsal bir rolü mü olduğu tartışılabilir. Kişilik, kişinin, toplumsal yaşam içinde edindiği alışkanlıkların ve davranış biçimlerinin ya da özyapısına uygun kendine özgülüklerin tümü olarak kabul edildiğinde, Liza’nın kişiliğini var eden şeyin yalnızca ait olduğu sınıf ve bu sınıfın üst sınıfın bakış açısıyla olumsuz olarak değerlendirilişi olarak görülebilir. Çünkü kullandığı bozuk İngilizcesi onun toplumsal yaşamda statüsünü belirlemektedir. Giysileri, üst sınıfın kadın imgesinin tam tersine “zevksizlik” göstergesidir: “Biri turuncu, biri havai mavi, biri kırmızı üç devekuşu tüyüyle süslenmiş bir şapka giymiştir. Oldukça temiz bir önlük takmış, külüstür ceketine biraz çekidüzen vermiştir” (Shaw, 1992, s.34). Oyunda toplumsal cinsiyet rolü ile Liza’nın kişiliği arasında bir eşleşme olduğu açıktır. Liza’nın kişiliği sınıfsal göstergelerle belirlenirken, toplumsal cinsiyet rolü, kadının olumsuz anlamlandırılmasına hizmet etmektedir. Kadına atfedilen bu olumsuz anlamlar oyunda şu şekilde gelişir: Kadın, varlığıyla olduğu gibi sınıfıyla da erkekle kıyaslanamaz ve erkek ideal kadını “yaratmak” için, entelektüelliğiyle sıkı sıkıya özdeşleşmiş kişiliğiyle bu “yaratığı” ehlileştirmek zorundadır. Dolayısıyla Liza’nın kendine özgü bir davranış biçiminden değil, genel kaniye göre sınıfına özgü bir davranış biçimi olduğundan söz edilebilir. Yazar, toplumsal ve sınıfsal rolleri harmanlayarak bir kadını “konuşturmak” suretiyle kadının olumsuz tanımını da baştan kabul etmiştir. Oyunda belirtildiği gibi, Higgins’in annesiyle “bir kadını çamurdan çıkarıp bir hanımefendi yapma deneyi” (Shaw, 1992, s.39) hakkındaki konuşmasında da bu olumsuz bakış açısının izlerine rastlanabilir:

“Mrs. Higgins: Canlı bir oyuncakla oynayan iki koca bebek.

Higgins: Oynamak mı? Bu üstüme aldığım en çetin iş. Sakın bu konuda aldanmayınız anneciğim. Bir insana yepyeni bir dil kazandırarak onu yeniden yaratmak korkunç ilginç. Böylece bir sınıfı

başka bir sınıftan, bir kulu başka bir kuldan ayıran uçurumu kapamak. (bu düşünce onu gittikçe heyecanlandırmaktadır) Bir kutsalca çılgınlıklar dizisinden başka nedir ki hayat? Böyle bir fırsat geçti mi ele kaçırmamalı. Bu eteği çamurda sürünen köprü altı yosmasını bir düşes yapacağım.” (Shaw, 1992, s.65)

Oyunun doğrudan çatışmayla açılan ilk perdelerinden sonra, Liza’nın tamamen ehlileştirilmesine geçilmektedir. Bu bölümde, Higgins’in Liza’ya verdiği dersler zorlukla yürümektedir. Soslileri telaffuz edemeyince onu yemekten ve çikolatadan mahrum bırakır. “Tek taraflı” gelişen aşkla beraber en büyük güçlükleri sineye çeken Liza “sokak lehçesini” kaybeder. Oyunun çatışma bölümünde görülen, bugün de geçerli olan bir anlayıştır, bir dilin lehçeleri aynı zamanda sınıfsal bir gösterge olarak kabul görmekte ve altsınıfın bir “eksikliği” olarak nitelendirilmektedir.

Val Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* adlı çalışmasında, Batı kültüründeki egemen akıl kavramının temel dışlamaları ve inkâr edilen bağımlılıkları arasında dişil olanın ve doğanın yanı sıra doğal olarak görülen tüm insan kesimlerinin de yer aldığını; dolayısıyla Batı kültürünün merkezinde yer alan şeyin basit bir eril kimlik değil, çoklu dışlamalarla tanımlanan bir efendi kimliği olduğunu savunmaktadır (2004, s.64). Bu oyunun aslında ironiyle bir yerginin oluşturulmasına imkân sağlayacak bir biçimde geliştirilmiş çatışma noktalarında bir “ikilik”, “yabancılaşmış bir ayırılma türü” (Plumwood, 2004, s.64) olarak belirlemektedir. Çatışmayı kurma noktasında da bir iktidar olarak yazar Bernard Shaw, farklılığı “yabancı ve aşağı” dolayısıyla “öteki” bir alan olarak yorumlamıştır. Oyunun söylemi iktidarın söylemini ironi aracılığıyla eleştirmek olsa da, iktidar ilişkileri bağlamında, yazar oyunun çatışma noktasına kadını “öteki” olarak konumlandırmasıyla iktidarın söylemini “doğallaştırmıştır.” Çünkü baş erkek karakter Higgins’in, Liza’yı “bir sınıfı başka bir sınıftan, bir kulu başka kuldan ayıran uçurumu kapamak” amacıyla tahakkümü altına alması da Batı kültürünün ikili yapısından kaynaklanmaktadır. Örneğin Liza, bedeniyle daha baştan bu “deneye” katılmıştır, derslere kabulünün hemen ardından banyoya gönderilir. Oyunda ve bu oyunu konu alan uyarlamalarda görülebileceği gibi temizliğin üst sınıfla özdeşleştirilmesi böylelikle söyleme yansımasıdır. Kullandığı lehçeyle ilkel olarak tasvir edilirken, Higgins’ten alacağı fonetik derslerini kendi rızasıyla kabul

etmesine rağmen ancak bir nesnedir, çünkü bu rızasından sonra kendi kararlarını alamayacak duruma gelir. Tüm kararları onun yerine Higgins vermektedir.

Oyunun çatışma noktalarını oluşturan tüm bu karşıtlıkların içinde en belirgin olanı Plumwood'un da belirttiği gibi bir "efendi" figürüdür; çünkü Liza "efendinin mekânında" ona ne denilirse yapan bir "köle" pozisyonundadır. Sonuçta, Liza'nın, kendi rızasıyla ve ona sunulan sınıf atlama vaadi karşısında temsil edilen kadının, ikilik kavramı temelinde şekillendiği, oyundaki çatışma noktalarının ise bu ikililiğe bağlı olarak kurulduğunu söylemek mümkündür. "Değersiz görülen ve kesin sınırlarla ayrılan bir ötekilik alanının inşası" (Plumwood, 2004, s.61) olarak ikilik kavramı bu oyundaki egemen bakış açısını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, başta kadın oluşuyla Liza'yla temsil edilen kavramlar insan/doğa karşıtlığından ileri gelmektedir. Oyunda "özellikle kadın/erkek, zihin/beden, medeni/ilkel ikilikleri doğrudan, sırasıyla toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk ve doğa baskılarına tekabül ederek bunları doğallaştırdığı" (Plumwood, 2004, s.65) görülür.

2.2.1.2 Muhalefet

Oyunun muhalefet noktası, Liza gereken tüm dersleri aldıktan ve Higgins'in onu "cemiyete" sunmayı amaçladığı baloya götürüldükten sonra gerçekleşmektedir. Gecenin geç bir saatinde Higgins, Liza ve Albay Pickering Higgins'in evine dönerler. Higgins başardığı için çok mutludur; Pickering ona hayrandır. Higgins, sayesinde iddiayı kazandığı Liza'yı ise hiç düşünmemektedir. Onun için Liza hâlâ bir deney nesnesidir; ne teşekkür etmeyi düşünür ne de ona "insan" gibi davranmayı. Liza çok üzgündür; isyan eder; ortalığı kasıp kavurur ve evi terk eder; bu davranışı Higgins'e bir muhalefettir. Ama Liza'nın bu muhalefedinin ardında, kendinin bir denek gibi kullanılması değil, Higgins'e duyduğu aşk yatmaktadır. Karşılıklı muhalefetin gerçekleştiği sahnelerde, sevginin ve nefretin bir benlik temsiline dönüştüğü ve Liza'nın Higgins'le özdeşlik kurduğu görülebilir. Duygusal tatmin, kavgaları, saldırıları, incinmeyi ve incitmeyi de gerektirir; bu, mahremiyetin tamamlayıcı bir parçasıdır (Craib, 2006, s.158). Otto F. Kernberg, *Aşk İlişkileri* adlı çalışmasında bu tür bir ilişki durumunun, karşılıklı muhalefetin bir parçası ve temel bir gereklilik olduğundan bahseder:

“Sevme ve nefret etme ilişkileri üzerine kurulu benlik temsilleri ve nesne temsillerinin, kısmi nesne ilişkilerinden bütünsel ilişkilere (ya da nesne sabitliğine) geçişteki duygulanımlarla bütünleşmesi istikrarlı bir nesne ilişkisi kurma kapasitesi için temel bir gerekliliktir. Kalıcı bir egonun sınırlarını aşarak sevilen nesneyle özdeşlik kurmak zorunludur.” (2003, s.72)

Oyundaki iki karşıt karakter bağlamında “kalıcı bir egonun sınırlarının aşılması” bu egonun başka bir bedende “ideal kadının yaratılma” süreciyle birlikte gerçekleşmektedir. Liza giderek Higgins’e benzemekte, hatta muhalefet ve nefret düzleminde aralarında geçen tartışmalarda Higgins’i mesleğini elinden almakla tehdit etmektedir. Higgins her ne kadar karşı çıksa da bu durumu içten içe onaylamakta ve kadının, Liza’nın kendisine benzemesiyle gurur duymaktadır. Bu durumda egonun aşılması değil, bir nesne haline dönüşen Liza’yla kurulan ilişki bağlamında ona aktarılması söz konusudur:

“Liza: Senden korkmadığımı, sensiz yapabileceğimi görünce gönlümü almaya kalkıyorsun.

Higgins: Elbette küçük budala. Beş dakika önce sırtımda ağır bir yükün. Şimdi güçlü bir kale, yılmaz bir savaş gemisisin.” (Shaw, 1992, s.99)

Diğer yandan, Higgins ve Liza bu muhalefet noktalarında Ödipal durumlardan kaynaklanan ortak deneyimler yaşamaktadır. Bir arzu nesnesine dönüşen ve gittikleri baloda da bu şekilde topluluğa sunulan Liza bu uğurda iddiaya giren Pickering ve Higgins için bir gurur kaynağıdır. Oyunun başından sonuna kadarki açıklama ve tanıtım bölümlerinde Pickering’den ziyade Higgins’in çocukça tavırları dikkat çekmektedir. Higgins’in tanıtıldığı bir açıklama bölümünde Higgins için, “içinde hiç kötülük yoktur, en insafsız, en mantıksız anlarında bile sevimliliğini yitirmez”, “yalnız cinleri tepesinde olmadığı zaman kadınları tatlı sözlerle kandırır, tıpkı dadısından bir şey koparmaya çalışan bir çocuk gibi” (Shaw, 1992, s.32-34) nitelermelerine yer verilmiştir. Bu durum, kadını ona büyük bir vaat sunarak “kendi rızasıyla” tahakkümü altına almaya çalışan erkeğin, “efendi”nin bu davranışının “normalleştirilmesi” aynı zamanda Liza’nın varoluşundaki eksikliğin kabullendirilmesi olarak yorumlanabilir. Liza’nın Higgins ile “yabancı bir ülkede kendini unutan bir çocuk gibiyim” diye başlayan diyalogunda da bu durumun izini sürmek mümkündür:

“Liza: Benim de içimde kötülük yoktu, sokak sokak çiçek satarken. Ama terbiyem kıttı. Aradaki fark da bu zaten.” (Shaw, 1992, s.88-89)

Oyunda Liza için bu tip tanımlar, açıklamalar yerine, bir “öteki” olma halinin inşası amacıyla Liza’nın konuştuğu sokak diline, giyim tarzına ve görgüye yer verilmiş ve tüm bunlar yergiyle birlikte kuvvetlendirilmiştir. Shaw’un Higgins için yazdığı açıklamalarda onun “çocuksu ruhuna” sık sık gönderme yapılmaktadır:

“Boyuna posuna, yaşına başına bakarsanız koca adam, ama aslında her şeyle ilgilenen ve herkesten ilgi bekleyen koca bir bebek. İstemedi kötülük yapmasını önlemek için ona göz kulak olmalı. Bir günü bir gününe uymaz. İşler yolunda gidince güler yüzle zorbalık eder, ama işler ters gidince kıyametleri koparır. İçinde hiç kötülük yoktur. En insafsız, en mantıksız anlarında bile sevimliliğini yitirmez.” (Shaw, 1992, s.34)

Higgins’in oyun boyunca bir “çocuk” gibi tasvir edilmesi, tahakkümün meşrulaştırılmasının haricinde Ödipal oluşumun da bir göstergesi sayılabilir. Annesinin Higgins’e birkaç defa Liza’ya âşık olduğunu ima etmesine karşın o buna da sert bir tepki verir. Bunun nedeni, erkeklerin daima ideal anne arayışını sürdürmeye ve kadınlarla ilişkilerinde pregenital ve genital korku ve çatışmalarını canlandırmaya yatkın olmaları olarak açıklanabilir (Kernberg, 2003, s.81). Ödipal oluşum insan ilişkilerinin kalıcı bir özelliği olarak düşünüldüğünde, Higgins’in cinsel arzusunun hedefinin de annesi olduğu, bu nedenle “ideal kadını” annesiyle özdeş kıldığı söylenebilir:

“Mrs. Higgins: Kırk beşinden aşağı bir kadına âşık olduğunu hiç görmedim. Çevrede genç, güzel kızlar da bulunduğunu ne zaman keşfedeceksin?”

Higgins: Genç kızlarla uğraşamam. Benim beğenebileceğim bir kadın mümkün olduğu kadar size benzemeli. Genç kızlarla başım hoş değil. Onları ciddiye alamıyorum. Bazı eğilimler çok derinlerde kök salıyor. Kolay kolay değiştiremezsiniz. Kızların hepsi aptal.” (Shaw, 1992, s.88)

Cinsel rol kimliği “bireyin verili bir toplumda erkeklere ya da kadınlara özgü belli davranışlarla özdeşleşmesi” (Kernberg, 2003, s.21) olarak tanımlanmaktadır. Oyunda erkeği temsilen Higgins ve kadını temsilen Liza’da ise bu durum yalnızca içsel, Ödipal değil, toplumsal düzlemde de gerçekleşmektedir. Toplumsal cinsiyet farklılıkları

bağlamında bu iki karakterin kadınlar üzerindeki tahakkümü meşrulaştırıcı etkisi mevcuttur. Erkeğin ideal anne arayışı oyuna Higgins'in annesiyle olan diyaloglarındaki gibi yansırken, aynı zamanda Liza'ya karşı duyduğu aşk, kendi yarattığı cansız bir nesneye duyduğu aşktan farksızdır. Liza “yaşayan” değil “yaratılmış” bir karakterdir, oyunun sonunda davranışsal olarak Higgins'e benzemesi de bunun bir göstergesidir. Higgins'in Liza'yı “yaratması” sürecinde, Liza'ya karşı duyduğu güvensizlik, onun sınırlarını ve duygularını kendiyle karşılaştırması sonucunda Liza üzerindeki tahakkümü, kadın cinsine karşı önyargılar barındırmaktadır. Bu önyargılar dolayısıyla her iki cinsiyet Ödipal çatışmayla ne kadar sınırlandırılırsa sınırlandırılırsın toplumsal düzen ve erkek egemen toplum anlayışının belirleyiciliği su yüzüne çıkmaktadır:

“Erkeklerde, aşk ilişkilerinde Ödipal çatışmalardan kaynaklanan en belirgin patoloji kadınlar karşısında korku ve güvensizlik ve bu güvensizlik sonucu kadınlara yönelik tepkici ya da yansıtılmış düşmanlık biçimini alır; bunlar çeşitli biçimlerde anne figürüne karşı pregenital düşmanlık ve suçlulukla karışmıştır.” (Kernberg, 2003, s.85)

Higgins'in Liza'ya duyduğu aşkın ideal anne arayışı zemininde, Ödipal çatışma bağlamında anne figürüne karşı düşmanlık ve suçluluk duyması, yalnızca içsel değil aynı zamanda toplumsal olarak değerlendirilmelidir. Kadının toplumsal zeminde olumsuz temsili, oyunda da görüldüğü gibi bir aşk ilişkisinde tahakkümü doğurmaktadır. Tahakkümün içsel nedenlerinden birinin erotik arzuyla beraber idealleştirmeyi bir araya getirme kapasitesi olduğu söylenebilir; bu durum da nesneleştirmeyi doğurmaktadır (Kernberg, 2003, s.87). Liza odağında aşkın nesneleşerek, kadın ve erkek ilişkisi içerisinde bir arzu nesnesine dönüşmesinin temelinde hem Ödipal çatışma –ki bu durum Higgins'in annesinin özelliklerini taşıyan bir kadın yaratmasıyla açıklanabilir– hem de dışlanan “öteki”nin ve içinde yaşadıkları geleneksel kültürün kuşkulu düzenlenme birimlerinin haset ve öfkesine direniş yatmaktadır (Kernberg, 2003, s.87). Bu haset ve öfke kadının doğayla özdeşleştirilmiş olmasından kaynaklanan erkek egemen bakış açısıyla örtüşür. Çünkü erkeğin, Higgins'in Liza'ya karşı muhalefетinin amacı kendi ihtiyaç duyduğu kişiliği yaratmak üzerine kurulu olduğundan, yarattığı şey ancak aklı, mantığı ve kişiliğiyle özdeşleşmiş erkeksi kimliğin bir tezahürü olacaktır. Oysa Higgins bir kadına ihtiyaç duymaktadır. Erkeğin çocukluğunda bağımsızlığa daha erken

itildiğini ve ihtiyaçlarının kadınlar tarafından doğrudan giderileceğini öğrenme süreciyle birlikte başlayan Ödipal çatışma sonucunda “kadınların başkalarıyla duygusal özdeşleşmeye daha açık, daha fazla sezinleme yeteneğine sahip ve başkalarının ihtiyaçlarını gidermeye” (Craib, 2006, s.173) istekli kalmalarına yol açtığı söylenebilir. Bu durumun her toplumda “çok güçlü erkeklik ve kadınlık stereotipleri” yarattığı ve özellikle Batı kültüründe erkekliğin duygudan yoksunlukla, kadınlığın ise duyguyla ilişkilendirildiği düşünüldüğünde ise Liza ve Higgins arasındaki aşkın temsili de arzusun nesneleştirilmesi ve kadın kimliğinin Liza temsilinde stereotipleştirilmesi yönünde olduğu savunulabilir. Oyunda Liza, Higgins’in tüm ihtiyaçlarını gidermekte, kadının toplumsal yaşamdaki “işlevi” olarak görülen “sorumluluklarını” gerçekleştirmektedir. Bu da oyunda kadının toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmesini sağlayan göstergelerden biri olarak değerlendirilmelidir. Oyunda Liza’nın “aşkını fark etmeyen” Higgins’e “bir ders vermek amacıyla” evden kaçması sonucunda ikilinin aralarında geçen diyalogda da cinsiyetle özdeşleşmiş görevler hatırlatılmaktadır:

“Liza: Neden geri gelmemi istiyorsunuz? Terliklerinizi bulayım, hizmetinize koşayım, kahrınızı çekeyim diye mi?”

Higgins: Geri gelirsen sana her zamanki gibi davranacağım. Tabiatımı değiştiremem. Davranışlarımı değiştirmeye de hiç niyetim yok...” (Shaw, 1992, s.92)

Liza’nın cinsiyetlere dayalı işbölümü çerçevesinde davranması, Higgins’te bir alışkanlık yaratmakta ve bu alışkanlık giderek bir erkek çocuğun, daha önce de belirtildiği gibi psikanalitik olarak anne figürüne karşı düşmanlık ve suçlulukla karışık muhalefeti pekiştirmektedir. Erkek egemen bakış açısına göre eril, “kadınların doğaları gereği erişemeyeceği toplumsal bir ideal” (Craib, 2006, s.174) olarak tanımlanmıştır. Bu “toplumsal ideal” figürünün yine bir kadının, bir annenin elinde büyüdüğü düşünüldüğünde kaçınılmaz muhalefet yine toplumsal cinsiyet kimliklerinin yapılandırılmasına, her iki cinsin bu kimliklerle özdeşleşmesindeki çatışmaya odaklanmaktadır, dolayısıyla stereotiplerin varlığı da Craib’in ifade ettiği gibi (2006, s.175) cinsiyetler arası farklılık duygusunu koruma gerekliliğinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Sonuçta, günümüzün bakış açısıyla, oyunun muhalefet noktaları her iki cinsin kendi kimlikleri ve toplumsal düzlemde yaratılan kimliklerle bir çatışma halinde olduğu söylenebilir. Bu muhalefet, psikolojik açıdan Ödipal çatışmaların dâhilinde toplumsal cinsiyet kimliğiyle özdeşleşme olarak açıklanabilir. Higgins’in Liza’yla aralarında geçen son tartışmada “tabiatımı değiştiremem, davranışlarımı değiştirmeye de hiç niyetim yok” demesi ve buna rağmen oyunun “mutlu son”la noktalanması ise yazarın bu konudaki görüşünün erkeğin toplumsal bir ideal olduğu, kadının ise bu tahakküme boyun eğeceği ve hatta kendi rızasıyla bunu gerçekleştireceği yönündedir.

2.2.1.3 Mutlu Son

Çatışma ve muhalefet bölümünde belirtildiği gibi, oyundaki erkeğin ve kadının toplumsal cinsiyetleriyle özdeşleştiğine dikkat çekilmiştir. Bu özdeşleşme toplumsal düzlemde uzlaşım sal işbölümüyle birlikte, sınırlandırılmış “kadın” ve özgür “erkek” temsil biçimlerine uygun davranışlar göstermek ve cinsel kimliğini “ötekiliğin inşası” ile kurmak olarak “iki taraflı” değerlendirilebilir. Plumwood’un da belirttiği gibi (2004, s.61), kadın kimliği toplumsal anlamda değersiz görülen ve kesin sınırlarla ayrılan bir “ötekilik alanının” inşasıdır. Bu inş a süreci “iki taraflı” değerlendirilebilir; daha önce yapılan tanımlarda bunun bir “ikilik kavramı” kapsamında değerlendirilmesi gerektiği belirtilmiştir. Oyunun final bölümü, tüm bu olumsuz tanımları onaylar biçimde gelişir. Liza evi terk etmiş, Higgins’in annesine sığınmıştır, artık bir “hanımefendi” gibi davranmaktadır. Higgins’e mesleğinin sırlarını açacağı yönünde üstü örtülü bir şekilde tehdit eden Liza’nın bu “güçlü” duruşu karşısında Higgins oldukça etkilenmiştir. Mrs. Higgins ile birlikte dışarıya çıkan Liza’ya satın alması için siparişlerde bulunan Higgins’i annesi, Liza’nın bir daha ona geri dönmeyeceğini hatırlatmak ister. Fakat Liza’nın aşkından emin olan Higgins final sahnesinde şöyle der:

“Higgins: Hiç zahmet etmeyin anneciğim. Liza alacak. Bütün ısmarladıklarımı teker teker... Güle güle...” (Shaw, 1992, s.100)

Sarf ettiğ i bu cümleden hareketle aslında Higgins’in Liza’nın geri döneceğ inden ve ona verdiğ i sipariş listesini yani görevlerini yapacağından emin olduğ u anlaşılabilir. Bu noktada, karşılıklı rıza ve iki tarafın da görevlerinin bilincinde olduğ u haliyle birlikte bir özdeşleşme söz konusudur. Böylelikle, toplumsal cinsiyet tanımları

oyunun final sahnesiyle birlikte onanmış ve meşrulaşmış olur. Higgins bu sonsözünden önce “elindeki kişinin değerini bilmiyorsan değerini bileceğin kişiyi elde et” (Shaw, 1992, s.97) der, Pickering’e. Bu söz oyunun başından sonuna tek bir anlayışın ürünü olarak değerlendirilebilir; kadının olumsuz temsilinin pekiştirilmesi. Toplumsal, iktisadi ve sosyal alanda olduğu gibi, bu olumsuz temsil Hristiyan düşüncesinde de yerini bulmuş ve bir Hristiyan teologu olan Aziz Augustinus da “kadının erkeğe yoldaş olsun diye yaratılmış olamayacağını, bir erkeğin bu rolü daha iyi oynayabileceğini” (Berkday, 2000, s.105) söylemiştir.

Bu zihniyet, gerçekçi bir tiyatro anlayışıyla yazılmış bu oyuna yansıdığı gibi psikanalizde de yerini almıştır. Judith Butler toplumsal cinsiyetin eşcinsel bağlılıkların inkârı yoluyla kazanıldığını savunur; Butler psikanalize dayanarak yaptığı vurgusunda kız çocuğunun, annesinin arzusunun nesnesi olmasını engelleyen ve bu engellenmiş nesneyi ben’in, hatta melankolik özdeşleşmenin bir parçası gibi kuran yasaklamaya tabi olmak suretiyle kız haline geldiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla “erkek olmak, cinsel arzunun ve onun temel ikircikliğinin heteroseksüelleşmesinin önkoşulu olarak dişiliğin inkârını getirmektedir” (Butler, 2005, s.130). Butler’ın toplumsal cinsiyetin örgütlenmesi üzerine yaptığı yorumlamaların oyunda da izlerini sürmek, karşılıklarını bulmak mümkündür. Oyunda Higgins’in “yoldaşı” Liza değil, Albay Pickering’dır. Pickering Higgins’in hem kültürel hem de sınıfsal anlamda dengidir. Liza’nın Higgins’in evinde kaldığı zaman boyunca Pickering’in de orada olması Higgins’in “misafirperverliğinden” daha fazla şey ifade etmektedir. Basit bir kurguyla Liza üzerinde “iyi polis ve kötü polis” rolünü oynayan Pickering ve Higgins’in arasında Higgins’in Liza’yla kuramayacağı türden bir bağ mevcuttur. Bu bağ, bir erkeğin erkeğe yoldaş rolünü iyi oynamasından mı, yoksa toplumsal cinsiyet dâhilinde erkeğin dişili reddederek heteroseksüel olmasından mı kaynaklanmaktadır? Butler dişile duyulan arzunun bu inkârın etkisi altında olduğunu belirtir (2005, s.131):

“Erkek asla olamayacağı kadını ister. O asla kadın olup kendisini mahcup duruma düşürmeyecektir; dolayısıyla onu ister. Kadın onun inkâr edilmiş özdeşleşmesidir (bu inkâr onun hem özdeşleşmesini hem de arzusunun nesnesini taşır). Arzusunun en kaygılı amaçlarından birisi, kendisiyle kadın arasındaki ayrımı etraflıca açıklamak olacaktır ve o bu ayrımın kanıtını keşfedip inşa etmeye çabalayacaktır.”

Higgins de Pickering'den destek alarak ve hatta onunla birlikte yarattıkları Liza'nın kimliğini inkâr ederek onu arzusunun nesnesi haline getirir. Oyunun yine final bölümünde Higgins, Liza'ya eve geri dönmesini sağlamak amacıyla onun gönlünü almaya çalışarak “sen, ben, Pickering üç yaşlı bekâr olacağız, iki erkekle deli bir kız değil” (Shaw, 1992, s.97) der. Higgins “asla olamayacağı kadını” yaratmıştır ve bu sözünde bir bakıma cinsiyetleri reddederek üçünün arasındaki ayrımın kanıtlarını keşfederek dişiliği inkâr eder. Kadının toplumsal cinsiyetinin, kimliğinin, olumsuz anlamda kurulduğu bu oyun, yazıldığı dönem açısından varolan iktidar söylemini pekiştirmektedir. Oyunun sonunda ise, Liza, Higgins'e benzetilerek “ideal kadın” yaratılmış olur. Kadının toplumsal kimliğinin erkek egemen söylem tarafından yeniden inşa edildiği *Pygmalion* bir kadın stereotipi önerirken, bu önermenin kaynağını erkek üzerinden gerçekleştirmektedir. Oyun, cinsiyetlere dayalı işbölümü, bu işbölümünün uzlaşmsal bir boyuta indirgenmesi ve nihayetinde kadına yüklenen olumsuz anlamların aşk adı altında “rızaıyla” pekiştirilmesi, meşrulaşmasıyla “mutlu son”a ulaşılır. Oyunda kadının, sınıf atlayarak, ev işine yönlendirilerek, erkeğin tüm ihtiyaçlarını karşılamakla mükellef kılınarak “mutlu” olduğu görülmektedir.

2.2.2 Pygmalion'da Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Rol

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri tartışması ilk olarak, neredeyse tüm dönemlerin felsefi tartışmalarına derin etkisi bulunan antik Yunan filozofu Aristoteles'in dişili erile indirgemesiyle başlamıştır; bu durum dişil olanın olumsuzluk, biçim bozukluğu ya da yoksunluk olarak nitelendiği bir tür ikiciliğe dönüşmüştür (Sissa, 2005, s.89-90). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin anlamları üzerine oldukça fazla tartışma üretilmiş ve bu tartışmalar çeşitli sanat ve bilim disiplinlerini ve kuşkusuz kadın hareketlerini derinden etkilemiştir. 19. ve 20. yüzyıllar da kadınların siyasi hakları için çatışmalara sahne olmuştur (Bock, 2004, s.84). Çağdaş feminizm, cinsiyetin üzerine herhangi bir toplumsal cinsiyet kimliği inşa edilebilen bir tür fiziksel alt tabaka mı olduğu, yoksa aksine toplumsal cinsiyetin kopmaz bir biçimde cinsiyete kök mü saldıgı sorularını ön plana çıkarmaktadır (Ergas, 2005, s.491). Kadınların durumunu birörnekleştiren koordinatların arayışı içindeki feminist hareket, “cinsiyeti toplumsal

cinsiyetten koparan ve böylece sınırları çizilmiş mekânı” siyasallaştırma yoluna gitmiş ve dişiliğin yapı bozumu ve yeniden inşası üzerinde durmuştur (Ergas, 2005, s.491).

Ann-Marie Sohn, 19. yüzyılın ilkyarısında kadın klişesinin edebiyat ve sanatta oldukça sık kullanıldığına dikkat çekerek, bu dönemde İngiltere’de George Bernard Shaw ve George Wells gibi yazarların cinsel ve sosyal olarak özgürleşmiş kadın portrelerine yer verdiklerini; bunu yaparak Viktorya döneminin ahlakına bir eleştiri platformu oluşturduklarını, dönemin aptallaştırıcı ahlakına karşı çıkararak cinsel eşitlikten yana tutum aldıklarını savunmaktadır (Sohn, 2005, s.95-96). Fakat oyunun çözümlemesinde de görüldüğü gibi, gerek konunun mitolojiden alınması gerekse oyun içinde kadının içinde bulunduğu ortam ve koşullar, kadının toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmesine hizmet etmektedir. Oyunun baş kadın karakteri Liza’nın benliğinde cinsiyet ve sınıf ayrımının iç içe geçtiği, kadının bir istisna, “öteki”, sapma gibi olgularla açıklanması oldukça dikkat çekicidir. Toplumsal cinsiyetin varsayımlarında da kadın, iktidarın eril kimliği ile oluşturulmuş, “öteki” olarak inşa edilen erkeğin asli model sayılmasından dolayı altsınıfla özdeşleştirilen bir bütündür:

“Her birinin doğası, ötekiyle paylaştığı niteliklerin dışlanmasıyla kutupsallaştırıcı biçimlerde inşa edilir; egemen taraf asli görülüp tabi kılınan taraf buna göre tanımlanır. (...) Rosemary Radford Ruether’in sözleriyle ikiciliğin etkisi ‘tahakkümü doğallaştırmaktır’, tahakkümü hem egemen hem de tabi kılınmış birimlerin doğalarının ya da kimliklerinin parçası haline getirerek kaçınılmaz ve ‘doğal’ kılmaktır.” (Plumwood, 2004, s.50)

İnsana mahsus olduğu düşünülen faaliyet ve özelliklerden dışlanan, “doğaya” karşı sürdürülen “gerçek” kavganın seyircisi olmaya “zorlanan” kadın imgesinin (Plumwood, 2004, s.43) oyundaki yansımaları da bu tahakkümü doğrular niteliktedir. *Pygmalion*’da “tahakkümün doğallaştırılması” kadının varsayılan toplumsal cinsiyetiyle özdeşlik kurması nasıl sağlanmaktadır? Oyunun başında, Higgins ve Liza’nın ilk karşılaşmalarından neredeyse oyunun sonuna kadar, temizlikle, sınırları erkek tarafından çizilmiş bir saygınlık anlayışıyla, kullandığı dil ve ait olduğu sınıfla kadın “ötekileştirilmektedir.” Metne ve anlatıya hizmet edecek bir biçimde gelişen “ötekiliğin inşası”, oyundaki kadının temsili olan Liza’nın “bir kadın gibi davranması” için, evcilleştirilme ve tahakküm altına alınma süreciyle sağlanmaktadır. Tahakküm, ait

olduğu sınıftan kopmasıyla başlar; giysileri, konuşması, tavrı “eğitim” ile evcilleştirilir, yazar Bernard Shaw’un üyesi bulunduğu Fabian Derneği’nin öngördüğü gibi “devrim” eğitim ile birlikte gelişen “evrim” ile gerçekleşir. Bu noktada, yazarın siyasal görüşlerini oyununun alt okumalarında nasıl savunduğu görülebilir. Yazar bu “karşıdevrimi” kadın kimliğinde gerçekleştirmekte, kullandığı kadın temsili “ikinci cinsiyete” bakış açısını açıkça ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, oyunun iletisinin varolan toplumsal cinsiyet varsayımlarına ya da Viktoryen dönemin kadını toplumsal olarak konumlandırışına karşı bir eleştiri değil, tam tersine onaylama ve hatta meşrulaştırma niteliğinde olduğu söylenebilir.

Pygmalion’da kadına karşı toplumsal cinsiyet temelli bir dışlama söz konusu mudur? Oyundaki egemen taraf olan Higgins ise başından beri “asildir”; kültür, birikim, akıl kavramları kendisiyle özdeşleştirilebilir. Oyunda erkeğin kadına karşı “tahakkümünün doğallaştırılması” hem kadının sınıf atlama vaadiyle alınan rızasından hem de erkekle arasında gerçekleşen aşktan kaynaklanmaktadır. Bu iki olgu haricinde oyunun dilinde kullanılan ironi de tahakkümün doğallaştırılmasına hizmet etmektedir. Liza’nın Higgins’ten aldığı dersler ve evinde yaşadığı süreç esnasında aşağılanması, hor görülmesi onun öngörülen “toplumsal kimliğini” reddettiği için gerçekleşmiştir. Çünkü Liza, Higgins ile karşılaşmadan önce pazarda çiçek satarak geçimini sağlamakta, bir nevi “erkek işi” yapmakta, yani kamusal alanda varlığını sürdürmektedir. Oysa Higgins’ten ders almaya başladıktan sonra ait olduğu yer “ev” olmuştur. Liza Higgins’in evinde onun getir-götür işlerini yapmakta bir nevi hizmetçilik görevini üstlenerek işlerini kolaylaştırmaktadır.

Ortaya çıkan bu tabloda da görülebileceği gibi kadın, “ev”e hapsedilmiş, toplumun ona attığı kimliğe ve bu kimliğin “sorumlulukları ve bilincine” erişmeye çabalamaktadır. Liza “gerçek” işini yaparken aşağılanmakta fakat ait olması gereken yere gelince “vaat edilen sınıfın ve kimliğin” ve “ideal kadının” inşası adına desteklenmektedir. Liza’nın Higgins’in evinde kaldığı süre boyunca, aralarında geçen tartışmalar haricinde evin dışına çıkmadığı görülmektedir.

İnsanı erkekle, kadını ise her zaman mücadele ve değişim gerektiren doğayla özdeşleştiren erkek egemen anlayışı ve dolayısıyla iktidarın tahakkümünü meşrulaştıran

bir oyun olarak *Pygmalion* feminist tiyatro çalışmalarına da konu olmuş, oyun, Michael Holroyd, Emma Goldman, Lady Rhondda gibi yazarlar tarafından eleştirilmiştir (Gainor, 1998, s.94).

Feminizm odaklı bu eleştirilerin ilki Lady Rhondda'dan gelmiş ve Shaw'un kadın varsayımları üzerine şu yorumda bulunmuştur: "bütün erkek yazarların yaptığı gibi Shaw da yalnızca bir an için kadın gerçeğini görebiliyor, halbuki gerçek, kadın ya da erkek tüm insanlar için geçerlidir; her iki cinsiyet de aynı eğilim ve aynı arzular içinde doğar" (Gainor, 1998, s.93). Rhondda bu sözleriyle Shaw'un yapıtlarında, yazarın hâkim olan görüşten yana tavır aldığını ve kadını da erkek egemen bir söylemle "konuşturduğunu" savunmaktadır.

Bernard Shaw'un kadına dair zihniyetinin, kadınların doğayla özdeşleştiren egemen anlayıştan beslendiğini ve Shaw'un yapıtlarında, yazarın savunduğunun aksine, cinsiyet ayrımının tartışmaya açılmasından ziyade cinsiyetin kalıtsal özelliklerini erkek/iktidar ilişkileri üzerinden yeniden sunmaya yönelik bir anlayışın olduğunu savunan Emma Goldman'ın da Lady Rhondda'nın eleştirilerini haklı bulduğu söylenebilir (Gainor, 1998, s.93). Michael Holroyd'a göre ise, Shaw "kadınları" asla "gerçek bir leydi" olarak resmetmemektedir; asıl sorun ona göre Shaw'un kadınları "leydi gibi" tasvir etmesidir (Gainor, 1998, s.93). *Pygmalion*'da da görüldüğü gibi gerçekçi tiyatro akımının bir temsilcisi olarak Shaw'un "yaşayan" bir karakterden öte bir stereotip yarattığı söylenebilir. Bunun nedeni yazarın karşı cinsi kendi cinsinin özelliklerine göre yeniden sunmaya çalışması olarak açıklanabilir. Yazarın yeniden sunma ihtiyacı Lupton'ın şu görüşleriyle açıklanabilir:

"(...) duyguların cinsilleştirilmesinin bir boyutu da kadınların duygularında erkeklerden daha aldatıcı olduğu yönündeki yaygın görüştür. Kuşkulanmayan erkeği kandırmak ve büyülemek çabasındaki kadınların, duygusal hallerini iletirken yanıltıcı davranmaya çok daha yatkın oldukları düşünülmektedir." (2002, s.164)

Her iki cinsi birbirini tamamlayan bir bütünün parçaları olarak görmek ya da her iki cinsi kendi sınırları ve özellikleri dâhilinde tanımlamak yerine Shaw, özellikle *Pygmalion* adlı oyununda "egemen insan modeline girmesine izin verilen ve kendisini

bu modele sokan kadınları” (Plumwood, 2004, s.43) tasvir etmiştir. Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* adlı çalışmasında “Ne bu modelin kendisi, ne de temelinde yer alan doğa üzerinde kurulan tahakküm aracılığıyla özgürleşme modeli hiçbir zaman sorgulanmamıştır. Kadınların bu modele katılma hevesleri erkek egemen bir anlayışın üstünlüğünü onaylayıp destekler” yorumunda bulunmuştur (Plumwood, 2004, s.43). Michael Holroyd’un da Shaw’un kadınları “leydi gibi” tasvir ettiği nitelmesi, oyunun son kısmında görüldüğü gibi Liza’nın “Higginsleşmesi” olarak açıklanabilir. Liza, Higgins’in mesleği, ait olduğu sınıf ve annesi de dâhil olmak üzere ondan birçok şey almış ve bunları kendi bünyesine taşıyarak, kendisinin “doğal” bir parçasıymışçasına onlarla özdeşlik kurmuştur. Ancak Higgins de onu bu haliyle kabullenebilmekte ve istediği, aradığı “ideal kadını” bu şekilde görmek istemektedir. Bu bağlamda Liza’nın örtük bir erkek karakter olduğu yorumunda bulunulabilir.

Dolayısıyla oyunda, Val Plumwood’un “efendi modeli” (2004, s.42) adını verdiği, toplumsal cinsiyet bağlamında olduğu kadar sınıf ve ırk bağlamında oluşmuş belli bir erillik modelinin mevcut olduğu görülmektedir. *Pygmalion*’da yalnızca geleneksel kadın-doğa özdeşliğinin oluşturduğu önyargı ve dışlamadan ziyade, toplumsal cinsiyetle bağlantılı bir “ötekileştirme”, sınıf, ırk ve tür ayrımı oldukça net bir şekilde ortaya konmaktadır.

2.2.2.1 Bedenin Dönüşümleri

Deborah Lupton cinsiyet üzerine çalışan Connell ve Butler gibi kuramcılarının genelde dişiliğin ve erilliğin edimsel doğasına odaklandıklarını söyler. Cinsiyet genlere işlemiş fizyolojik bir durum, toplumsal cinsiyet ise toplumsal süreçte, bu sürecin bir ürünü olarak karşımıza çıkan bir olgudur. Lupton’a göre toplumsal cinsiyet günlük yaşamın bir parçası olarak her gün yeniden ve yeniden yapılanmaktadır (2002, s.167). Bu yapılanma ise toplumsal sürecin özünde varolan dinamizminden kaynaklanmakta, böylelikle toplumsal cinsiyet sosyal zeminde gerçekleşen değişimlere de olanak tanımaktadır.

Toplumsallaşmanın her sürecinde ve döneminde farklı günlük pratikler izinde gerçekleşen bu durum farklı erillik ve dişillik özelliklerinin benimsenmesi üzerine

kurulmuştur. Lupton sözü edilen kuramcılarının cinsiyet üzerine yaptıkları vurguyu cinsel rolü benimseyip hayat boyu onu sürdürme mücadelesi olarak tanımlamaz. Cinsel rol, toplumsallaşma süreci içerisinde kendi dinamiklerini hem varolan günlük ya da geçerli siyaset, iktidar ve politikalar üzerinden yeniden tanımlamayı ve bedeni de bu sürecin içinde anlamlandırmayı içermektedir (Lupton, 2002, s.167-169).

Pygmalion'da görüldüğü gibi kadın ancak ona yüklenen anlamdan hareketle duygularını yitirdiği ve karşısındaki erkeğe benzediği zaman “ideal kadına” dönüşmektedir. Bu zihniyet, duyguların ve duygusallığın sürekli olarak dışilikle bağlantılandırılmasının sonucunda gelişmiştir. (Lupton, 2002, s.162). Kadını beden, erkeği ise zihinle konumlandıran bu ikili zıtlıkların kökeninin ataerkil toplum düzeni olduğu yaygın bir görüştür. Ancak kadın-doğa-beden özdeşliği ekseninde, “ikiliğin tarihsel bağlamı ne olursa olsun, eğer beden daima olumsuz bir terimse ve eğer kadın da bedense, o zaman kadınlar bilgiden uzaklaştıran, Tanrı yolundan çıkaran, cinsel arzuya, şiddete ve saldırganlığa çeken iradeyi başarısız kılan” (Lupton, 2002, s.162) kadının bir olumsuzluk olarak nitelendirilmesi kaçınılmazdır.

Deborah Lupton, kadına atfedilen duygusal değişkenlik ile kadın bedeni arasında bulunduğu varsayılan açık bir eğretilmeli bağlantı üzerinde durmaktadır. Bu bağlantı, *Pygmalion*'da da açıkça görülmektedir. Oyunda erkek kadınla dışarıda, “kadının olmaması gereken bir yerde” onunla karşılaşmakta, kadın üzerinde “hiç giymemesi gereken” elbiselerle, “konuşmaması gereken” bir lehçeyle İngilizce konuşmaktadır. Tüm bu göstergeler ve kadının temsili aslında erkek egemen bir anlayışla kadınları değerlendirmenin bir eleştirisi olarak sunulsa da, daha sonradan kadının değiştirilmesi ve ideal olana ulaşmasıyla birlikte daha önce de belirtilen ikili zıtlıklar bu yolla onanmış olur.

Pygmalion'da kadının bedeni üzerinden temsili, onun konuşması, kıyafetleri, oyunun başındaki kendini acındırma ve ağlama halleriyle kadını olumsuz değerlendirmenin bir örneğini oluşturur. Bizzat duygu ve duygusallık kavramları daha genel bir anlamda kültür tarafından dışil olarak kodlanmakta, buna karşılık rasyonellik veya duygusallıktan yoksunluk baskınlıkla eril olarak temsil edilmektedir:

“Duyguların bu şekilde cinsilleştirilmesi bir dizi paradoksu da beraberinde getirmiştir. Kadınlardan, genel olarak, nezaket göstermeleri, müşfik duygular sergileyebilmeleri ve buna istekli olmaları ve başkalarının isteklerini ayımsayıp empatik davranmaları beklenmektedir. Bu öznelilikler, ideal dişiliğin baskın biçimlerinin önemli veçheleri olarak düşünülmektedir.” (Lupton, 2002, s.160)

Bernard Shaw, bu kadın temsiliinin yerini oyununda, erkek tarafından kadına öğretilen kibarlık, asalet, düzgün konuşma ve üst sınıfın giyim tarzıyla değış tokuş etmiştir. Bu noktada, oyundaki kadını değıl erkeğı konuşturan ve erkeğı tüm bu “değıştirme” yetisiyle donatan Shaw’un, erkeğı bir iktidar nesnesine dönüştürdüğü söylenebilir. Shaw’un, her ne kadar sınıfsal farkın bedensel görünümüleri üzerine odaklandığı görölse de *Pygmalion*’da kadının toplumsal cinsiyeti üzerine odaklanan bir beden politikası da güttüğü açıktır.

Deborah Lupton, bireylerin duygularını anlama, deneyimleme ve onlardan söz etme yollarının beden imgesine ilişkin duyumlarıyla çok yakından ilişkili olduğuna dikkat çekmektedir (2002, s.57). Oyunda erkeğı temsil eden Higgins’in Liza’yı evine kabulünde ilk yaptığı iş onu banyoya sokmak olmuştur. Daha sonrasında, iddiasını kanıtlamak için olsa bile, ona mücevherler alması, iyi kıyafetler diktirmesi de bu beden politikasının bir kanıtı olarak gösterilebilir. Higgins, Liza’yı tüm bu yaptıklarıyla bir şekilde evcilleştirmektedir aslında.

Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı* adlı çalışmasında, Foucault’nun “uysal bedenlerin yaratılması” olarak adlandırdığı sürecin “toplumsal düzenin oluşturulmasında, sınıfa, cinsiyete ve etnisiteye ilişkin sınırların çizilmesinde, genellikle ve yeterince dikkate alınmayan, oysa en somut, en görünür” boyutu olduğunu savunmaktadır (2005, s.93). *Pygmalion*’da da bu sınırlar bir “evcilleştirme” pratiğı üzerinden gelişmekte ve kadın ait olmadığı bir sınıfın giyim-kuşamı ve adabıyla sınanmaktadır. Bu sına ve evcilleştirme durumu kadının olumsuz temsiliini ve sınıfsal farklılığını da ortaya koyar. Grosz, bedeni, fizyolojisinin değışimiyle birlikte toplumsal değışimin de kaydını tutan bir imge olarak görmektedir:

“Beden imgesi, özenin kendi bedenine ve beden kısımlarına yaptığı narsist yatırım derecesinin temsili veya haritasıdır. Bedenin, her günkü eylem ve işleyimlerinde psişik olduğu kadar fizyolojik olarak da

uğradığı değişimleri ölçen; öznenin deneyimlediği yeğlilik derecesinin farklılaşmış ve durmadan değişen kayıdır.” (1994, s.83)

Pygmalion’da da kadın bedeninin üzerine erkek tarafından bir güç uygulanır. Grosz’un da belirttiği gibi, bu güç giderek bir iktidar mekanizmasına dönüştüğünde, – çünkü erkek bir iddiaya girmiştir ve bunu hem kendine hem başkalarına kanıtlamak zorundadır– kadın bedeni, bizzat kendisinin bu iktidar mekanizması karşısında deneyimlediği ve erkeğin, dolayısıyla iktidarın farklılaşan ve tek bir sonuca yönelik fakat değişen bir kaydını oluşturmaktadır. Örneğin, Liza’nın evi terk edeceği sırada, Higgins’e mücevherlerin kendisine ait olmadığını söylemesi ve onları iade etmek istemesi bunun bir göstergesidir. Mücevher onun bedeninin imgesini değiştiren bir şeydir ve sınıfsal bir göstergedir. Liza’nın altsınıfa ait oluşu asla değişmeyecektir ve o bunun bilincindedir. Fakat aynı diyalog esnasında Higgins’in ona aldığı giysileri vermek istememesi, giysileri kendine ait, onun doğal bir parçası olarak kabullenişinin ispatıdır. Bu durum Liza’nın uğradığı değişimleri ölçen bir deneyimin kanıtı olarak kabul edilebilir.

Judith Butler, *İktidarın Psişik Yaşamı* adlı çalışmasında “eğer iktidar, öznelere yalnızca tahakküm ve baskı altına almakla kalmayıp onları oluşturuyorsa, bu oluşum ne anlama gelir?” sorusunu sormakta ve Foucault’nun iktidarın oluşturucu ve üretici niteliğini düzenleyici ve disipline edici rejimlerle bağlantılandığına değinmektedir (2005, s.25). Bernard Shaw’un *Pygmalion* adlı yapıtında da görüldüğü gibi, erkekliğin tahakkümü altındaki kadınlık, bir başka deyişle erkeğin ideal kadını yaratma süreci, tahakkümün aracı ister aşk isterse sınıf atlama vaadi olsun, yaratma eyleminin biçem ve jestine uygun olarak bedeni de şekillendirmektedir. Lupton’ın da ifade ettiği gibi,

“Cinsillikli duygu kavrayışlarının etrafında yapılandığı eksenlerden biri, egemen olmaya ve kendini denetlemeye verilen önemdir. (...) Bedene/kendine egemen olduğu kadar başkalarına da egemen olmak, bütün bireylerin ulaşmak için can attığı fakat kadınlardan çok erkeklerin eriştiği bir ideal olarak çizilmiştir. Bu farklılık, dişillik karşısında erkekliğe atfedilen anlamlarda yerleşiktir.” (2002, s.159)*

* Cinsillik burada *gendered*’ın Türkçedeki anlamını karşılaması için kullanılmıştır. Lupton’ın çalışmasından birebir alıntı yapıldığı için değiştirilmemiştir.

Bu şekillendirmenin faili erkek, *Pygmalion*'da da görüldüğü gibi, ona atfedilen özelliklerini kullanarak bir kadın temsili belirlemekte ve bu olumsuz kadın temsilinin üzerinden kendi özelliklerini ona yüklemek suretiyle onu değiştirmektedir.

2.3 Pygmalionizm, Pygmalion Etkisi ve Pygmalionesk Anlatı Kalıpları

Pygmalion oyunu bir “zihniyetin” neredeyse tüm görünümünü ön plana çıkarmaktadır. Günümüzden bakıldığında bu “zihniyetin” erkek egemen bakış açısıyla oluşturulduğu görülmektedir. Peter Burke, zihniyetler tarihinin yol açtığı sorunlara değindiği *Tarih ve Toplumsal Kuram* adlı çalışmasında bu sorunların birincisini “değişiklikleri ve başkalıkları umursamama” ve “türdeşleştirme” (2000, s.91) olarak açıklar. Mitolojik bir olgu olarak Pygmalion'un türdeşleşmesi bu oyunda, kadının olumsuz tanımını ortaya çıkaran ve bu bakımdan “ideal kadını” erkek üzerinden tanımlayan anlatımsal özelliklerle gerçekleşmektedir. Ayrıca, değişiklikleri ve başkalıkları umursamayan “zihniyet” bu olumsuz tanım üzerinden kadına dair “etiketler” üreterek bir “öteki” inşa etmiştir. Dolayısıyla bu “eril zihniyet” üzerinden Pygmalion olgusunun psikoloji literatüründeki işlevleri de belirlenmiştir. Daha önce belirtildiği gibi “ideal dişiliğin baskın biçimlerinin önemli veçheleri” (Lupton, 2002, s.161) duyguların eril bir zihniyet dâhilinde cinsiyetlere özdeşleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu durum, kadınları duygularıyla tanımlayan erkek egemen bir zihniyetin ürünüdür ve dolayısıyla kadına “giydirilen” toplumsal bir stereotip söz konusudur.

Ian Craib toplumsal stereotiplerin varlığını, içeriği ne olursa olsun, üremeyi sağlayabilmek için cinsiyetler arası farklılık duygusunu koruma gerekliliğinin bir sonucu olarak görmektedir (2006, s.175). Fakat yaratılan stereotipler yalnızca üremeye odaklı olarak değerlendirilemez. Cinsiyet stereotiplerinin toplumsal varlığı, cinsiyetlerle bağlantılandırılan cinsel rol kimliklerinin egemen söylem tarafından inşasıyla da doğrudan ilgilidir. Örneğin, oyunda, Liza karakterinin argo konuşması, psikoloji literatüründe “rol karışıklığı” olarak adlandırılan bir olguyla açıklanabilir. “Kadında erkeksi davranış ya da erkekte kadınsı davranış olarak” (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.635) açıklanan rol karışıklığı olgusuna bakıldığında psikoloji alanında tanımlanmış kadın ve erkek rollerinin olduğu görülmektedir. Bu durum, başta da belirtildiği gibi değişiklikleri

ve başkalıkları dikkate almayan, cinsiyetleri ölçekler, toplumsal roller ve stereotipler üzerinden açıklamaya çalışan bir zihniyetin ürünüdür.

Psikolojide, toplum genelinde benimsenen açık kurallar ve standartları, bu rollerin etkili olarak sürdürülmesi ve toplumsal ihtiyaçlara cevap vermesi için de “rol haritası” tanımı kullanılmaktadır (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.635). Kadının, ona “biçilen” rolü oynaması gerekmektedir, aksi halde gerçekleştirildiği davranış bir “sapma” olarak değerlendirilecektir. *Pygmalion* oyununda da tüm bu zihniyetleri meşrulaştırır nitelikte anlatımsal özellikler mevcuttur. Oyunda erkeğin ideal olan dişiye “yaratması” kadını belirli bir “rol mesafesi” içinde görmesiyle açıklanabilir. Rol mesafesi, (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.635) kişinin rolüyle özdeşleşmemesi ve rolüyle arasına bir mesafe koyması anlamına gelir, bu mesafe “yabancılaşma efekti” olarak da açıklanabilir. Bu durum kişinin bir iç çatışmasıdır. Fakat oyunda Higgins’in Liza’yı, yani kadını, bulunduğu ortamla özdeşleştirememesi, yazarın da kadını açıklarken onunla, varolan tanımı arasına bir “mesafe” koymasıyla gerçekleşmiştir. Oyunda kadın varolan durumuna adapte olmuştur, toplum içindeki statüsünün ve sınıfının bilincindedir. Ancak erkek onu bu statüye ve sınıfa “ait” görmemekle onu aşağılamaktadır. Bu durumda rol mesafesini kadının kendisi değil, kadına karşı erkek koymuş olur. Bu, edilgin bir ilişki kurma biçimini getirmektedir. İlişki kurma biçimindeyse “zihniyet” ön plana çıkmaktadır. Çünkü bu “eril zihniyet” kadını kendi koyduğu “etiketlerle” açıklamakta ve kadının rolünü genelleştirerek Burke’ün de ifade ettiği gibi türdeşleştirmektedir.

Psikolojide “stereotip” kavramı, “bir grubun bütün üyelerine yönelik sabit, aşırı genelleştirilmiş, genellikle önyargılı bir kanı” (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.699) olarak açıklanmaktadır. Bu bağlamda, *Pygmalion*’un da arkaik dönemlerden bu yana varolan bir stereotipi “güçlendirdiği” söylenebilir. Tür farklılıklarını gözetmeksizin, cinsiyetlerin toplumsal alanda aldığı görevleri, olumsuz bir temsil edilme biçimi üzerinden yineleyen bu oyun, daha önce de belirtildiği gibi hâkim olan görüşü desteklemektedir. Oyunda gerçekleşen bu durumun psikolojideki açılımı “Pygmalion etkisi” ve “Pygmalionizm”dir.

Pygmalion etkisi, “kişinin bir süre sonra başkalarının (özellikle şu ya da bu yanıyla kendinden üstün gördüğü insanların) ona ilişkin beklentilerine denk düşen

davranışlar sergilemesi” olarak açıklanır (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.622). *Pygmalion* adlı oyunda ise bu durum, Liza’nın Higgins’i kendinden üstün görmesi ve Higgins’in de bu üstünlüğü ona hissettirmesiyle gerçekleşir. Liza’nın aldığı fonetik dersleri boyunca ve oyunun genelinde Higgins, Liza’yı aşağılamaktadır. Higgins’in, yani erkeğin, kadından beklentisi “ideal dişilik” rolünü benimsemesi yönündedir. “İdeal dişilik” ise ancak bir erkeğin kadına yükleyeceği, onu değiştirebileceği, “kendine yontabileceği” ölçüde “ideal”dir.

Oyunda kadının bir temsili olan Liza, Higgins’i kendinden üstün görmekte ve bu üstünlük sınıf, kültür, dil üzerinden gelişmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi ikilik kavramı bu noktada da geçerlik kazanır. Çünkü oyunda varolan kadın tanımı tüm bu ikilikler üzerine kurulmuştur, doğa ve insan karşıtlığı bu ikiliğin temelindeki çatışmadır. Higgins, Liza’yı “insan” olarak görmemektedir. Toplumsal açıdan bunun karşılığı, doğa ve insan ikiliğinde kadının insana dâhil edilmeyip, doğayla özdeşleştirilmesidir. Bernard Shaw, insanı erkekle özdeşleştirdiği oyununda bir kadın değil aslında bir “insan” yaratmıştır ki, bu “insan” üst sınıf, kültürlü ve varolan kadın kimliğine uygun davranışlar sergileyen “beyaz” bir “erkek”tir.

Bu anlamda, psikolojik açıdan oyunun özünde “insana benzetme” (anthropomorphism) eğiliminden söz edilebilir. Pygmalionizm tanımında da bu eğilim mevcuttur. Pygmalionizm, kişinin kendi yarattığı şeye âşık olması olarak açıklanmaktadır (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.622). *Pygmalion*’da Pygmalionizm açıkça görülmektedir, Higgins kendi yarattığı Liza’ya, aslında “kendisine” âşık olmuştur. Liza Higgins’in beklentilerine uygun düşen onun davranışlarını sergilemeye başladığında, Higgins yarattığı bu “psişe”de kendini gördüğünde ona karşı aşkı da su yüzüne çıkmıştır.

Tüm bu bağlamlar ve kadına yapılan olumsuz anlamlar dâhilinde Pygmalionesk anlatı kalıpları nasıl olmuştur da bu kadar popüler ve kendini sürekli tekrarlayan anlatılara dönüşmüştür? Karşı cinse tanınan hakları elde etmek uğruna mücadele veren, haksızca yapılan tanımlamalar ve ataerkil toplum düzeni içinde sürekli ikinci sınıf olarak addedilen kadınların tarihi “melankolik kayıplarla” dolu olduğu için mi kadınlar Pygmalion stereotipiyle özdeşleşmektedir? Kadınların kendilerine sunulan ve erkek egemen bir anlayışla oluşturulan bu stereotipe yatkınlığının nedenlerinden biri

anlatılan hikâyelerin “mutlu son” ile bitmesi ve kolay anımsanabilir oluşu olarak açıklanabilir. Fakat daha önce de belirtildiği gibi ritüellerle bu anlamların, öykülerin tekrar edilerek yeniden üretilmesinin de bu “özdeşleşmede” büyük katkısı bulunmaktadır.

Eliade’nin belirttiği gibi (1993, s.134), “mit insana yapmaya hazırlandığı şeyin daha önce yapılmış olduğu konusunda güvence verir”, yani konusunu mitostan alan bu senaryo aslında toplumsal belleğe yerleşmiş bir kalıptır. Pygmalionesk anlatı kalıplarının artık edebiyattan daha çok sinemada üretildiği bir gerçektir. Bu noktada, ritüel, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden üretildiği alanlardan biri olan sinemada kendini gerçekleştirir. Sinema, toplumdan ve toplumsal ilişkilerden bağımsız olarak düşünülemez; dolayısıyla sinemada basit anlatı kalıplarıyla varolan imgenin yarattığı anlamla özdeşleşen izleyici/alımlayan için bir “rol” önerisi de mevcut olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, çalışmanın bir sonraki bölümünde, bu bölümde tartışmaya açılan metin çözümlemeleri ve konular dâhilinde söylemini antik Yunan mitolojisi ve Batı düşüncesinden hareketle oluşturulan, Türk sinemasında da oldukça sık kullanılan Pygmalionesk anlatı kalıbının nasıl bir özdeşleşmeye yol açtığı konusunda uyarlanan filmlere dayanarak çözümlemeler yapılacaktır.

3. TÜRK SİNEMASINDA PYGMALİON

1960'lı yıllarda edebiyat uyarlamaları nerdeyse sinemanın “mutfağı” gibidir; bu dönemde sinema bir üretim enflasyonu yaşamakta ve dolayısıyla gittikçe artan talep üzerine Yeşilçam kendine “yeni” mecralar aramaktadır.

Talebin karşılanması için, “yerli ve yabancı edebiyat ürünlerinin yanında, tiyatro oyunları ve çizgi romanlar da sinemaya uyarlanır (Kırel, 2005, s.218). Yerli film talebindeki bu “beklenmedik” artış yerli ve yabancı edebiyat eserlerinin de sinemaya uyarlanmasıyla hız kazanmıştır.

Çalışmanın bu bölümünde, yerli filmlerin talebindeki artışın toplumsal nedenleri üzerine olası saptamalar yapılırken aynı zamanda, çalışmanın da konusunu oluşturan, Batı düşüncesinden “ithal” edilen Pygmalionesk anlatı kalıbının işlevleri ve popülerliğinin nedenleri üzerine yoğunlaşılacaktır.

Özellikle edebiyat uyarlamalarının, Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat dönemiyle birlikte yükselişi, Cumhuriyet döneminde yerli sinemanın yükselişinin ise 1960’larda “büyük bir üretim patlamasına” karşılık gelmesi ister istemez şu soruları doğurmaktadır: Tiyatro edebiyatında Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine kadarki süreçte gerçekleşen üretim patlamasının, 1960’lardaki yerli sinema patlamasıyla “kavramsal ve toplumsal açıdan” bir ilişkisi var mıdır? Bu ilişki bağlamında, toplumsal düzlemde Pygmalionesk anlatı kalıplarının dolayısıyla melodramların rolü ne olmuştur? Her iki dönemin ortak noktası, “ithal” kültürel süreçlerinin toplumsal yansıması olarak kabul edilebilir mi?

Bu sorular ışığında, Türk sinema ve edebiyatında Batılılaşmanın etkisi, bu etkinin seyirci tarafında gelişen tepsinin ne olduğu araştırılacak ve kentleşmeyle birlikte değişen kadın imgesi, ideal kadını “yaratma” sürecinin değerlendirilmesinde, Yeşilçam’da *Pygmalion* uyarlamalarının çözümlemelerine başvurulacaktır.

Bu bölümde, günlük yaşamla neredeyse iç içe geçmiş 1960'ların Yeşilçam sinemasının *Pygmalion* uyarlamaları kapsamında bu anlatı kalıbının kullanıldığı ilk örnekler* olan, “Aslan Yavrusu” (Saner, 1960), “Sürtük” (Eğilmez, 1965) ve Eğilmez’in 1975 yılında yine aynı adla filme aldığı ve bu ez renkli olarak çektiği “Sürtük” filmlerinin çözümlemeleri yapılarak, anlatı kalıbının nasıl ve neden popülerleştiği ve bu filmlerde kadının/cinselliğin temsil edilme biçimleri üzerine durulacaktır.

3.1 Yeşilçam’da Pygmalion Uyarlamaları

Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması* (2005, s.219) adlı çalışmasında “1960’lı yıllara gelinmeden önceki yıllarda da edebiyat ve sinema arasında ilişki olduğu unutulmamalıdır” der. Sinemanın yerini aldığı Türk tiyatrosu da gündelik hayatın “eğlence” biçimlerinden biri olarak değerlendirildiğinde, özellikle Tanzimat döneminde gerçekleşen Batılılaşma hareketiyle beraber, bu alanda yabancı edebiyat uyarlamalarının oldukça fazla olduğu görülmektedir (And, 1972, s.33). Bunun en önemli nedeni, geleneksel tiyatromuzun sözlü bir geleneğe dayanması olarak açıklanabilir. Çünkü ortaoyunu, köy oyunları gibi oyun türleri ve meddahlar sözlü geleneğin taşıyıcısıdır; dolayısıyla sahneledikleri ya da anlattıkları şey de yazılı bir kültürün ürünü değildir. Bu nedenle özellikle Tanzimat döneminde, Avrupalı oyun yazarlarının metinleri Türkçeye uyarlanmaya başlanmış, böylelikle tiyatro edebiyatı da oluşturulmaya çalışılmıştır. Batılılaşma, her dönemde olduğu gibi, bu dönemde de seçkin bir anlayışın kültür ve sanat ortamına getirdiği “yeniliklerle” sınırlı kalmış, çoğu Beyoğlu’nda gösterilen

* Adolf Körner’in “Sürtük” (1942) adlı filmine ulaşılması mümkün olmadığından dolayı incelenen bu üç filmin içine dâhil edilememiştir. Fakat bu filmin gerek Özgüç’ün ve Scognamillo’nun sinemada gerekse Nutku’nun tiyatro tarihi alanında gerçekleştirdikleri çalışmalarından orijinal *Pygmalion* oyununun bir “yerelleştirme” çalışması olan Mahmut Yesari’nin *Sürtük* adlı tiyatro oyunundan uyarlandığı bilinmektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacağı gibi, Hulki Saner’in “Aslan Yavrusu” (1960) filminin de, konusunu Mahmut Yesari’nin *Sürtük* adlı eserinden almış olduğu, senaryosunu kendi yazdığı ancak eser sahibi olarak herhangi bir ismin jenerikte geçmediği görülmektedir. Mahmut Yesari’nin *Sürtük* adlı eserine bakıldığında konusunun ve olay örgüsünün “Aslan Yavrusu”yla oldukça benzeştiği görülür. Adolf Körner’den sonra bu konuyu ilk olarak işleyen de Hulki Saner olduğu bilinmektedir. “Aslan Yavrusu” Özgüç ve Scognamillo’nun çalışmalarında da *Pygmalion* uyarlaması olarak geçmektedir. “Aslan Yavrusu” çekildiği 1960 yılı da dâhil olmak üzere, yapılan film taramasının sonucunda konusu *Pygmalion*’a dayanan herhangi bir filme rastlanmamıştır. Bu nedenle Ertem Eğilmez’in 1965 ve 1970 yıllarında çektiği “Sürtük” filmlerinin de eser sahibi Mahmut Yesari olarak geçtiğinden, bu dönemlerde çekilen herhangi başka bir eserde Mahmut Yesari’nin *Sürtük* adlı yapıtıyla “eser sahibi” olarak belirtilmediğinden dolayı bu üç film Yeşilçam’daki *Pygmalion* uyarlamalarının ilk örnekleri olarak adlandırılmıştır.

tiyatro oyunları özellikle altsınıfa mensup yerli izleyicilere kapatılmıştır (And, 1972, s.82).

Metin And, Tanzimat dönemini “Her şey sıfırdan başlamıştı. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorsa seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı” diye özetler (1972, s.82). “Tepeden inme” bir Batılılaşma hareketi sonucunda seyirci, bu “yeni” eğlence biçiminden uzaklaştırılmak istense de tiyatroya olan ilgi gün geçtikçe artmış, yabancı toplulukların yanı sıra, azınlıkların, özellikle Ermenilerin kurduğu “yerli” tiyatroların sahneledikleri oyunlar Cumhuriyet dönemi ve sonrasında da seyirciden büyük ilgi görmeye başlamıştır. Dolayısıyla, “bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp, değerlendirmesi beklenmeyen” (And, 1972, s.82) seyirci/halkın beğenisinde ortaoyunu, meddah gibi sözlü geleneğe ve güldürüye dayanan eğlence kültürünün yerini, Batılılaşmanın günlük yaşamdaki etkileriyle birlikte giderek yabancı uyarlamalar, “alafranga” tiyatrolar almıştı. Tüm bu etkenler dâhilinde, Türkiye’nin yazılı tiyatro geleneğinin temelinde seçkin bir anlayışın temellendirdiği, *Pygmalion* oyunundaki gibi, “zorlama” ve “ezbere” bir değişim süreci yatmaktadır.

Osmanlı döneminin Tanzimat hareketine ve Cumhuriyet döneminin 1960 Askeri Darbesi’ne bakıldığında, her iki hareketin de varolan duruma sırasıyla padişahın/devlet erkinin ve ordunun “ilerici bir müdahale”de bulunduğu görülmektedir. Tanzimat döneminde bu durum, “halkın lehine”, daha önce de belirtildiği gibi “seçkin ve ilerici” bir tavırla “tepeden inme” gerçekleştirilmiş; “ilericiliğinin” nedeni de reform çalışmaları olarak gösterilmiştir (Zürcher, 2000, s.79). Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi* (2000, s.101) adlı çalışmasında, Tanzimat döneminin, dış siyasal müdahaleler, idari reformlar, ekonomik bütünleşmeden ziyade “sınırlı bile olsa” bir anlamda kültürel bir devrim olduğunu söyler. Fakat durum bu şekilde değerlendirilse de, Tanzimat döneminin siyaset politikaları halkın isteğine dayanmamaktadır:

“Reformlar, başı çeken bürokratlar gerekli gördükleri ya da bu bürokratlar büyük devletlerin temsilcilerince harekete geçmeye zorlanmış oldukları için bu reformları Osmanlı toplumuna zorla kabul ettirmişlerdi. Bu nedenle reformların kitle desteği asla geniş değildi.

(...) *Batılılaşmış Osmanlı Hristiyanları ve kuşkusuz yabancılar bu kişileri [bürokratları] anlamadıkları bir uygarlığı taklit eden 'Doğulular' olarak alaya alıyorlardı.*” (Zürcher, 2000, s.102)

1960 Askeri Darbesi'nde ise durum, Tanzimat hareketi ile “ilericilik” söyleminde buluşsa da toplumsal rızanın sağlanması bakımından ayrıışmaktadır. 1960 Askeri Darbesi, demokrasi dışı bir seçenektir. Fakat bu darbeyi “demokratik” olarak niteleyen kamuoyu daha sonraki “maddi ve manevi yaşamdaki” darbeleri de meşrulaştıracaktır. Bu durumun halkın siyasal ve ekonomik yaşamına olduğu gibi kültürel yaşamına da “derin” etkileri vardır. Bu kültürel etkiler, Tanzimat döneminde tiyatrodaki Batı'nın estetik anlayışı ve yazınsal yapıtlarının “yerelleştirilmesi” adına aynen “kopyalanması”yla gerçekleşirken, sinemada da Kirel'in de belirttiği gibi “yabancı filmlerden yapılan uyarlamalarda ‘yerelleştirmek’ kaygısı ön plana çıkmaktadır” (2005, s.227). Nitekim Aslı Daldal da *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* (2005, s.58) adlı çalışmada, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçiliği “27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içersinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalama adına verdiği cesur ve candan bir uğraş” olarak tanımlamaktadır. Bu noktada dikkati çeken, “Batı'nın estetik normlarını” yakalama adına yapılan çalışmaların, zaman zaman Batı taklitçiliğine kaymasıdır. Bunun nedenlerinden biri, yaşanan toplumsal krizin gerisinde kalan kültürel ürünlerin ve bu ürünleri üretenlerin bir an önce varolan duruma adapte olmaya çalışması olarak da açıklanabilir. Özellikle 1960'lı yıllarda Türk sinema sektöründe yaşanan, üretim enflasyonu da bu biçimde değerlendirilebilir.

1960 Askeri Darbesi, bizzat bir sınıfın anayasal olarak adlandırdığı kurumları bir çırpıda yok sayarak, toplumsal sürece silahlı müdahalesidir. Bu nedenle, “askeri müdahale” süreç ve sonucundan bağımsız olarak “ilerici” ya da “gerici” olarak adlandırılmamalıdır. 1960 Askeri Darbesi, Adalet Partisi'nin (AP) “gerici” politikalarına karşı bir müdahale olarak karşılanmışsa da, süreç bu müdahalenin demokrasiye olan “tavrını” açıkça ortaya çıkarmıştır, bu durumda da söz konusu olan “simgesel bir demokrasi”dir. Her iki kriz dönemi de kültürel bir süreçle beraber değil, siyasal bir sürecin sonucu olarak gerçekleşmiştir. Dolayısıyla yapılan müdahaleler, kültürel süreçle paralel olarak gelişmemiştir. Bu bağlamda, kültürel ürünlerin varolan

süreci takip etmesi, bu sürecin bir parçası olması ancak kültür ürünlerini “ithal” ederek ve bu ürünleri toplumun “tepeden inme” müdahalelere adaptasyonu bakımından “yerelleştirilerek” gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu “yerelleştirme” aynı zamanda çelişkili bir zihniyeti de beraberinde getirmiştir. Saraçgil’in *Bukalemun Erkek* adlı çalışmasında ifade ettiği gibi, Cumhuriyetçi seçkinlerin kendilerini özdeşleştirmiş oldukları kimliğe ve dünya görüşüne, onların yukarıdan “dayattıkları” Batılılaşmaya karşı kimi “koruyucu kimlik modelleri” de üretilmiştir (2005, s.314).

Kültürel bir ürün ve günlük yaşamla iç içe geçmiş bir ritüel olarak “Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir” (Güçhan’dan aktaran Kirel, 2005, s.140). Dolayısıyla Güçhan’ın bu yorumundan hareketle toplumun, askeri darbe gibi varolan krizlere adaptasyon sürecinde her kültürel ürünün olduğu gibi sinemanın da katkısının olduğu söylenebilir.

Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine kadar gerçekleşen bu iki toplumsal kırılma noktasında, “ilerici” gibi görünen “baskıcı” ve “anti demokratik” uygulamalar çerçevesinde hem edebiyat hem sinema hem de tiyatro alanında “yerelleştirmek” adına kültürel kimliklerden taviz verildiği ve sayılan alanlarda yapılan “uyarlamalarda” bir tür “kopyalama” tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu durum, “gelişmeyi engelleyici” bir faktördür:

“Türk sinemasında uyarlama uygulamalarının ‘gerçek uyarlamalar’, ‘Türkçeleştirilen konular’ ve ‘yerelleştirilen konular’ olmak üzere üç ana başlık altında toplandığı görülmektedir. Uyarlamaları kendi içinde sınıflandırıp, inceleyen Giovanni Scognamillo’nun önerdiği ise Türk sinemasında arzulanan ilerlemeye erişebilmek için uyarlamaların ötesine geçebilmek gerektiğidir. Yazar, uyarlamayı gelişmeyi engelleyici bir yöntem olarak ele alır.” (Kirel, 2005, s.219)

Tarihsel her iki tespitin de, çalışmanın konusu olan *Pygmalion* oyununun kurgusuyla örtüşen yanlarının bulunması dikkat çekicidir. Her iki tarihsel kırılma noktasında, efendi-köle ilişkisi bağlamında toplum hâkim görüşe istinaden “dişi” bir unsur olarak rol oynamış, yani tahakküm altına alınarak, duygusallık, kültürsüzlük gibi ikiliğe dayalı ayrımlara maruz kalmıştır. Bu kırılma noktalarında, devlet erki, toplumsal rızanın sağlanması ve tahakkümün “normalleştirilmesi” bağlamında, gerek Tanzimat

döneminde, gerekse 1960 Askeri Darbesi'nde "efendi" rolünü üstlenerek, gerçekleştirdiği eylemi "ilerici" bir söylem içinde sunmuştur. *Pygmalion* oyununun karakteri de "iktidar" olgusunun karakteriyle paralellik göstermektedir. Önceki bölümde görüldüğü gibi oyun, iletisi bakımından "aydın" olarak nitelendirilse de iktidarın eril dizgesini tekrarlayarak, ikilikleri meşrulaştırmaktadır. Oyunda "aydın" erkek temsili, kadını tüm özellikleriyle kimi zaman açıkça kimi zaman örtük bir biçimde aşağılayarak, onun kendine özgü kimliğini/karakterini yok sayarak, erkeğin zihniyetinde kadını "yeniden yaratabilmek" amacıyla tahakküm altına alarak, "ötekinin inşasını" gerçekleştirmektedir. Bu özellikleri dolayısıyla *Pygmalion* senaryosu Türkiye'deki toplumsal krizlerin olageliş biçimiyle hem performatif hem de kurgusu bakımından paralellik içermektedir.

Tanzimat döneminin "ilerici" söylemi Batılılaşma ve modernleşmedir. 1960 Askeri Darbesi'nin topluma vaadi ise "eşitlikçi" bir anlayıştır. İki farklı dönemin toplumsal "uzlaşmacı", yani "ilerici" olduğu iddia edilen söylemi kültürel ürünlere de yansımıştır. Tanzimat döneminden sonra Türk tiyatrosunda, 1960'lı yıllarda Türk sinemasında uyarlamaların "yerelleştirilmesi"ne ağırlık verilir. Çünkü her iki dönemde de getirilen "yeniliğe" toplumun uyum süreci, kültürel etkinliklerle daha da kolaylaşacaktır. *Pygmalion* oyununun öyküsündeki gibi, nasıl kadın toplumsal cinsiyet varsayımlarında iktidarın eril kimliğiyle oluşturulmuşsa, bu dönemlerde ve günümüzde de geçerli olduğu gibi, halk da seçkin bir anlayışla "öteki" olarak inşa edilmiş ve altsınıfla bütünleştirilmiştir. Bu durumda asli model, devlet erkidir. Daha önce de belirtildiği gibi, "ikiliğin etkisi 'tahakkümü doğallaştırmaktır', tahakkümü hem egemen hem de tabi kılınmış birimlerin doğalarının ya da kimliklerinin parçası haline getirerek kaçınılmaz ve 'doğal' kılmaktır" (Plumwood, 2004, s.50). Daha sonra değinilecek olan Türk sinemasında *Pygmalion* uyarlamalarında da sunulan vaat, 1960 Askeri Darbesi'nin ve ardından 1961 Anayasası'nın "eşitlikçi" söyleminde de olduğu gibi, "sınıf atlama" üzerine gelişmiştir; bu da varolan erkin "sınıflı bir toplum" önerisiyle pekişmektedir. Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* adlı çalışmasının ana tezini belirlerken şu ifadeleri kullanmıştır:

"Çalışmanın ana tezi, sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşması ve 'ilerici' bir

tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan [ama tamamen parçalanmayan] toplumu ‘yeniden canlandırma’, ‘yeniden yapılandırma’ gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında ‘gerçekçi’ bir eğilimin ortaya çıktığıdır.” (2005, s.56)

Daldal’ın dönemi tanımlarken kullandığı, toplumsal kriz dönemlerine örnek olarak verdiği savaş hali ya da sonrası için yönetici sınıfın, sınıflara karşı uzlaşmacı tavrı darbe dönemleri için geçerli değildir. Çünkü darbe, daha önce de belirtildiği gibi “bizzat bir sınıfın anayasal olarak adlandırdığı kurumları bir çırpıda yok sayması” ve toplumsal olarak varılan sürece askerin silahlı müdahalesidir; bu noktada “düşman” demokrasi anlayışıdır. Bu durumlarda, “toplumu yeniden canlandırma ve yeniden yapılandırma” varolan iktidar dizgesinin tekrarını gerektirir; kaldı ki 1971 yılında verilen muhtıra ya da AP üyelerinin “antidemokratik” bir biçimde yargılanışı da bunun bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, 27 Mayıs sürecinin “reformcu ruhu” en küçük demokratik taleplerin karşılanması üzerine gelişmiş, bu nedenle demokrasi anlayışı içersinde işlerlik kazanması gereken, örneğin, TKP gibi oluşumlar illegal düzlemde yaşamına devam etmiştir. Hasan Bülent Kahraman “Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği” adlı makalesinde 1960 Askeri Darbesi’ni şu sözlerle ifade etmektedir:

“Devletin tekil mantığını ve tekelciliğini kendisine varlık nedeni olarak seçmiş kesimler, özellikle de ordu ve onun seçkinci eğilimleri olaylara müdahale ederken yalnızca siyasal bir yapılanmayı değil kültürel bir yapılanmayı da öngörmekteydi. (...) Toplumsalla kültürel in kesişme ve eklemlenme sürecinde denebilir ki, bir girişimin bu derece etkisiz, yetersiz kaldığı, bir girişimin bu yoğunlukta kendi üstüne kapandığı ikinci bir dönemi daha yakın tarih içinde bulmak olanaksızdır. 1960 Darbesi getirdiği anayasaya, kurumlara hatta zihniyete karşın başarısızlıkla sonuçlanmış ve gene denilebilir ki, 1971 müdahalesi adeta 1960 Darbesi’ne karşı yapılmıştır. Bu ise, tek bir şeyin, kitle kültürünün ve tüketim gerçeğinin artık neredeyse geriye dönüşü olmaksızın egemenleştğini gösteren bir olgu ve gelişmedir.” (1999, s.134)

Nilgün Abisel’in de değindiği gibi, 1960 yılından başlayarak çekilen yerli filmlerin dramatik noktaları, “toplumsal değişimlerin yarattığı çelişkiler üzerine” (1994, s.86) odaklanırken, aynı zamanda, toplumsal gerçekçi olarak nitelenen yerli filmlerden çok daha fazla çekilen Yeşilçam melodramlarının anlatı yapısının da “izleyiciyi bir dizi

ideolojik söylemi doğal ve geçerli kabul etmeye konumlandırmak istediği açıkça görülmektedir” (Kaplan, 2003, www.bianet.org). *Pygmalion* uyarlamalarında da görüleceği gibi bu durum, sınıflara karşı uzlaşmacı ya da reformcu bir anlayışın göstergesi değil, “sınıf atlama” vaadinin kültürel ürünlerle “yeniden ve tekrar yapılandırılmasına” olanak sağlaması olarak değerlendirilmelidir. Fatmagül Berktaş, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e geçiş süreci bir ulus-devlet ve modernleşme projesi olarak okunduğunda milliyetçi ve modernleşmeci bir söylemin genel niteliklerine uygun bir görünümle karşılaşıldığını ifade etmektedir:

“Vatanı bir kadın bedeni olarak temsil eden bu söylem, erkek kardeşlerden kurulu olan ulusta, erkeklerin birliğini ve dayanışmasını temel alan ulusal bir kimlik inşa eder. Aynı zamanda, eski statü toplumundan yeni sözleşme toplumuna geçişin bir ifadesi olarak ulus-devletin projesi, kadınlara atfedilen geleneksel rollerin modern biçimler altında sürdürülmesini sağlamaktır.” (2004, s.278)

Berktaş’ın belirttiği “geleneksel rollerin modern biçimler altında sürdürülmesi” modernleşme süreçlerinin yarattığı çelişkilerle de doğrudan ilişkilidir. Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine kadar ve daha da sonrasında Ahmet Oktay’ın da *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (2000, s.26-27) adlı çalışmasında belirttiği gibi, egemen ideolojik söylem ve yazınsal alan arasında politik bir paralellik söz konusudur. Saraçgil, Türk kültüründe toplumsal cinsiyetin Batı kültüründe olduğu gibi duygusallık ve cinselliğin birbirinden ayrı tutulmasıyla ifade edildiğini savunarak, “ideal kadın” temsiline de egemen ideolojik söylemin bir parçası olarak şekillendiğine dikkat çekmektedir:

“Kemalizmin erkekliğin temeli olarak vurguladığı askerin soğuk rasyonalitesi, bir bakıma inananın Allah ile kurduğu ilişkide zihni kontrolünün bütünlüğüne verilen önemi hatırlatmaktadır. Bu şekilde duygu ve duygusallık yeniden, erkekliği tehdit eden tehlikeler olarak öne sürülmektedir. Bu tehlikelerin en etkin temsilcileri olan kadınlar ise kendilerinden uzak durulması gereken düşmanlar olarak resmedilmektedirler.” (Saraçgil, 2005, s.294)

Gerek edebiyatta, gerekse uyarlamalar dâhilinde sinemada, “ideal kadın” kimi zaman “aseksüel” birey ve kadın olarak Halide Edip’in eserlerinde “kendi isteklerini milli dava için feda eden kız kardeş” (Adak, 2005, s.165) ya da “geri kalmış toplumun korunmaya muhtaç, zayıf, yalnız ve cahil kadın prototipi” (Saraçgil, 2005, s.220) olarak

tanımlanmıştır. “Kemalizm kadınların kamu yaşamındaki konumlarını gerek erkekler gerekse devlet kurumları karşısında köklü bir biçimde değiştirerek” (Saraçgil, 2005, s.294) kadın-erkek ilişkilerinde bir farklılığa yol açmıştır. Bu durum, örneğin edebiyatta Halide Edip’in eserlerindeki cinselliklerini tamamen yadsımış kadınlarla ifade bulmuştur. Egemen ideolojik söylemin “reel” ifadelerinden bir diğeri ise 1960’lı yıllarda hız kazanan, “Kemalizmin laik ilkelerinden ve Batı seçiminden yola çıkıp, onu aşacak bir düzen kurmayı hedefleyen” yegâne hareket olmasına rağmen Türk solunun “cinsel serbestliğe kararlı bir şekilde karşı koyması” ve “militanlarının iffeti üzerine titreyerek cinselliklerini sıkı bir kontrol altında tutması” (Saraçgil, s.294, 358) olarak örneklenebilir. Türk solunun bu söylemi, örneğin, Kemal Tahir’in romanlarında, yine cinselliği yadsınmış kadınlarla, “bacılarla” ifade bulmaktadır. Toplumsal değişim dönemlerinde “kadın” sürekli yeniden tanımlanmış, bu durum egemen ideolojik söylemin özünde kadına atfedilen özellikleri değiştirmese de kısmi olarak ve çeşitli biçimlerde kadının dönemin “idealleri” uğruna, özellikle kültürel ürünlerde izleri sürülebilecek olan örneklerde görülebileceği gibi, yeniden ve yeniden “ötekileştirilmesine” olanak sağlamıştır.

1950 ve 1960 yıllarında ise “ülkenin çeşitli bölgelerinde ve farklı ekonomik sektörlerinde adil olmayan bir biçimde gerçekleşen kapitalist gelişme, eski sosyal ve ekonomik hiyerarşileri değiştirmiş” (Saraçgil, 2005, s.314) ve dolayısıyla bu değişim özellikle kırsal bölgelerde küçük esnaf ve tüccarların oluşturduğu yeni bir seçkinler grubunun çıkmasına yol açmıştır. Bu ekonomik ve toplumsal değişim, edebiyata ve sinemaya da yansımış, örneğin bir “Kezban” tiplmesiyle ön plana çıkmıştır. Yarattığı kadın karakterler ve bu karakterlerin dönemin ruhunu ve anlayışına uyum sağlayan özellikler taşımaları sebebiyle yönetmenler tarafından tercih edilen Halide Edip’in eserlerinde, örneğin *Vurun Kahpeye* adlı romanında “Kezban”, daha önce de belirtildiği gibi geri kalmış toplumun bir temsil biçimidir (Saraçgil, 2005, s.220). Daha sonra bu tiplme, yeni bir seçkinci anlayışın doğması gibi toplumsal/ekonomik koşullar nedeniyle, değişim geçirmiş ve köyden kente göçün, kültürel iletiler dâhilinde kadın imgesinin değişiminin de bir örneği haline gelmiştir. Halide Edip’in romanında zayıf, cahil, korunmaya muhtaç bir prototip olan “Kezban”, kentte köydeki geleneksel âdetlerini sürmeye çalışırken, evin zengin beyine âşık olan, bu aşkla beraber kente “bir

anda adapte” olan bir kimliğe dönüşmüştür. Bu anlamda, “Kezban” tiplemesi vatani da kadın bedeni gibi algılamının bir temsili olarak değerlendirilebilir; çünkü toplumsal değişimler doğrudan olmasa da çeşitli kültürel kodlar dâhilinde çekilen filmlere yansımakta ve bu yansıma “belirli senaryolar” dâhilinde gerçekleşmektedir.

Bu senaryoların, egemen ideolojinin söylemini doğallaştıran, tüketim kültürüne bağlı etkisi Pygmalion mitosu ve dolayısıyla *Pygmalion* oyununun anlatısı izlenerek de görülebilir. Serpil Kirel, “Kezban” serisini, “Yeşilçam’ın anlatmayı çok sevdiği öykülerinden biri” (2005, s.235) olarak tanımlarken de popüler kültürün “değişen kadın imgesine” ağırlık verdiğini vurgulamaktadır: “Köyden kentli zengin amcasının yanına gelen “Kezban” saç örgülerinden ve kıyafetlerinden kısa sürede kurtulacak. Koleje gidecek ve bir kentli ‘hanımefendi’ olacak. Bize de seyirci olarak bu öyküye sevinmek kalacak” (2005, s.235).

Serpil Kirel, *Pygmalion* adlı oyundan “yerelleştirilerek” Yeşilçam’a uyarlanan “Kezban” prototipinin “gerçek yaşamlarında yeni kentlileşen ve değişmek zorunda kalan kadın seyirciyi sinema salonlarında rahatlatan bir işlevi” olduğunu savunmaktadır. Çünkü “Kezban” filmlerinde (1953: Hicri Akbaşı, 1961: Arsevir Alyanak, 1968: Orhan Aksoy, 1971: Orhan Aksoy, 1970: Orhan Aksoy) köyden kente, gelenekselden moderne adaptasyon süreci neredeyse “anında” gerçekleşmekte ve bu durum seyirciyi gerçek yaşamda karşılaştığı adaptasyon ve geçiş süreçlerinin zorluğundan, sinemadaki tiplerle “özdeşleşme” yoluyla kaçışını sağlamaktadır. Bu durumun “yeniden yapılandırılan” kitle kültürünün bir sonucu olduğu da söylenebilir. Çünkü en ucuz eğlence biçimi olarak sinema, aralarında gerek sınıfsal gerekse kültürel olarak uçurumlar bulunan iki ayrı noktayı, anlattığı öykülerle, özellikle de *Pygmalion* odaklı senaryolarla birleştirmiş, bu uçurumu “özdeşleşme” yoluyla kapatmıştır. Ünsal Oskay, “*Yıkanmak İstemeyen Çocuklar*” Olalım adlı çalışmasında, kitle kültürünün özdeşleşme işlevine değinirken de bireye “acı veren”, bireyin yüzleşmek istemediği toplumsal gerçeklerin, yaratılan kitle kültürüyle birlikte “unutturulduğuna” değinmektedir:

“Kitle kültürü, yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yanılsama yaratma işleviyle üretilir. Kitle kültürünün üreticisi olduğumuz anlarsa, realitenin gerçek yüzünü

görmekten kaçtığımız anlardır. Bize acı veren toplumsal realite karşısında, unutmaya, amneziye sığındığımız anlardır.” (2004, s.181)

Pygmalion adlı oyundan “yerelleştirilerek” filme alınan “Kezban” serisinin senaryolarında da Serpil Kirel’in belirttiği gibi, “kızın başa çıkması gereken, aşılması zor bir sınıfsal farklılık” mevcuttur. Bu sınıfsal farklılık, bir sınıf atlama “vaadiyle” değil, bu durumun “zorunluluk” gibi gösterilmesiyle de *Pygmalion*’un senaryosundan farklılaşır. Bu noktada, *Pygmalion*’un “yerelleştirilmesinde” toplumsal gerçek, köyden kente göçle birlikte gelen bir uyum sorunu olmuştur. Dolayısıyla, sınıf atlamanın “zorunluluk” olarak gösterilmesi, kente uyumun “bir anda” aşılma istendiğinin göstergesi olarak nitelendirilebilir. Oskay’ın da savunduğu gibi, gerçek yaşamda “acı veren” uyum sorunu “Kezban” serisinde kızın kibarlaşırken düştüğü gülünç durumlarla bertaraf edilirken, öykünün sonunun “sınıf atlamanın” önerdiği “mutlu son”la bitmesi, seyirci üzerinde etkisi üşünüldüğünde “amneziye sığınmakla” açıklanabilir.

Filmlerde görülen bu durumun, dönemin toplumsal hayatında da izi sürülebilir. Dilek Tunalı, 1960’lı yılların toplumsal hareketliliğini kadın-erkek rollerindeki göreceli değişimlerle açıklarken, “köy/kent sorunları, içgöç/dışgöç, işçi/işveren çatışması melodramın anlatısal ve görsel kodlarına rahatlıkla uyumlanabilmiştir” (2006, s.214) der. Bir tür olarak melodram, kitle kültürünün toplumsal çelişkilerin yarattığı açığı kültürel alanda dolduran, çoğu zaman “mutlu” kimi zaman ise “mutsuz” sonlarıyla seyirciyle özdeşlik sağlayan bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir. Gerek *Pygmalion* oyununda gerekse, Yeşilçam’da bu oyun ve anlatı temel alınarak yapılan “uyarlamalarda” melodramın tür özelliklerinin çok belirgin olduğu görülmektedir. *Pygmalion* oyununun bu türün içinde yer alması da anlatı biçimi ve olayların gelişimi melodram türü içerisinde yer almasına yol açmıştır. Melodram türü içinde yer alan anlatılar, *Pygmalion* oyununda olduğu gibi “gerçekleşeceği vaat edilen” bir önerme taşır, bu önermenin muhatabı da genelde kadındır. Toplumsal olarak vaat edilen önerme sınıf atlamadır ki bu vaat melodramlarda görülebilir. Pembe Behçetoğulları, “Melodram: Kadınsı Bir Film Türü” adlı çalışmasında melodramik anlatının toplumsal yaşamın gerçekleri gibi zıtlıklar üzerine kurulduğunu savunurken, bu bağlamda kadının anlatısal bir öge olarak değiştiğine dikkat çekmektedir:

“Kadının filmin açılışındaki durumuna ilişkin özellikleri –cinsel, mesleki, ahlaki– film ilerledikçe değişime uğrar; kadın karakter erkek karakterle karşılaştıktan sonra bütün hayatının değiştiğini fark eder. Kadının hayatının değişimi, çatışmayı ortaya çıkaran unsurun devreye girmesinden sonra, kadının film içindeki sürüklenişini ifade eder. Kadın acı çeken, mutsuz olan bir karakter olarak çizilir. Burada önemli olan erkek karakterin, kadının hayatına girişinden sonra ne kadar sabit kalabilmiş olduğudur.” (1999, s.68)

Bu açıklamada görüldüğü gibi Pygmalion anlatısı merkezli “Kezban” filmlerinde ve daha sonra çözümlemeler dâhilinde ele alınacak *Pygmalion* uyarlamalarında olduğu gibi, bu filmlerin ait olduğu bir tür olarak melodram, kapitalizmin, dolayısıyla kitle kültürünün sınıflar düzleminde önerilerine uyum sağlayan/sağlayacak olan bir tür anlatı yapısını içermektedir. Bu anlatı yapısı, egemen ideolojinin, toplumsal katmanlarda en altta konumlandığı kadının olumsuz anlamları üzerinden gelişmektedir. Kadının, filmin ilerleyen yapısında değişime uğraması, bir zorunluluk gibi gösterilirken, “yeniden yapılandırmaya” her seferinde uyum gösteren kadın, karşıt gücün, erkek egemen toplumun ya da kapitalizmin isteklerine bu değişim dâhilinde aşk üzerinden rızasının alınmasıyla sebat etmektedir.

Kadının varolan gerçeklikten dolayı acı çekmesi, örneğin Kezban tiplerinde olduğu gibi, bir an önce erkeğin “yola gelmesi”ni sağlamak üzere bu değişime razı gelmesi, egemen anlayışın bireyler üzerindeki yaptırımlarıyla da örtüşmektedir.

“Ulus devletin ve modernizmin kendini yeniden üretebilmesi ve yaygınlaşabilmesinde bir anlatım aygıtı olarak melodram, ulus fikrinin inşasında asgari müştereklerin ne olduğunun hatırlatılmasında, çatışma ve çelişkilere karşı rızanın inşasında ve kadın, erkek rollerinin ve benzerliklerin yeniden yapılanmasında önemli bir rol oynamaktadır.” (Akbal Süalp’ten aktaran Kirel, 2005, s.275)

Daha önce de belirtildiği gibi, sistemin ayakta kalmasını sağlayan şey, bireylerin sınıf atlama umudunu koruyarak varolan asgari koşullara adapte olmasını sağlamaktır. Bu nedenle Yeşilçam’da, yapımcıların halktan gelen yoğun talep üzerine bu tür filmlere ağırlık vermesi, bireylerin yanılsama yolu ve “en az acıyla” değişime uyum göstererek, varolan düzenin taleplerinin meşrulaştırılmasını sağlamak olarak açıklanabilir. Bu tür filmlerde, erkeğin sabit kalarak özelliklerini koruması ya da mutlu

sonla biten filmlerde erkeğin “yola gelmesi” de, erkeğin varolan düzenin özellikleriyle cisimleştiğinin bir ifadesidir.

Serpil Kirel, “Kezban” serisi için, “âşık olduğu adama ulaşmak için değişmek zorunda kalan köylü kızın yaşadıkları, güldürülerden melodramlara dek geniş bir yelpazede biteviye işlendiğini” (2005, s.235) belirterek, Yeşilçam filmlerinde “kadın izleyicinin hoşuna giden bu konunun her fırsatta ‘Kezban’ örneğinde olduğu gibi” sık sık tekrarlandığını, filmdeki dramatik yapının *Pygmalion* oyununun “yerelleştirilmesi” bağlamında değişikliklere uğradığını, “filmde yapının dramatik eserdeki gibi sınıfsal farklılıklardan çok, köylü/kentli ya da fakir/zengin ikiliğine” dayandırıldığını savunmaktadır (2005, s.233). Daha önce belirtildiği gibi, 1960’lı yılların sineması, günlük yaşamla iç içe geçmiş toplumsal bir ritüel olarak değerlendirildiğinde, gerek yerli gerekse yabancı edebiyattan yapılan uyarlama enflasyonu ile birlikte varolan sürece ve toplumsal koşullara uyum sağlama adına “olumsuz” kadın stereotiplerinin de meşrulaştırıldığı görülür.

1960’lı yıllarda, film sayısındaki hızlı artışın nedenlerini Şükran Esen (2000, s.32) en ucuz eğlence aracının sinema olması ve magazin basınının film yıldızlarına ilişkin fotoğraflı haberlerinin etkisi olarak açıklamaktadır. Kirel’in vurguladığı ikiliğin filmlerde sınıf atlama vaadinin yerine geçmesinin popüler kültür bağlamında da geçerliği mevcuttur.

Sinema yıldızlarının *Ses* dergisinin düzenlediği artist yarışmalarında, “halkın içinden” gelen kişilerden seçilmesi, büyük çoğunluğu altsınıfa mensup sıradan seyircinin de kendilerini bu kişilerle özdeşleştirmesine neden olmuş, yarışmalardan çıkan yıldızlar öncelikle halk nezdinde kabul görmüştür. Bu nedenle Yeşilçam ve onun üretimleri bağlamında sınıf, statüye indirgenmiş, sinemanın popülerleşmesini sağlayan magazinsel kaynakları da takip eden seyircinin “sınıf atlama umudu” korunmuş; bu tür yarışmalarda seçilenleri “içlerinden biri” olarak değerlendirmelerine olanak sağlamıştır. Nilgün Abisel’in de belirttiği gibi,

“Popüler sinema dünyanın her yerinde toplumsal düzenden yana filmler üretir. Ancak bu (...) basit ve aşıkâr bir biçimde gerçekleşmez; karmaşık bir ilişkiler ağı içinde, değişken bir tarzda olur. Düzenin

temel mantığının sabit kalması, hiçbir ilkesinin değişim göstermediği –esnemediği, genişlemediği, daralmadığı– anlamına gelmez. Her geçen gün toplumsal düzenin işleyişine yeni mekanizmalar katılmaktadır. Bütün bunların yarattığı sonuçlar filmlere doğrudan yansımaz, seyirci-endüstri-teknoloji-sanatçı ilişkilerinin süzgecinden geçerek aktarılır.” (1999, s.227)

Halkın özdeşleştiği kadın oyuncuların, örneğin, Türkân Şoray’ın arkasında Rüçhan Adlı, Fatma Girik’in Memduh Ün, Filiz Akın’ın Türker İnanoğlu gibi her bir kadın sinema yıldızının Yeşilçam imajını korumaya alan, bu oyuncuların “yaratılmasına” imkân sağlayan erkekler altsınıfta mensup değil, neredeyse seçkinci bir anlayışın temsilcisiydiler. Bu nedenle Abisel’in vurguladığı, “karmaşık ilişkiler ağı” popüler kültürün Yeşilçam’a yansımaları bağlamında düşünüldüğünde, “düzenin işleyişine yeni mekanizmalar katmak” ve varolan mekanizmaya “yeni kılıflar uydurarak” sık sık tekrar edilmesi olarak değerlendirilebilir. *Pygmalion* uyarlamalarının Türk sinemasının en çok kullanılan konularından biri olması gibi, sözü geçen yıldızların “ideal kadınların” hayattaki duruşlarının bir erkek egemenliğinin gölgesinde gerçekleşmesi de *Pygmalion* anlatısının popülerliğinin geçerliği bağlamında, bu anlatının gerçek yaşamla nasıl uyduğu yansımalarından biridir.

Yeşilçam’da birebir sayılabilecek ilk *Pygmalion* uyarlaması Adolf Körner’in 1942 yılında çektiği “Sürtük” adlı filmidir. Bu filmi daha sonra çekilen, Hulki Saner’in “Aslan Yavrusu” (1960) ve Ertem Eğilmez’in 1965 ve 1970 yıllarında çektiği “Sürtük” adlı filmler izlemiş ve *Pygmalion* oyununun anlatısı Yeşilçam’ın adı geçen filmlerinden esinlenilerek daha pek çok filme konu olmuş, anlatımsal özellikleri ilk örneklerinden farklı da olsa çeşitli filmlerde Serpil Kirel’in deindiği, köylü/kentli, zengin/fakir ikilikleri popülerlik kazanmıştır. Bu ikiliklerin kadın temsillerinde kullanılması da yönetmenler, yapımcılar ve seyirciler tarafından oldukça sık tercih edilen senaryonun ana özelliğini oluşturmaktadır.

“Yeşilçam ve kadın izleyici Pygmalion oyununun konusunu sevmiştir. Zengin, asil ve görgülü bir adamı etkilemek uğruna kibarlığı, dans etmeyi, güzel konuşmayı öğrenen ve sınıf atlayan sıradan kızın öyküsü kadın izleyicinin ilgisini her zaman çekmiştir. Bu öykü durmadan tekrarlanan öykü kalıplarından birini oluşturur.” (Kirel, 2005, s.236)

Pygmalion oyununun orijinalinde sınıf atlama gereğinin meşrulaştırılması amacıyla metinde güldürü öğeleri olarak sunulan, kadının “kibarlaşma” ve üst sınıfa uyum sağlama adına, ilk başta argo konuşmasının değişim sürecinde “düzgün”, “olması gereken” konuşma tarzıyla karışması, Yeşilçam uyarlamalarında gerek “Aslan Yavrusu” (Saner, 1960) gerekse “Sürtük” (Eğilmez, 1965, 1970) filmlerinde “erkeksi kadın” temsiliyle ifade bulur.

Bu çalışmanın bu bölümünde adı geçen filmlerde, “erkeksi kadın” temsilinin nedenleri ve kadın temsilinin çözümlemeleri dâhilinde anlatının popülerleşme sürecinin izi sürülecektir. Bernard Shaw’un *Pygmalion* adlı oyununun “yerelleştirme” süreci içersinde hangi amaçla ve nasıl bir değişim gösterdiği, bu değişimin nasıl bir anlatım biçimiyle popülerleştiği ve anlatının alt okumalarıyla ortaya çıkacak olan ideolojik söylem araştırılacaktır.

3.1.1 “Aslan Yavrusu” (1960): Filmin Künyesi ve Yapım Özellikleri

Yönetmen ve Senaryo: Hulki Saner (G.B. Shaw’un “Pygmalion” isimli oyunundan)

Görüntü Yönetmeni: Kosta Psaros

Oyuncular: Orhan Günşiray, Leyla Sayar, Suphi Kaner, Ahmet Tarık Tekçe, İsmet Ay.

Yapımevi (şirket): Saner Film (Hulki Saner).

Konu: Erkekleşmiş bir kadını, sınıf değiştirip kibar bir salon kadını yapmaya çalışan bir romancının öyküsü. (Türk Filmleri Sözlüğü, A. Özgüç, <http://www.telifhaklari.gov.tr/>)

Hulki Saner’in “Aslan Yavrusu” adlı filminin jeneriğinde “eser sahibi” ya da “senaryo” başlıklarında adı geçmeyen, fakat tiyatro tarihinde ilk *Pygmalion* uyarlaması olarak bilinen Mahmut Yesari’nin *Sürtük** adlı oyunu, Saner’in bu filminin “sinemaya adaptasyonu gerçekleştirilmemiş” bir ön senaryosunu oluşturduğu söylenebilir. Agâh Özgüç, Hulki Saner’in “Aslan Yavrusu” adlı filminin bir *Pygmalion* uyarlaması olduğunu belirtirken (2005, s.258), Giovanni Scognamillo da Bernard Shaw’un bu eserinin Saner’in elinde güldürü niteliklerini koruduğunu belirtmektedir (2003, s.353). Her iki yazarın; Agâh Özgüç’ün *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* (2006), *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/Modalar/Tiplemeler* (2005), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* (2003), (Türk Filmleri Sözlüğü, A. Özgüç, <http://www.telifhaklari.gov.tr/>) ve Giovanni

* 1942 yılında çekilen Adolf Körner’in “Sürtük” adlı filmi, Mahmut Yesari’nin 1935 yılında yazdığı ve 1937-1938 sezonunda Darülbedayi’de sahnelenen *Sürtük* adlı, dönemin seyircisi tarafından oldukça beğenilen oyunundan uyarlanmıştır (Nutku, 1969, s.46). Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden gelen bir zihniyetle Yesari bu oyunda, Bernard Shaw’un *Pygmalion* oyunundan “esinlenmiş” çoğu yerde Shaw’un oyununda geçen diyalogları “yerelleştirmek” adına “birebir” kullanmıştır. Ahmet Vefik Paşa’nın (1823-1891) Moliere’den yine “esinlenerek” yazdığı ve bu “esinlenmenin” bir çeşit uyarlama olduğu daha sonradan yapılan tespitler sonucunda ortaya çıkartılan tiyatro eserleri gibi (yapılan “uyarlamalar” neredeyse Moliere’in tüm eserlerini kapsamaktadır) Mahmut Yesari’nin *Sürtük* adlı eserinin de bu anlamda “yerelleştirilmiş” bir “uyarlama” olduğu söylenebilir. 1930’ların tiyatro anlayışı gereği, tiyatroya yerli oyun yazarı ve yerli oyun kazandırmak adına, “tepeden inme modernleşme anlayışının bir göstergesi olarak nitelendirilebilecek” bu gibi girişimlerde bulunulmuş (Nutku, 1969, s.204) ve bu durum diğer sanat alanlarında olduğu gibi, tiyatro alanında da birçok yabancı tiyatro yazarın eserinin “yerelleştirilmesiyle” ivme kazanmıştır. Mahmut Yesari’nin, Darülbedayi’nin 1932-1933 dönemi “Şehir Tiyatrosu’na seçilip oynanmayan yerli oyunlar” raporlarına bakıldığında (Nutku, 1969, s.256) 11 Eylül 1933 tarihinde kabul edilmeyen bir operetinin olduğu görülmektedir. Bu nedenle Yesari de çağdaşı birçok oyun yazarı gibi yabancı bir tiyatro yazarının (Bernard Shaw’un) oyununun “yerelleştirilmesine” giderek, böylelikle oyununu Şehir Tiyatroları’nda sahneleme şansını yakaladığı söylenebilir. Bkz. Özdemir Nutku, *Darülbedayi’nin Elli Yılı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Yayınları: 191, s.46, 204, 256.

Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi* (2003) adlı çalışmalarına bakıldığında *Pygmalion* uyarlaması olarak nitelendirilen, Körner'in "Sürtük" (1942), Saner'in "Aslan Yavrusu" (1960) ve Eğilmez'in "Sürtük" (1965, 1970) adlı filmlerinden başka bir filme rastlanmamaktadır. Dolayısıyla tiyatrodaki *Pygmalion* uyarlaması olarak bilinen, Mahmut Yesari'nin *Sürtük* adlı oyunu bu alanda yapılan ilk çalışma olduğu ve Körner'in aynı adlı filminin senaryosunun bu oyundan hareketle oluşturulduğu, bu bağlamda Körner'in filminin Saner'e de "fikir verebileceği" savından yola çıkılarak, Türk sineması tarihi yazarlarına da bakıldığında tüm bu eserlerin orijinalinin Bernard Shaw'un *Pygmalion* adlı tiyatro oyunu olduğu söylenebilir. Nitekim, Giovanni Scognamillo da Adolf Körner'in "Sürtük" (1942) adlı filmini Mahmut Yesari'nin "bir *Pygmalion* uyarlaması olan"* (2003, s.84) oyunundan "esinlenerek" çektiğini "kesin bir dille" belirtmektedir.

Sonuç olarak, asıl eser Bernard Shaw'un *Pygmalion*'u, bu eseri "Sürtük" adıyla "yerelleştiren" Mahmut Yesari ve fakat Hulki Saner'in "Aslan Yavrusu" filminde eser sahibi jenerikte yer almamakla beraber senaryo Hulki Saner'e ait gözükmemektedir. Eğilmez'in "Sürtük" adlı filminde bu durum, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ifade edileceği gibi, eser sahibinin Mahmut Yesari olduğunun belirtilmesiyle açığa kavuşsa da bu filmin senaryosunun "My Fair Lady" (George Cukor, 1964) ve "Love Me or Leave Me" (Charles Vidor, 1955) adlı filmlerin "yerleştirilmesiyle" oluşturulduğu bilinmektedir.

3.1.1.1 Filmin Konusu

Hulki Saner'in "Aslan Yavrusu" adlı filminin özeti ise şöyledir: Film, İstanbul'un bir sahil kasabasında balıkçılıkla uğraşan "erkeksi" bir kadının, Denizkızı'nın (Leyla Sayar), "saygın" bir roman yazarı olan Adnan Tez'in ünü

* Oyunda, iyilik yapmayı seven orta yaşlı zengin bir adam (Evin Erkeği) ve evine davetsizce gelen ve sonraları bu ortama iyice alışan, önceden kaldırım sürerken ona erkek tarafından sunulan olanaklara çok çabuk ayak uydurup sosyeteye "hızlı bir giriş yapan" bir kız (Sürtük) anlatılmaktadır. Erkek hayatı fazla umursamayan, ufak tefek şeyleri pek kafasına takmayan, iyi yaşamayı seven, hali vakti yerinde zengin bir adamdır. Sürtük annesini ve babasını tanımayan, doğduğu andan itibaren kaldırımlarda yaşamaya alışmış olan, geçimini "kaldırım sürmekle" (yankesicilik) sağlayan birisidir. Evin Erkeği ilk gördüğünde Sürtük'e çok acımış, onun o kirli görüntüsünün altında temiz bir yapısının olduğunu farkına varmıştır. Bundan sonraki olaylar ikisinin ve diğer yan karakterlerin (Hizmetçi Kız, Bahçıvan, Hayriye, Yaşlı Komşu vb.) aralarında geçen diyaloglardan oluşmaktadır. Bkz. Mahmut Yesari, *Sürtük*, İstanbul: MEB Yayınları, 1964.

nedeniyle “peşinde olan kadınlardan kaçmak amacıyla” denize açılması ve kotrasıyla bu sahil kasabasına yanaşması sonucu ikilinin tanışmalarıyla başlar. Bu tanışma, kotra Denizkızı’nın balık ağlarını yırttığı için kaptan ve Denizkızı arasında geçen şiddetli bir kavgaya sahne olur. Meselenin “parayla halledilebileceğine” olan inancı ve kumarbaz arkadaşıyla bu erkeksi “mahlûku” yani Denizkızı’nı “ehlileştirebileceği” üzerine girdiği iddia Adnan Tez’in Denizkızı’yla bir anlaşma yapmak üzere balıkçıların bulunduğu kahvehaneye gitmesine neden olur. Burada Denizkızı’nın Sütkardeşi’yle konuşan Adnan Tez, Denizkızı’nın evine gelmesi konusunda onu ikna etmeye çalışır; Denizkızı’nın babasının hastalığı nedeniyle paraya ihtiyacı olduğunu öğrenir ve kadını hem “hanımefendi” yapacağına hem de eğer tüm dediklerini yaparsa bunun karşılığında ona para vereceğine dair Sütkardeş’e güvence verir. Bunun üzerine Denizkızı Sütkardeşi tarafından ikna edilerek, Adnan Tez’in evine gider. Adnan Tez’in asıl amacı, bu “mahlûku” herkesin beğenebileceği bir “hanımefendiye” dönüştürüp, özellikle “kimseyi beğenmeyen” arkadaşı Zihni’ye “yarattığı kadını” beğendirmektir; böylelikle kumarbaz arkadaşıyla tüm serveti üzerine girdiği iddiayı da kazanmış olacaktır. Denizkızı, dans, sofrada adabı, yürüme, telaffuz gibi bir dizi eğitimden geçerken, giderek Adnan Tez’e âşık olmaktadır. Adnan Tez bu durumun farkında değildir. Nihayet, Denizkızı balolarda Adnan Tez’in çevresine “sunularak” saygınlık kazanır ve iddia Zihni’nin yeni adı “Neco hanımefendi” olan Denizkızı’na evlenme teklif etmesiyle sonuçlanır. Adnan Tez iddiayı kazanmıştır fakat asıl amacını öğrenen Denizkızı tarafından terk edilmiştir. Adnan Tez de Dadısı sayesinde kendisinin de Denizkızı’na âşık olduğunu anlar ve onu geri döndüğü balıkçı kasabasından “kurtarmak” için yola düşer. Balıkçı kasabasında Denizkızı’nın arkadaşlarıyla kavga ederek, aşkını “geri alır.” Filmin sonunda birbirlerine “kavuşan” Neco hanımefendi ve Adnan Tez mutlu olurlar.

Pygmalion uyarlaması olan bu senaryo, Giovanni Scognamiglio’nun da ifade ettiği gibi (2003, s.353) “Hulki Saner’in elinde duygusal güldürü niteliklerini korurken Ertem Eğilmez’in uyarlamasında tipik bir melodrama dönüştüğünden” dolayı, bu çalışmada “Sürtük” (Eğilmez, 1965, 1970) filmlerinde yapılan çözümlemenin aksine, tipik tragedya çözümlemelerine dayanan yorumlama “Aslan Yavrusu”nun çözümlemesinde kullanılmamıştır.

3.1.2 Hulki Saner “Aslan Yavrusu” (1960)

Hulki Saner, Kimya Fakültesi’nden mezun olduktan sonra, 1944 yılında ABD’ye giderek kimya ve müzik üzerine eğitim alan, Türk sinemasının “Ayşecik”, “Turist Ömer”, “Cibali Karakolu” gibi kült olmuş filmlerini çeken, oldukça tanınmış bir yönetmenidir. 1952 yılında İstanbul Operası’na giren ve Tosca Operası’nda başrolü seslendiren sanatçı sonrasında İstanbul Radyosu’na girerek burada “Melodi Kavramı” adında bir program düzenlemiştir. Müzikle olan ilişkisini Caz Topluluğu adında kurduğu grupla sürdüren sanatçı, 1956 yılında “Beş Hasta Var” ve “Kalbimin Şarkısı” adlı fon müzikleriyle sinemaya ilk adımı atmış; aynı yıl kendi adına kurduğu, Arı, Bronz, Saner yapım şirketleriyle yapımcılık hayatına, 1958 yılında da “Sevmek Günah Mı?” adlı filmiyle yönetmenliğe başlamıştır (Özgüç, 2003, s.186).

1964 yılında, “Bazıları Sıcak Sever” (Some Like It Hot) filminin bir uyarlaması olan “Fıstık Gibi Maşallah” ile gişe başarısı kazanan Hulki Saner, asıl ticari başarısını, geniş halk kitlelerine ulaştığı “Turist Ömer” serisiyle kazanmıştır. Hulki Saner, SESAM’ın kuruluşunda da başkanlık görevi üstlenmiştir. Saner’in yönetmen ve yapımcı olarak görev aldığı başlıca filmler arasında; “Aslan Yavrusu” (1960), “Ayşecik Ateş Parçası” (1962), “Gol Kralı Cafer” (1962), “Ayşecik Canımın İçi” (1963), “Küçük Beyin Kısmeti” (1963), “Fıstık Gibi Maşallah” (1964), “Turist Ömer” (1964), “Cibali Karakolu” (1966), “Bak Yeşil Yeşil” (1975), “Turist Ömer Uzay Yolunda” (1973), “Gülizar” (1972), “Bir Damat Aranıyor” (1968), “Sus Sus Kimseler Duymasın” (1968), “Gecekondu Peşinde” (1967), “Kızılıklar Oldu Mu?” (1967), “Makro Paşa” (1967), “Gurbet Türküsü” (1966), “Turist Ömer Almanya’da” (1966), “Soytarı” (1965), “Ayşecik Boş Beşik” (1965), “Nazar Değmez İnşallah” (1965), “Acı Aşk” (1963), “Helal Olsun Ali Abi” (1963), “Küçük Beyin Kısmeti” (1963), “Maceralar Kralı” (1963), “Şaşkın Baba” (1963), “Çifte Nikâh” (1962), “Aşka Karşı Gelinmez” (1962), “Zorlu Damat” (1962), “Yavru Kuş” (1961), “Bir Demet Yasemen” (1961), “Düğün Alayı” (1961), “Gece Kuşu” (1960), “Taş Bebek” (1960), “Sevmek Günah Mı?” (1958) gibi 70’i aşkın film yer almaktadır (Özgüç, 2003, s.187).

Hulki Saner, daha önce Adolf Körner tarafından “Sürtük” (1942) adıyla çekilen *Pygmalion* uyarlamasını 1960 yılında yeniden çekmiştir. Ağâh Özgüç, “Aslan

Yavrusu”nun öncesinde, 1959 yılında çekilen, Suat Derviş’in romanından uyarlanan, “Fosforlu Cevriye” ile birlikte özellikle “erkeksi kadın” tiplerinin Türk sinemasında büyük bir popülerliğe kavuştuğunu belirtir:

“Bu sinemasal modanın yapımcıları Neriman Köksal ile yönetmen Aydın Arakon’dur. Suat Derviş’in ünlü romanından uyarlanan ‘Fosforlu Cevriye’nin bir salgına sebep olacağı kimin aklına gelir ki? Ama bir proje tutmaya görsün, hemen ardından devam filmleri gelecektir. Yeni bir proje yerine hazırlanıp konmak, Yeşilçam kurnazlıklarından biridir.” (2005, s.257)

Bilinen ilk “erkeksi kadın” temsili Adolf Körner’in 1942 yılında çektiği “Sürtük” olsa da (Özgüç, 2005, s.257) *Pygmalion* oyunu ile anlatım biçimi ve senaryo açısından neredeyse birebir örtüşen ilk film “Aslan Yavrusu”dur. Her iki filmin de *Pygmalion*’dan uyarlandığı düşünüldüğünde, oyundaki anlatım biçiminin nasıl “yerleştirildiği” sorusu ön plana çıkmaktadır. Anlatım biçimindeki *Pygmalion*’a kıyasla en büyük değişikliğin, “Aslan Yavrusu”nda kadının erkekleşme serüveni olduğu söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, *Pygmalion*’da kadın, kamusal alanda var olmaya çalışır ve altsınıfa mensuptur; kendi rızası alınarak, bizzat “değişim” deneyine talip olarak erkekte ders almak üzere olay örgüsünün içine dâhil olmaktadır. *Pygmalion*’daki kadının kullandığı argo, İngilizcenin hem sokak dilini karşılar hem de belirli bir yerin lehçesini barındırır. “Aslan Yavrusu”nda ise *Pygmalion* oyununun en büyük çatışma noktasını oluşturan dil, yalnızca belirli bir sınıfa mensup olmanın göstergesi değil, kadının kamusal alan içindeki varoluşunun sonuçlarının göstergeleri olarak değerlendirilebilir, bu anlamda oyun “yerleştirilmiştir.” Çünkü *Pygmalion*’da kadın, İngilizceyi daha iyi konuşarak yaşam koşullarını iyileştirebileceği vaadiyle erkeğin yaptırımlarına biat ederken, “Aslan Yavrusu”nda bu durum kadının babasının hastalığı için gereken para karşılığında yine erkeğin sunduğu, doğrudan “sınıf atlama” değil de “hanımefendi olma” vaadiyle gerçekleşmektedir. Bu noktada görüldüğü gibi, oyun “yerleştirilirken” aynı zamanda kadının kamusal alandaki varlığı tamamen yadsınmış, kadın yalnızca evde, ev işleri ve “hanımefendilik” göreviyle sınırlandırılmıştır. Filmde kadının “erkekleşmesi”yle anlatılmak istenen, kadının kamusal alandaki varoluşu değil, bir bakıma statü sorunudur. Ağâh Özgüç’ün de belirttiği gibi:

“Bizim ‘erkeksi kadın’ diye tanımladığımız tipler, genelde büyük kentlerde veya bu kentlerin varoşlarında yaşayan, argo konuşan, erkek gibi dövüşen, bitirim kadınlar. Büyük kentlerin ‘dişi kovboyları’! Tıpkı Neriman Köksal’ın ezilmeyen ezen, direnen, başkaldıran tipler gibi.” (2005, s.257)

Yeşilçam’da, Serpil Kirel’in de belirttiği gibi, gerek yerli gerekse yabancı edebiyat ve sinemadan yapılan uyarlamaların hem içerik hem de görsel bakımdan “nerdeyse birebir kopyalanması”yla (2005, s.229) gerçekleşen “yerelleştirme” sorunsalı *Pygmalion* ve bu oyunun “uyarlaması” olarak nitelendirilen “Aslan Yavrusu”nda açıkça görülmektedir. Burada “yerelleştirme” kadının kamusal alandaki varlığını, ancak “erkekleşme” önermesiyle gerçekleştirilmesiyle uygulanır. Filmin izleyiciyi kadınla tanıştıran ilk sahnelerinde, kadının (Leyla Sayar), bir balık çiftliğinde ağları toplarken çalışma arkadaşları olan erkeklerle arasında geçen konuşması, tavrı, yürüyüşü “erkekleştiğinin” örneklerini oluşturur:

“Hey dalgayı bırakın asılın şu ağlara artık, hadi be çiroz Ahmet kanın mı kurudu be! Başlamayın yine kavgaya keserim ikinizin de iflahını alimallah!” (Saner, 1960)

Diyaloglarda görüldüğü gibi kadın, erkekle özdeşleştirilen bir dil yani argo konuşmaktadır. Bunun yanı sıra, kadının ait olduğu yeri ve sınıfı göstermek ve bunları güldürü öğeleriyle “normalleştirmek”, benimsenebilir bir hale sokmak amacıyla, yanındaki çalışanlar güldürülerde sıkça kullanılan Karadeniz şivesiyle konuşarak, kadından korktuklarını belirtmektedirler. Bu şive ve kadının kullandığı argo düşünüldüğünde, tüm bunlar izleyiciye “tanıdık” gelecektir, bu durumda izleyicinin “kolay anımsayabileceği” öğeler olduğu için, olay örgüsünü kavramakta zorluk çekmeyecek, hatta daha önce Özgüç’ün de belirttiği gibi anlatının popülerleşmesine yol açan dinamiklerden biri olacaktır. Bu noktada filmin, *Pygmalion* oyunuyla arasındaki başlıca fark, oyunda “kadının yeri kamusal alan değil özel alandır” önermesi yerine filmde “kadının yeri kesinlikle kamusal alan olmamalıdır, kadın kamusal alanda erkeksileşir” ya da “erkekleşmek zorundadır” önermesidir. Bu noktada oyundaki önermenin filme yansımaları, neredeyse kadının kamusal alandaki varlığını tehdit edici bir unsur olarak düşünülebilir. Kaldı ki bu unsurun ve erkeğin kadına karşı tahakkümünün kadının ve içinde bulunduğu ortamın gülünçleştirilmesiyle birlikte

izleyicide “kabullenilebilir” bir etki yarattığı da söylenebilir. Filmin çözümlemesi, bu bağlamda daha da açıklayıcı olacaktır.

3.1.2.1 Çatışma

Filmin açılış sahnesi ünlü bir roman yazarı olan Adnan Tez’in (Orhan Günşiray) “eskorlar” eşliğinde yurda dönüşüyle başlar. Adnan Tez’in oldukça itibar sahibi olduğunu göstermek amacıyla yapılan filmin açılış sahnesinde, Serpil Kirel’in de belirttiği gibi, Yeşilçam filmlerinin klasik göstergelerinden biri tekrarlanmış olur; “kentsoylu/kentli/burjuva olmanın göstergeleri: güzel evlerde, köşklere oturmak, çılgınca partiler verip dans etmek, güzel giyinmek, çatal-bıçak-kaşık kullanmayı bilmektir” (2005, s.235). Adnan Tez’i evinin önünde kadınlardan oluşan büyük bir kalabalık karşılar, ama o kadınlardan kaçmaktadır. Bu durum, izleyiciye tam olarak kadınlardan neden kaçtığını anlatmasa da, bir sonraki sahnede gazete satan çocuğun ağzından “Yazıyor, Nobel mükâfatlı romancımız Avrupa’dan uçakla şehrimize döndü, kadınlardan kaçmak için denize açılan romancıyı yazıyor” sözleriyle baş erkek karakter tanıtılır: Erkek, kültür ve bilgiyle özdeşleştirilmiştir. Ardından gelen sahnede, dostlarıyla birlikte, Adnan Tez kotrasıyla denize açılmıştır. Bu sırada biri “kumarbaz” ve biri de “beyefendi” olduğu anlaşılan arkadaşlarıyla sohbet etmektedir. Çatışmanın ilk adımını oluşturan “iddiaya girme” durumu da bu sahnede belirginleşmektedir. Adnan Tez’in “Beyefendi” olan arkadaşıyla girdiği diyalogda, seçkin sınıfa mensup iki kişinin modern/geleneksel tartışmasını sürdürdüğü görülür. Bir “beyefendi” olan Zihni (İsmet Ay), Adnan Tez’in popülerliğini eleştirmektedir:

“Zihni: Halk kendisine tapıyor diye bir insana bu kadar kıymet vermek doğru mu? Sen esas ailesine bak, ecdadını sor, asil dedeleri olsaydı Adnan’ın konuşması bile başka olurdu.” (Saner, 1960)

Adnan Tez ise arkadaşını “asalet düşkünü” olmakla suçlamaktadır. Zihni’nin bu eleştirisinden anlaşılan, geleneksel/modern tartışmasının altında popüler/geleneksel tartışmasının yattığı görülebilir. Çünkü Zihni tiplmesi, Osmanlı’yla, “görmüş geçirmişlikle” özdeşleştirilmiş bir tiptir; dolayısıyla bu tipleme Osmanlı seçkinlerinin modernleşme karşısındaki tavırlarının da gündelik hayattaki örneklerinden biridir; bu bağlamda izleyici bu tiplmeyi “anlamakta” zorluk çekmeyecek, bu durum 1960’ların

köyden kente göçen, kentteki yaşama adapte olmak için çeşitli zorluklar yaşayan izleyicisine “tanıdık” gelecektir. Aynı zamanda Zihni ve Adnan Tez arasında varolan bu karşıtlık tepeden inmeci modernleşme zihniyetinin, geçmişin tamamıyla inkârı söylemini de içinde barındırır. Dolayısıyla Zihni ve Adnan Tez arasındaki çatışma sosyal düzende sınırları birbirinden oldukça ayrılan aristokrat ve burjuva karşıtlığını değil, “geçmiş inkâr” ve “geçmiş yâd etme” arasında “yalpalayan” Türk modernleşmesinin ikili yapısını da ortaya koymaktadır. Ortaya konan bu ikiliğe izleyicinin tepkisi, sonradan kadına karşı yaptırımlarıyla “aslında kadın için en iyisini” gerçekleştiren Adnan’la da özdeşlik kurmak yönündedir, böylece tahakküm de “meşrulaştırılmış” olur:

“Adnan Tez: Şu Zihni hâlâ dedesinin, hayaliyle yaşamaktan bıkmadı.

Kumrabaz: O eskinin değerlerin hayaliyle yaşar, başkası yeni ümitler kurar. Sen bile kitabında pis kaldırımlardan aldığın kızı en hürmet edilen bir hanımefendi yaparsın, bu da bir nevi hayal kurma değil mi?” (Saner, 1960)

Yukarıdaki diyalogda görüldüğü gibi Adnan, kendi erkeklik temsilinden önce geçerli olanı, Zihni’yi “asalet düşkünü” nitelemesiyle aşağılamaktadır. Buna karşın Kumrabaz, Adnan’ın da bir nevi böyle bir şey yaptığını belirterek yazdığı romanı örnek göstermektedir. Adnan, “pis kaldırımlardan aldığı kızı en hürmet edilen hanımefendi” yarattığı için “Nobel Ödülü”nü almış, yani bir nevi “ideal kadının ancak erkek eliyle yaratılabileceği” önermesi böylece “kutsanmıştır.” Adnan ısrarla “yaratma” olanağının bir hayal ürünü olmadığını belirterek, aslında, kadının toplumsal cinsiyetine gönderme yapmakta ve toplumsal statüsünün ona verdiği “ayrıcalıklarla” *Pygmalion* oyununun çözümlemesinde de belirtilen, kadın-erkek arasındaki ikilikleri kabul etmekte ve savunmaktadır:

“Adnan Tez: Hayır, romanımda yaratılan kadın hiç hayal mahsulü değildir, herhangi bir kimse yaratılan kadın kadar meşhur olabilir.

Kumrabaz: Yok, Adnan mübalağa ediyorsun, konuşma dili üç beş sokak kültüründen geçmeyen birine kısa zamanda konuşmayı bile öğretmezsin.” (Saner, 1960)

arkadaşlarının bir limana yanaşmalarıyla birlikte ana çatışma noktasında “erkekleşmiş” kadın tiplmesi de kendi rolünün sınırlarını çizmekte ve izleyiciye “kadın temsilini” sunmaktadır:

“Kadın: Vay vay fıkaya bak be yuh olsun! Hey kaptan mısın otobüs şoförü müsün? Sana yaklaşma demedim mi ne biçim kaptansın dümeni evde mi unuttun, şu karaya gel de görmeyen gözünü patlatayım, o maymun yüzünü parçalayayım.

Kaptan: Affedersiniz efendim bir kazadır oldu.

Kadın: Ne kazası be! Senin beynin dönmüş, kulağına buz kaçmış uskumru gibi nereye gittiğini görmüyorsun.

Kaptan: Merak etme bir zarar olduysa beyefendi öder.

Kadın: Ne ödeyecek be, zaten senin beyefendide iş yok ki senin gibi salozu yanına almış. Aklına turp sıkayım onun da!

Zihni: Monşer şu mahlûka bakın! Ne biçim şey, kadın mı, insan mı belli değil!” (Saner, 1960)

Pygmalion çözümlemesinde de yer alan, “bireyin verili bir toplumda erkeklere ya da kadınlara özgü belli davranışlarla özdeşleşmesi”nin (Kernberg, 2003, s.21), bu diyalogda da görüldüğü ve Peter Burke’ün de belirttiği gibi, “rol çatışması” ya da “rol gerilimi” denilen şeye yol açtığı söylenebilir (2000, s.47): “Farklı grupların belirli bir roldeki bireylerden, birbirleriyle bağdaşmayacak beklentileri olabilir.” “Aslan Yavrusu” adlı filmin “yerelleştirilmesi”nde de “rol çatışması” belirgin bir biçimde, kadının diyaloglarına yansımaktadır. Bu noktada, Ian Craib’in ifade ettiği gibi, toplumsal cinsiyet rolü ile kişilik arasında bir eşleşme olmadığı (2006, s.176), aksine, toplumsal cinsiyetin belirli stereotiplerle sinema gibi kültürel ürünlerle “yayılmı” sağladığı görülmektedir.

“Aslan Yavrusu”nda kadının kendini ifade etmeye çabalarken kullandığı araç argodur. Bunun “Aslan Yavrusu” dâhilinde nedeni, yine “yerelleştirme” sorunsalı olarak açıklanabilir. Bu filmdeki “belirli roldeki bireylerin, birbirleriyle bağdaşmayacak beklentileri” kadının bir balık çiftliğinde, birlikte çalıştığı erkeklerin ortamına, diline “uyum sağlama” süreciyle gerçekleştiği, erkeklerin bunu kadından talep ettiği sonucuna varılabilir. Fakat önemli olan, toplumsal cinsiyetin bir kişilik meselesi değil, “erkeksi”

ya da “kadını” olarak tanımlanan özelliklerin belirli bir kombinasyonunu içermesidir (Craib, 2006, s.176). Bu kombinasyon, filmde, altsınıfa mensup olan kadının “erkeğin varolduğu bir alanda” çalışmasından “hayatını idame ettirmesinden” ziyade, ona sunulan “erkeksi” rolle kendini ifade etmesini içermektedir.

“Aslan Yavrusu”nda, sonradan takma bir adı olduğu öğrenilen kadının “Denizkızı”nın, bir kişiliği olmadığı görülür. Kendini erkek egemen toplumun ona atfettiği ifade biçimleriyle sınırlandırmıştır: argo konuşur, küfür eder, yürüyüşü, tavrı bir erkeği andırır. Öyleyse buradaki önerme, kadının kamusal alanda varoluşunu “erkekleşmek” olarak değerlendiren bir içeriğe sahiptir.

Filmde, çatışma üç ayrı merkezde ilerlemektedir. Bunlardan birincisi, *Pygmalion*’da da görüldüğü gibi, kadının erkeğin “deney” teklifiyle gerçekleşmektedir. “Aslan Yavrusu”nda deneyin sonunda Zihni’ye sunulacak kadın, ne varlığı ne sınıfıyla hâkim olan kadın anlayışının bir temsilcisi değildir. Filmde, *Pygmalion*’un aksine, erkekten gelen teklif, kadının hasta olan babasını yurtdışında tedaviye göndermek şeklinde gelişir. *Pygmalion*’da bu durum, kadının kendi rızası, sınıf atlayarak daha iyi bir iş bulabilmesi önerisiyle gerçekleşirken, “Aslan Yavrusu”nda kadının “değişim deneyi” karşılığı olarak “vicdani” gerekçeler kullanılmaktadır. Filmde kadın “çaresiz” olarak gösterilse de onun tek gücü “erkeksi olmak” da böylelikle “kabul edilebilir” bir düzleme çekilmektedir.

Çatışma merkezlerinden bir diğeri, *Pygmalion*’da da görüldüğü gibi, kadının erkekle olan diyaloglarında “namus” sözcüğüne oldukça sık yer vermesi, bunun da altsınıfla özdeşleştirilmiş “kendini ifade etme” biçimine karşılık gelmesidir. *Pygmalion*’da, kadının ilk geldiği haliyle hiçbir erkeğin onu beğenmeyeceğine kanaat getiren erkekler kulak ardı ettikleri “namusu” altsınıfın savunması olarak değerlendirirler. “Aslan Yavrusu”nda da “namus”, İslami değerler dolayısıyla seyircinin sunulan kadın temsiliyle özdeşleşebileceği bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle kadın “namuslu” ve erkeksidir:

*“Denizkızı: Peki, peki ne istersen yaparız, yalnız kötü niyetin yoktur
inşallah yoksa patlatırım gözünü!”*

Adnan Tez: (Küçümseyerek) Meraklanma bu kılıkla sana kimse fena niyetle bakamaz!

Sütkardeş: (Şaşkın) Vay anasını! Bu Denizkızı ha?

Denizkızı: Manda trene bakıyo gibi ne bakıyosun Mıstık? Yıkandık, giyindik işte!” (Saner, 1960)

Çatışma merkezlerinden üçüncüsü, Denizkızı’nın “sütkardeşi” olan erkeğin, sürekli olarak loto oynamasıyla gelişir. Filmde “sınıf atlama umudu” kadınla aynı sınıfa mensup olan erkek, “sütkardeş” tarafından da beslenmektedir.

3.1.2.2 Muhalefet

Filmin muhalefet noktası açılış sahnelerinden itibaren başlar. Adnan Tez, kızın üzerine kumarbazla iddiaya girmiş ve kızı istemek için balıkçı kahvehanesine gitmektedir. Bu sırada kahvehanenin önünde oturan kızın sütkardeşi loto oynamaktadır. Adnan isteğini öncelikle sütkardeşine açmak üzere girişimde bulunur, bu girişimde iki erkeğin kadının temsili olan Denizkızı’nın özelliklerini betimleyerek egemen anlayışa göre kadının “sınırlarını” çizdiği görülmektedir:

“Adnan Tez: (Acıyarak) O zavallı kız hem fakir hem de okuma yazması yok değil mi?

Sütkardeş: (Gururlu) Evet fakirdir, zavallıdır ama okuma yazması da vardır. Hem siz onun sert konuştuğuna bakmayın, çok hassas bir kalbi vardır.

Adnan Tez: (Düşünceli) Demek aslında hassas bir kızdır, ama fazla sinirli konuşuyor.

Sütkardeş: (Hüzünlü) Ne yapsın abi. O hayatı boyunca bu balıkçılar arasında yetişmiştir, babası da hasta olduğundan şehre de inemez gece gündüz çalışır durur, İstanbul’u tanımaz bile...” (Saner, 1960)

Bu diyaloglarda kadının kültürle olan ilişkisi kent üzerinden var edilmeye çalışılmaktadır. İstanbullu olmak, kentli olmakla özdeş sayılmakta ve bu genel anlayış dolayısıyla da seyirci bu noktadan da “yakalanmaya” çalışılmaktadır. Denizkızı’nın “erkekleşmesi” mazur gösterilmekte, bu sebepler babasının hastalığına ve kendisinin de çalışmak zorunda olmasına bağlanmaktadır. Burada dikkat çekici bir nokta olarak Adnan Tez’in henüz Denizkızı hakkında hiçbir şey bilmeden, onun okuma-yazma

bilmediğini varsaymasıdır. Bu durum, daha önce belirtildiği gibi, kadın-erkek ikiliklerine verilebilecek bir örnektir: kadın, kültürsüzlükle, erkek ise kültürle özdeşleştirilmektedir. Bu nedenle, erkek roman yazarı olduğu için, kadını kendi bulunduğu noktadan değerlendirerek, hakkında bir şey bilmemesine rağmen, ona okuma-yazma bilmediği etiketini yapıştırılmaktadır. Filmin muhalefet noktalarında, kadın ve erkek arasında olması gereken muhalefet durumu, erkek ve kadını temsilen başka bir erkek arasında gerçekleşmektedir:

“Adnan Tez: (Kurnazca) Bana bak delikanlı hem sütkardeşinin biraz para kazanmasını hem de hanımefendiler gibi gezmesini istemez misin?

Sütkardeş: Hanımefendiler gibi mi, ne zoruna kızın?

Adnan Tez: (İkna etmek isteyerek) Yani biraz şehirlilerle kalıp incelmesini, oranın âdetlerini öğrenip incelmesini istersin... Bu arada para kazanıp babasını Avrupa’ya gönderip iyileştirebilir.

Sütkardeş: (Şaşkın) Tabi isterim ama nasıl kazanacak bu parayı?

Adnan Tez: Denizkızı benim evime gelecek.

Sütkardeş: (Sinirli ve gururlu) Bana bak abi, Denizkızı’nın delidolu olduğuna bakma namuslu bir kızdır o.

Adnan Tez: Merak etme. Denizkızı’nı dadıma emanet edeceğim istersen sen veya babası da gelebilir.

Sütkardeş: Peki, ne yapacaksınız orada Denizkızı’na?

Adnan Tez: Konuşmasını, yürümesini, yemek yemesini, senin anlayacağın şehirli kadınları gibi hareket etmesini öğreteceğim. Başarırса istediği kadar para veririm.” (Saner, 1960)

Sütkardeş ve Adnan arasında geçen bu diyalogda, Denizkızı’nın cinsiyetlere dayalı işbölümünü toplumsal cinsiyetinin bir parçası haline getirmesiyle birlikte, “hanımefendilikten” uzaklaştığı, şehre gidip adap öğrenmesi gerektiği üzerine durulmaktadır. Kadının kimliği, kişiliğinin ifade biçimi neredeyse sütkardeşi olmuştur, sütkardeş onun yerine konuşmakta, onun hakkını savunmaktadır. Kadının istekleri, karşı taraftan beklentileri ikinci plandadır. *Pygmalion*’da olduğu gibi, muhalefet iki karşıt karakterin arasında değil, karşıtlığın olmadığı iki erkek arasında “pazarlık” şeklinde

devam etmektedir. Denizkızı, sütkardeşini alıp Adnan'ın evine gider, buna kendini mecbur hisseder, çünkü ne kadar çalışırsa çalışsın babasını Avrupa'ya tedavi için gönderecek parayı kazanamayacağını bilmektedir. Bu durum filmin, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün de ilk adımını oluşturmaktadır. Denizkızı “Evet. Ne öğreteceksen çabuk öğret, paraları da uçlan bakalım” diyerek bu anlaşmayı kabul eder. Kadının bu teklifi kabullenışı, daha önce de belirtildiği gibi bu teklife rıza göstermesi, Adnan'ın yani “efendi”nin tahakkümünü kabullenmekten öte “vicdanın” da sorgulanmasını gerektirir.

Denizkızı'nın, dolayısıyla kadının temsilinin “ötekileştirilmesi” yalnızca konuştuğu argoyle ve bu argonun komikleştirilmesiyle gerçekleşmez. Egemen anlayışa göre, Denizkızı'nın kadınlığa dair tek belirtisi “hassas” bir kalbinin oluşudur; dolayısıyla bu durum kadının duygusallıkla özdeşleştirildiğinin de bir kanıtını oluşturur. *Pygmalion* oyunundaki yergiyle ironi “Aslan Yavrusu”nda doğrudan kadına yergi ve altsınıfla özdeşleştirilen şivelerin “komikleştirilmesi”yle açılım bulmaktadır.

Örneğin, *Pygmalion*'da çatışma dil üzerine odaklanırken, benzer şekilde “Aslan Yavrusu”nda da dille birlikte doğrudan bir tahakkümün olduğu söylenebilir. Fakat metnin orijinali olan *Pygmalion*'da bir fonetik profesörü ile altsınıfa mensup bir kadın arasındaki muhalefet, “Aslan Yavrusu”nda “erkeksi” bir kadınla “ünlü” bir edebiyat yazarı arasında oluşmaktadır. Bir “yazar” olarak Adnan Tez, düzgün konuşma derslerinden, dansa, çatal-bıçak kullanmaya kadar kadının tüm eğitimiyle yani “ehlileştirilmesiyle”, “kentlileştirilmesiyle” yakından ilgilenmektedir. Erkeğin kadını “ehlileştirme” çabası, bizzat o erkeğin “ideal bir kadın” olmadığını düşündüğünden değil, Zihni'nin temsil ettiği gerçeklikte “ideal kadın” olmadığının tersini ispatlama çabasından kaynaklanmaktadır.

Denizkızı'nın Adnan'a olan muhalefeti, onu “ehlileştirdiği” için değil, aşkına karşılık vermediği içindir. *Pygmalion*'daki Liza karakterinden farklı olarak Denizkızı, “sevilen nesneyle özdeşlik” (Kernberg, 2003, s.72) kurmaz; bu özdeşliği filmin sonunda erkek kurmakta, erkek kadının ait olduğu dünyada “erkekliğini ispatlayarak” kendini ona kabul ettirmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, duygusal tatmin, kavgaları, saldırıları, incinmeyi ve incitmeyi de gerektirir (Craib, 2006, s.158). Craib'in ifade ettiği süreç filme, kadının “ehlileştirilmesi” adına yapılan, “hanımefendiliğin” ve “kentli olmanın” göstergesi sayılan “güzel konuşmayı öğretme” süreci kapsamında gerçekleşmektedir:

“Denizkızı: Vay, hanım abla naber?”

Adnan Tez: (Sinirli) Hanım abla da ne demek, hanımefendiciğim diyeceksin!

Denizkızı: Nasılsın anımefendi, eyvallah iyiyim...” (Saner, 1960)

Diyaloglarda görüldüğü gibi, bir “yazar” tarafından “güzel konuşma” öğretilmek istenen Denizkızı, kendinden üst bir konumda gördüğü bu erkeğe âşık olur. Ancak bu aşkla beraber muhalefet de ön plana çıkar. Adnan düzenlediği partilerde Denizkızı'na “son moda” kıyafetler giydirir, dans dersleri aldırır. Bu partilerde Adnan'ın çevresi hakkında hiçbir şey bilmedikleri bu kadının “asaletinden” oldukça etkilenmiştir. Kızın büyükannesinin Fransız olduğu konuşulmaktadır. Bu noktada “Fransız” olmak asaletin, üst sınıfa mensup olmanın da bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Denizkızı artık “Neco hanımefendi” olmuştur, kendisi de sunulan yaşam tarzına adapte olduğu için bu ismi yadırgamaz, kendini de Adnan'a bu şekilde sunar.

Neco hanımefendi, “mahremiyetin tamamlayıcı bir parçası” olarak Adnan'a olan muhalefetinde, cinsiyetlere dayalı işbölümü dâhilinde, ona yüklenen görevleri de yerine getirmeyi ihmal etmez: Adnan istediği zaman terliklerini getirir, ona randevularını hatırlatır, böylelikle hâkim anlayışa göre şekillenmiş bir “ideal kadın” temsili de yaratılmış olur. *Pygmalion*'da olduğu gibi, bu filmde de kadının temsili ve arzu nesnesine dönüşmesi, kadınların başkalarıyla duygusal özdeşleşmeye daha açık, daha fazla sezinleme yeteneğine sahip (Craib, 2006, s.173) tanımından yola çıkılarak oluşturulduğu ya da bu erkek egemen bakış açısının filme yansıdığı görülebilir.

Filmde duygusal özdeşleşme, kadının erkekle olan özdeşleşmesini değil, erkeğin ona sunduğu hayatla, kadının ancak ve ancak böyle bir yaşam standardında yaşaması gerekliliğini ortaya koyarak gerçekleşmektedir. Daha önce belirtildiği gibi,

tahakkümün içsel nedenlerinden biri de erotik arzunun idealleştirmeyi de beraberinde getirmesidir (Kernberg, 2003, s.87). Dolayısıyla bu filmde kadının arzu nesnesine dönüşmesinin temelinde, erkeğin kendi ihtiyaç duyduğu kadını yaratmaktan ziyade, öncelikle “eski”nin bir temsili olan Zihni’ye, yarattığı kadının kabullendirilmesi yatmaktadır.

“Eski”nin bunu kabullenmesi aynı zamanda, Osmanlı’dan miras kalan gelenekçi toplum yapısının ve Osmanlı seçkinci anlayışının da “ideal kadın” temsilini kabul etmesi olarak açıklanabilir. Bu durum, 1960’larda İstanbul kent yaşamında henüz “değişmemiş”, “başkalaşmamış” Osmanlı seçkinci anlayışının “pis kaldırımlardan alınan” bir kadının “ideal” olana dönüştürülmesini “kabullenebileceği” anlamına gelmekte ve dolayısıyla seyircinin bu kadın karakterle özdeşleşmesini hedef alan filmin de amacına ulaşmasını sağlamaktadır. Köyden kente göçen kadın varolan “yeni değerler” karşısında kendini, “seçkinci” anlayışa ezdirmeyecek, dolayısıyla “ideal” olmak için gerekenlerin sunulduğu bu tür filmleri izleyerek, belirli bir hazza ulaşacaktır.

3.1.2.3 Mutlu Son

Çatışma ve muhalefet bölümlerinde görüldüğü üzere, bu filmde “ötekiliğin inşası” kent yaşamına adapte olmakla sınırlı gibi gözükse de, izleyici, ev hayatıyla sınırlandırılmış bir kadın ve istediğini yapmaya muktedir olan bir erkek temsiliyle karşılaşmaktadır. Toplumsal anlamda değersiz olarak addedilen ve kesin sınırlarla ayrılan “ötekilik alanının” inşası (Plumwood, 2004, s.61) filmin açılış sahnesinden, kadının âşık olmasına kadar geçen süreçte sık sık işlenir. Artık bir “hanımefendi” gibi davranan kadın, her şeye rağmen eski alışkanlıklarını, konuşma biçimini terk etmemekte ısrarlıdır; bunun nedeni, aşkına karşılık bulamayınca ve erkeğin onun üzerine iddiaya girdiğini öğrenince pekişir. Fakat daha öncesinde, kadının “eğitiminin” bir kurgudan ibaret olduğunu anıştıracak göstergeler de mevcuttur. Kadın ve erkeğin aralarında geçen bir diyalogda, kadın “arzu nesnesi”nin sınırlarını belirlemektedir. Toplumsal cinsiyet kimliklerinin ipuçlarının görülebileceği bu diyalogda, yarattığı kadına “yüz vermeyen” erkeğin ve “yaratıcısına” biat eden kadının arasındaki çatışma kadın stereotipinin de belirleyicisi olmaktadır. Ian Craib’in ifade ettiği gibi (2006,

s.175) cinsiyetler arasındaki farklılık duygusunun korunması amacıyla yaratılan bu stereotiplerin ipuçları aşağıdaki diyalogda da görülebilir:

“Adnan Tez: Elbisen güzel olmuş. Bu kumaşın sana yakışacağından emindim.

Deniz kızı: Bana doğru dürüst bakmaya bile lüzum görmediniz, elbisemin güzel olduğunu nasıl anladınız?

Adnan Tez: Sana son zamanlarda ne oldu? Hassas oldun ama bu da lazım, erkekler hassas kadınlardan hoşlanırlar. Bu elbise seni ince ve zarif gösteriyor, eğer biraz da halini inceltirsek belki de zengin bir arkadaşımız seni gerçekten beğenebilir.

Deniz kızı: Allah bilir orasını...

Adnan Tez: Hadi git, çalışmana devam et.” (Saner, 1960)

Burada, kadının erkek tarafından “hassas” olarak nitelenmesi, kadının duygusallıkla özdeşleştirildiğinin bir göstergesidir. Zihni’nin bu bağlamda, *Pygmalion*’da Albay Pickering’in olduğu gibi “efemine” bir tiplleme çizmesi de bu anlayışa karşılık gelir. Adnan, Zihni’nin “asla olamayacağı” kadını yaratmıştır. Fakat filmin karşıt karakteri olan Adnan’da kadınla bu tür bir özdeşlik duygusu geçerli değildir. Yine Butler’ın vurgusuna göre, onun “arzusunun en kaygılı amaçlarından birisi, kendisiyle kadın arasındaki ayrımı etraflica açıklamaktır” (2005, s.131). Adnan bu ayrımı, sınıfsal boyuta indirgemek amacı gütmektedir. Kadın onu terk etmeye, bu “deneyden” çıkmaya kalkışınca onu babasının hastalığından dolayı kendisinden alacağı parayı vermemekle tehdit eder. Adnan’ın “bu ayrımın kanıtını keşfedip, inşa etmeye çabalaması”nın tamamen “sınıfsal” düzlemde olduğu söylenebilir. Neco hanımefendinin evi terk etmesinden ve dolayısıyla deneyi bırakmasından korkan Adnan’a dadısı yardımcı olmak ister. Aşağıdaki diyalogda da görülebileceği gibi, bir kadın olarak dadı, kendi cinsinin toplumsal cinsiyetini onayan yorumlar yapmaktadır:

“Dadı: Baksanıza kız gözünüzün içine bakıyor. Sizinle konuşmaktan, size hizmet etmekten adeta mutluluk duyuyor.

Adnan Tez: Size öyle gelmiş.

Dadı: Hayır Adnan Bey! Ben kadınları iyi tanırım, nefret etmesi sevmeye başlaması demektir.” (Saner, 1960)

“Kadınların nefret etmesi, sevmeye başlaması demektir” diyen Dadı, hâkim anlayışa göre şekillenen somut yaşam gerçeğine dikkat çekmektedir. Bu durum, artık sınıf atlamış kadının, “köle” pozisyonundan çıkıp, ayrı bir muhalefet noktasına sürüklendiğinin de göstergesi niteliğindedir. Daha önce belirtildiği gibi, kadın-erkek arasındaki toplumsal cinsiyeti kutsayan “sevme ve nefret etme ilişkileri” bu filmde de geçerlidir, sonuçta kadının yerine konuşan Dadı aynı zamanda bu benliğin temsilinin de sınırlarını çizmektedir. Denizkızı “ehlileştirme” sürecinde istikrarlı bir benlik temsiline, bir arzu nesnesine dönüşmüştür. Bu noktada artık erkek kadınla bir özdeşlik kurmak üzere çaba gösterecektir. Denizkızı, umutlarını ve temennilerini kapsayan konuşmasında, açıkça Adnan’a âşık olduğunu fakat üzerine “oylanan oyunları” fark ettiği için onu terk edeceğini söyler:

“Denizkızı: Gidiyorum dadı, hemen gidiyorum bu evden!

(...) Ben ona boş yere kendimi kaptırmışım (...) yazık ki bugüne kadar ona kandım, evet ondan sevgimin karşılığını beklemiyordum ama beni arkadaşlarına peşkeş çekmesini, yarış atları gibi üzerime iddiaya girmesini de beklemiyordum.” (Saner, 1960)

Denizkızı sütkardeşinin lotodan büyük ikramiye kazanmasına rağmen ona, Adnan’ı terk edemeyeceğini, çünkü Adnan’ın ona “ihtiyacı” olduğunu söylemesi, kadının ona sunulan yaşam standardına adapte olduğunun, “sınıf atladığının” da bir göstergesidir. Fakat yukarıda geçen son konuşmasında olduğu gibi, “üzerine iddiaya” girilmesini bir “kimlik” değil de, “namus” sorunu olarak algılaması da dikkat çekicidir.

Bu filmde kadın, *Pygmalion*’da olduğu gibi erkeği mesleğini elinden almakla da tehdit edemez, tamamen bir tahakküm ve erkeğin isteklerine “sorgusuz, sualsiz” sebat etmesi söz konusudur. Bu “duruşunun” tam karşısındaki hareket ise, eski ortamına geri dönmesidir; kadın tepkisini ancak bu şekilde ortaya koymaktadır. Dadı’yla aralarında geçen konuşmadan sonra, Denizkızı’nı sevdiğini anlayan Adnan, onu bulduğu yere balıkçı kahvehanesine gider. Öncelikle, “erkekliğini ispatlaması” için oradaki balıkçılarla kavga etmek zorundadır, kavgayı kazanan Adnan’ın “ödülü”nü Denizkızı kendini sunarak verir: “Şimdi seninle istediğin yere gelirim aslan yavrusu!”

“Aslan Yavrusu” filminin mutlu sonu, kadının toplumsal cinsiyetinin kabulü ve metnin orijinalinden tamamen bağımsız olarak gerçekleşen kadının rızasının sağlanması için “vicdan”ın kullanılması –babasının iyileştirileceği vaadi– ile gerçekleşmektedir. *Pygmalion* oyununa en yakın “uyarlama” olarak kabul edilen “Aslan Yavrusu” adlı film, diğer birçok filmin de konusunu oluşturmuştur. “Aslan Yavrusu”nda kadının toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmesi, kadına yüklenen olumsuz anlamlar, onun tamamen kamusal alan içindeki varlığına, varoluş mücadelesine indirgenmiş, “sınıf atlama” ise onu kamusal alandan alıp, egemen anlayışın önerdiği “ev”e hapsedilmesiyle gerçekleşmiştir.

3.1.3 “Sürtük” (1965, 1970): Filmlerinin Künyeleri ve Konusu

“Sürtük” (1965) siyah-beyaz

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil (G.B. Shaw’un “Pygmalion’u ile Charles Vidor’un “Love Me or Leave Me” (1955) isimli filminden)

Eser: Mahmut Yesari

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin

Oyuncular: Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Ekrem Bora, Melahat İçli, Asım Nipton, Ferah Nur.

Yapımevi (şirket): Arzu Film (Ertem Eğilmez)

Konu: Sokaklarda şarkı söylerken bir gazinocu tarafından keşfedilip sınıf atlayan bir şarkıcıyla, âşık olduğu müzik hocasının öyküsü.

Ödüller: 3. Antalya Film Şenliği’nde (1966) Ekrem Bora “En Başarılı Erkek Oyuncu” seçildi. Bu filmdeki rolüyle ilgi çekti. (Türk Filmleri Sözlüğü, Özgüç, <http://www.telifhaklari.gov.tr/>)

“Sürtük” (1970) renkli

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil (G.B. Shaw’un “Pygmalion’u ile Charles Vidor’un “Love Me or Leave Me” (1955) isimli filminden)

Eser: Mahmut Yesari

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Göksel Arsoy

Yapımevi (şirket): Arzu Film (Ertem Eğilmez) (Türk Filmleri Sözlüğü, Özgüç, <http://www.telifhaklari.gov.tr/>)

Beş yıl arayla çekilen, yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in yaptığı her iki filmin özeti şöyledir: Çingene olduğu anlaşılan Naciye* (1965: Türkân Şoray, 1970: Hülya Koçyiğit) bir pavyonda göbek atıp, şarkı söylemektedir. Bir gece, zengin ve ünlü bir gazino patronu (Ekrem Bora), şarkıcı sevgilisiyle birlikte pavyona gelir. Şarkıcı sevgilinin filmin açılış sahnesinden pavyon sahnesine kadar olan süreçte patronunun ve sevgilisinin “kadir kıymetini” bilmediği vurgulanmaktadır. Pavyon sahnesinde Naciye'yi aşağılayan şarkıcı sevgilisine kızan gazino patronu, onunla Naciye üzerine iddiaya girer. İddia Naciye'nin “seçkin” gazinolarda bir “ses sanatkârı” olup olamayacağıyla ilgilidir. Gazino patronu Naciye'ye kartını vererek onu evine davet eder. Naciye bu daveti erkeğin gazino patronu olduğunu bilmediğinden dolayı “namusuna” yapılmış bir hakaret sayar ve gazino patronuna bağırarak, küfür ederek onu kovar. Kemancı iş arkadaşı Naciye'nin kovduğu kişinin ünlü ve saygın bir gazino patronu olduğunu söyleyince Naciye ertesi gün bu kişinin evine gider. Naciye patronun evine gittiği o gün alışverişe çıkarılır; görgü kuralları, dans, yürüme, sofrada adabı üzerine dersler almaya başlar. Yıkandığı, güzel ve temiz kıyafetler giydiği o gün patronun şarkıcı sevgilisinin evine “yerleşmek” üzere patronun kadın yardımcısı ve patron tarafından götürülür. Değişim o kadar hızlı olmuştur ki, patronun şarkıcı sevgilisi sonucu görünce “yabancı artist mi?” diye sorar. Bu evde geçirdiği süreç boyunca gazino patronu sürekli Naciye'ye pahalı hediyeler almaktadır ve en önemlisi ona çiçek getirmektedir. Çiçek patronun âşık olduğunun bir göstergesi gibi sunulmaktadır. Bundan dolayı patronun Naciye'ye âşık olduğunu anlayan kadın yardımcı bu bilgiyi Naciye'yle paylaşmak ister; fakat Naciye bunun ne demek olduğunu anlamaz. Patrona

* 1965 yılında çekilen “Sürtük” filminde Naciye rolünü Türkân Şoray, 1970 yılında aynı adla çekilen filmde ise bu rolü Hülya Koçyiğit oynamaktadır. Bu filmlerde Naciye'nin değişimi sonucunda ona bir sahne adı verilmektedir. Bu sahne adı 1965 yılında Türkân Şoray'ın oynadığı “Sürtük” adlı filmde **Türkân**, 1970 yılında Hülya Koçyiğit'in oynadığı aynı adlı filmde **Canan**'dır. Dolayısıyla metinde bu iki “aynı” karakterin diyalogları, eylemleri, bu karakterler hakkındaki yorumlar yapılırken, bu aynılığı belirtmek amacıyla **Türkân / Canan** ifadesi kullanılmıştır.

sürekli “sen ne iyi adamsın” der. Naciye bir “hanımefendi” olması için gereken dersleri almıştır; fakat müzik bilgisi eksiktir. Bunun üzerine gazino patronu babasını yakından tanıdığı için işe aldığı Cüneyt / Ferdi’den* (1965: Cüneyt Arkın, 1970: Göksel Arsoy) Naciye’ye müzik dersi vermesini ister. Cüneyt / Ferdi’den müzik dersi alan Naciye ona âşık olur. Bu aşk karşılıksız değildir. İkisi de “hayatlarının bir yerde birbirine çok benzediğinin” farkına varırlar. Naciye yoksul bir semtten gelmiştir; Cüneyt / Ferdi ise yoksul bir semtte annesiyle birlikte yaşayan, babasından kendisine temiz bir soyadı bir de İstiklal Madalyası kaldığını söyleyen “fakir ama onurlu” bir gençtir. Bu sırada gazino patronu bu aşkın farkına varıp, Cüneyt / Ferdi’yi tehdit eder; ona Naciye’den uzaklaşması için para teklif eder; fakat Cüneyt / Ferdi bunu kabul etmez. Gazino patronu şiddet kullanarak Cüneyt / Ferdi’yi “yola getirmeye” çalışsa da başarılı olamaz. Naciye ve sevgilisi gazino patronunun işyerinden kovulur. Fakat nereye gitseler bir iş bulamazlar, çünkü gazino patronu nüfuzunu kullanarak iş bulmalarını da engeller.

Gazino patronu son çare olarak, Naciye’yi Cüneyt / Ferdi’yi öldürmekle tehdit eder. Bunun üzerine Naciye Cüneyt / Ferdi’ye parayı seçtiğini anlatan bir mektup yazarak gazino patronunun evine gider. Naciye bütün bu yaptıklarından dolayı gazino patronuna bedenine sahip olabileceğini ama ruhuna sahip olamayacağını söyler. Fakat patronun istediği bu değildir. Bu sırada Cüneyt / Ferdi gelir. Naciye onu “korumak” amacıyla ona parayı seçtiğini söyler ve Cüneyt / Ferdi’yi buna inandırır. Film Naciye’nin “seçkin” bir gazonada Cüneyt / Ferdi’nin piyanosu eşliğinde “o bir vefasızdı, o bir hayırsızdı” dizeleriyle şarkı söylerken, patronun da boş bir sokakta, gözleri yaşlı her şeyi geride bırakarak uzaklaşmasıyla son bulur. Film, “kötü” olan patron karakterinin cezalandırılması ve Naciye’nin sevgilisiyle birlikte mutluluk pozuyla sona erer.

Filmin çözümlemesinde melodramatik anlatımlara sık sık başvurulduğu için tragedya çözümlemesinden de faydalanılmıştır.

* 1965 yılında çekilen “Sürtük” filminde müzik eğitmeni **Cüneyt** rolünü Cüneyt Arkın oynamaktadır. 1970 yılında aynı adla çekilen filmde ise müzik eğitmeni rolünün adı **Ferdi** olarak değiştirilmiştir; **Ferdi** rolünü ise Göksel Arsoy oynamaktadır. Dolayısıyla metinde bu iki “aynı” karakterin diyalogları, eylemleri, bu karakterler hakkındaki yorumlar yapılırken, bu aynılığı belirtmek amacıyla **Cüneyt / Ferdi** ifadesi kullanılmıştır.

3.1.4 İki Filmin Birlikte Yorumlanmasının Nedenleri

Filmlerin künyelerinde de görüldüğü üzere, senaryo yazarları, görüntü yönetmenleri, yapımcıları ve yönetmenleri aynıdır. 1965 ve 1970 yıllarında Ertem Eğilmez tarafından çekilen “Sürtük” adlı filmler senaryosu birebir olduğu, başrol oyuncularının değişikliğinden dolayı oluşan anlatım farklılıkları çözümlemelerde ele alınacağı için tek bir metin içinde karşılaştırmalı olarak yorumlanmıştır. İki senaryo arasında “birebirliği” tespit etmek için gereken karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde örnekleme amacıyla her iki filmde yapılan alıntılarda bu “birebirliği” de göstermek için parantez içinde “Eğilmez 1965, 1970” ibaresi konmuştur. Her iki film de popüler kültürün bir ürünüdür ve sanat yapıtına dair özgünlüğü içlerinde barındırmazlar. Eğer her iki film bir sanat yapıtı olarak değerlendirilebilseydi, bu filmlerin üretimindeki en önemli etken olan ticari kaygıyı da bertaraf etmek gerekirdi. Çünkü bu filmler salt ticari başarı sağlamak amacıyla piyasaya sürülmüştür, üretimlerinde herhangi bir sanatsal kaygı olduğu söylenemez. Dolayısıyla popüler kültürün kendi söylemini nasıl oluşturduğu ve bu söylemin sürekli yeniden üretimini nasıl sağladığı konusunda iki filmin anlatımsal bakımdan “birebirliği” oldukça önemli bir örnek oluşturmaktadır. İlk “Sürtük” filminden sonra çekilen ikincisi aradan beş yıl geçmesine rağmen, ticari kaygılarla, başrol oyuncusunun değiştirilip yeniden çekildiği açıktır. 1965 yılında çekilen ilk “Sürtük” filminin siyah-beyaz olması, gelişen teknolojiyle birlikte bu ilk filmin ticari başarısının tekrar edilebilme yönündeki kaygıyı da doğurduğu, dolayısıyla 1970 yılında ikinci “Sürtük” filminin “renkli” olarak tekrar edilmesinde bu kaygının büyük rol oynadığı söylenebilir. Bu dönemde, renkli filme geçişle birlikte yapımcıların ticari yaklaşımları ön plana çıkar. Bu ticari yaklaşım, yapımcıların daha önce çekilen ve gişe başarısı sağlayan filmlerin yeniden beyazperdeye aktarılması yönünde gelişir:

“Popüler oyunculu, zengin kadrolu renkli filmler peş peşe perdeye gelmeye başlar. Renkli filme geçişle birlikte 1960’ların sinema ortamında yaşanan değişim siyah-beyaz olarak çekilen senaryoların renkli versiyonlarının, yani tekrarlarının çekilmesi biçiminde olur.”
(Kirel, 2005, s.213)

İlk filmin başrol oyuncusunun Türkân Şoray, ikincisinin ise Hülya Koçyiğit olması da iki senaryonun ve anlatımın da “birebirliği”nde ticari kaygının ön plana

çıkışının başka bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Farklı yıldızlarla aynı yapının tekrar edilmesi, sürekli yeniden üretimin de bir göstergesidir. Ayrıca bir filmin yeniden çevriminin yapılabilmesi için teknik olanakların gelişimi, belirli bir kuşak değişimi de gerekmektedir; bu iki filmin arasındaki zaman yalnızca beş yıldır ve beş yıl bir filmin yeniden çevriminin yapılabilmesi için oldukça az bir zamandır. 1965 ve 1970 arasındaki kuşak değişiminden söz edilemez ancak teknolojik bir yenilikten söz edilebilir, bu teknolojik yenilik renkli filmidir. Dolayısıyla yeniden çevrimlerin ortak konusundan bağımsız olarak her iki “Sürtük” filminin anlatısal olarak “birebirliği”, örneğin, 1975 yılında çekilen “Hababam Sınıfı”nın 2000’li yıllarda yeniden çevrimleriyle karşılaştırılmaz; ya da o yıllarda sık sık görülen ortak bir konunun yıldızlar ve yönetmenler arası devşirilmesi değildir söz konusu olan. Çünkü her iki “Sürtük” ortak bir konuyu değil, “aynı” senaryoyu paylaşmaktadır. Dolayısıyla, ikinci filmin renkli olarak çekilmesinin beğeni kültürüne olan katkısı göz önünde bulundurulmuş ve bu birebir “yeniden çevrim”de ticari kaygı gözetilmiştir denilebilir. 1965 yılında çekilen “Sürtük” filmi hakkında Agâh Özgüç’ün *Türk Filmleri Sözlüğü*’nde bu konuda oldukça önemli olan şu not yer almaktadır:

“Notlar: Film yılın hasılat rekorlarını kırdı. Defalarca çekilen aynı konuyu renkli olarak tekrar aktaran Ertem Eğilmez başarısını yineleyemedi.” (Türk Filmleri Sözlüğü, A. Özgüç, <http://www.telifhaklari.gov.tr/>)

Ayrıca, bu çalışmanın konusunu oluşturan toplumsal cinsiyet söylemi ve cinsiyetçi ideoloji –bu filmlerin üretilmesindeki asıl neden “ticari kaygı” ve “popülerlik” olsa da– bağlamlarında senaryonun söylemini incelemektedir. Bu nedenle her iki “Sürtük” filmi, yıldız oyuncuların farklı oyunculuk dramaturjileri de belirtilerek tek bir başlık altında incelenmiştir.

Agâh Özgüç’ün yukarıdaki yorumundan hareketle 1965 yılında siyah-beyaz olarak çekilen ve başrolünde Türkân Şoray’ın oynadığı “Sürtük”ün, büyük bir gişe hasılatı elde etmesi, bu filmi izleyen yıllarda benzer kurgu ve konuya sahip filmlerin oldukça sık çekilmesi gibi nedenler yüzünden, 1970 yılında başrolünü Hülya Koçyiğit’in oynadığı ve renkli olarak çekilen “Sürtük”ün bir öncekinin “başarısını” yakalayamadığı yorumu yapılabilir. Bunun önemli bir başka nedeni de, 1965 yılında

çekilen “Sürtük”ün çatışma noktasının, yani kadının bir anda değişmesi, “yeniden yaratılması” durumunun o yıllarda çekilen çoğu melodramda farklı farklı konular, durum ve olaylar altında yorumlanması olabilir. Çünkü ortak senaryonun “kadının erkek tarafından yeniden yaratılması” öz çatışmasının farklı mekânlarda, farklı kurgularla sunulması anlatıyı da sürekli yeniden üretilebilir kılmıştır. Oysa, 1970 yılında çekilen “Sürtük” filminde, bir öncekine nazaran senaryo kapsamında “kelime” bazında değişiklikler yapılmış, (bu değişiklik metin içinde belirtilmiştir) hatta filmde kullanılan mekânlar bile aynı bırakılmıştır. 1970 yılında çekilen “Sürtük” melodramların karakteristik özelliği olan tekrardan çok, bir öncekiyle “aynılık” barındırdığı için Eğilmez’in çektiği ilk “Sürtük”ün bir “ilk” olması nedeniyle de diğerine nazaran yoğun talep gördüğü söylenebilir. Bu nedenle, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu durumdan hareketle her iki film bir çözümlemesi tek bir başlık altında toplanmıştır. Bu filmlerdeki farklılıklar karşılaştırmalı yorumlanmış, aynılıklar ise çözümlemede tekrara düşülmemesi açısından, iki film için geçerli olan genel bir yorumlamaya tabi tutulmuştur. Sahnelerin aynılığını göstermek amacıyla çalışmanın ekler* bölümünde her iki filmde sahneler görsel olarak karşılaştırılmıştır; filmlerden metinsel bazda alıntı yapılan sahneler ise filmlerin tarih sırasına göre oyuncuların her iki filmin senaryosundaki isimleri belirtilerek Türkân / Canan ya da Cüneyt / Ferdi şeklinde gösterilmiştir.

3.1.5 Ertem Eğilmez “Sürtük” (1965, 1970)

1965 yılı Türk sinemasında film enflasyonunun doruğa ulaştığı bir yıldır. “Halka dönük” filmlerin oldukça rağbet gördüğü bu yıllarda, Ertem Eğilmez’in “yerli” *Pygmalion*’u “Sürtük” yılın en büyük iş yapan filmlerinden biri olmuş ve “Fıstık Gibi Maşallah” (Hulki Saner), “Fabrikanın Gülü” (Ümit Utku), 1964-1965 sezonunun en çok iş yapan filmleri listesinde yer almıştır. Ağâh Özgüç’ün de belirttiği gibi 1959 yılından itibaren gittikçe popülerleşen “erkeksi kadın” tiplerinin bir örneği olarak “Sürtük” (1965) Ertem Eğilmez’in büyük gişe başarısı yakalayan filmlerinden biridir (2005, s.242).

* Bkz. s.178.

Ertem Eğilmez sinemaya yayıncılıktan geçmiş, Nahit Ataman ile birlikte kendi yapım şirketi olan, Arzu Film'i kurarak komedi ağırlıklı yapımlara imza atmış ve bu alanda büyük başarı sağlamış bir yönetmendir. Eğilmez, komediden ziyade, roman uyarlamaları ("Senede Bir Gün" [1965, 1971]; "Nilgün" [1968]), Milli Mücadele filmleri ("Bir Millet Uyanıyor" [1966]) ikinci çevrimler ("İngiliz Kemal" [1968]; "Küçük Hanımefendi" [1970]) ve Batılı kaynaklardan yapılan uyarlamalar ("Sürtük" [1965, 1970]; "Sürtüğün Kızı" [1967]) gibi çektiği filmlerle de başka türlerle olan ilişkisini sinemaya yansıtmıştır (Scognamillo, 2003, s.278).

Giovanni Scognamillo, 1960 ve 1970'lerde gerçekleşen film enflasyonunu "yapay film artışı" olarak değerlendirirken, çok sayıda film üretilen ülkelerdeki sinema endüstrisinin kaynak bulma zorluğuna dikkat çekmektedir (2003, s.351). Türk sineması için de bu dönemin genel karakterini sıkça kullanılan yabancı kaynaklar ve bu durumun etkileri olarak belirleyen Scognamillo, sinemada yerli kaynakların başından beri sürekli olarak kullanıldığını ama yabancı kaynakların kullanımın zaman içinde "ilginç ve kolay" bir alışkanlık haline geldiğini savunmaktadır:

"Muhsin Ertuğrul ve takipçilerinin başlıca kaynağını oluşturan Batı tiyatrosu da 1960 ve 1970'lerde sıkça kullanılır. Alexandre Bisson'un 'O Kadın' (La Femme X) adlı oyunu en az iki kez uyarlanır: 'O Kadın' (1966) Zafer Davutoğlu ve 'Kıskanç Kadın' (1966) O. Nuri Ergün. George Bernard Shaw'un Pygmalion'u Hulki Saner'in elinde duygusal güldürü niteliklerini korumuş ('Aslan Yavrusu' [1960]) ama Ertem Eğilmez'in uyarlamasında tipik melodram olmuştur ('Sürtük' [1965, 1970])." (2003, s.351-353)

Giovanni Scognamillo melodramı, her türü Türk sinemasında oldukça geçerli, "izleyicinin rahat benimsediği ve etkilenip, duygulandığı" bir tür olarak tanımlamaktadır (2003, s.351). Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere "Aslan Yavrusu" (1960) ve "Sürtük" (1965, 1970) filmlerini değerlendirirken de, sırasıyla, duygusal güldürü ve melodram tanımlarını kullanmıştır. Bu nedenle, başlığın da konusunu oluşturan "Sürtük" (1965) filminin anlatısal özelliklerini tanımlamak açıklayıcı olacaktır.

1965 ve 1970 yılında çekilen "Sürtük" filmlerinin senaryosunda referans kaynak Bernard Shaw'un *Pygmalion*'u olsa da bu film, hem oyunun orijinal metni ve bu

metin dâhilindeki bağlamıyla hem de daha önce çekilen “Aslan Yavrusu”yla (1960) oldukça belirgin farklar içermektedir. “Sürtük” filmlerinin senaryosunda, metnin orijinalindeki sınıfsal farklılıklar, kültür/doğa ya da erkek/kadın gibi sınıfsal/toplumsal düzlemdeki genel ikilikler üzerinden şekillenmez; metnin orijinali ve “Aslan Yavrusu”ndaki gibi bir “yerelleştirme” çabasının yerini, şarkıcı-dansöz/gazino patronu gibi “ayrıntılılandırılmış” bir karşıtlık almıştır.

“Aslan Yavrusu” adlı filmde, *Pygmalion*’dakine benzer bir şekilde, toplumsal düzlemde kadın ve erkek karşıtlığı kültür/doğa ikiliğine gönderme yaparken, “Sürtük” filmlerinde bu durum tamamen değişmiş, sınıflar ve cinsiyetler arası farklılığın yerini, şarkıcılık, dansözlük, gazino patronluğu gibi “popüler meslekler” almıştır. Bu “popüler meslekler” aynı zamanda kimi “popüler statülerin” de göstergesi sayılabilir. Örneğin, *Pygmalion*’da erkeğin bir fonetik profesörü olması, metnin anlatısal özelliğine hizmet eder; bu durumda erkek kültürle özdeşleştirilmiştir denilebilir ya da “Aslan Yavrusu”nda erkeğin bir roman yazarı olması da buna karşılık gelmektedir yorumu yapılabilir. Hem *Pygmalion*’da hem de az çok “Aslan Yavrusu”nda erkeğin toplumsal duruşu “seçilmiş” mesleklerle sınırlandırılmıştır. Bu meslekler, oyundaki ya da filmdeki cinsiyetlerin sınıflarla özdeşleşen ikilikleri bağlamında, bu karşıtlığı tamamıyla ortaya koymak için seçilmiştir. Fakat “Sürtük” filmlerinde tamamıyla bu durum değişmiş, “Beyoğlu’nda ayakkabı boyayan” bir erkek, altsınıfa mensup olmanın “ezilmenin, dışlanmanın ve horlanmanın” ona verdiği hırsıyla “gazino patronu” olabilmüş ve böylece “sınıfsal mitoloji”nin bir parçası sayılabilecek bu “bilindik” hikâyenin gerçek hayatta “mümkün” olabileceğine dikkat çekilmiştir.

Pygmalion’a ve “Aslan Yavrusu”na bu isimleri veren erkek karakter olmasına rağmen, “Sürtük” filmlerine adını veren kadındır. Örneğin, Pygmalionesk anlatı yapısına sahip filmlerin çıkış noktası olan *Pygmalion*’da erkeğin kadının işini elinden alması tehdidiyle birlikte “yola gelen” ve “yarattığı kadının en az kendisi kadar ‘güçlü’ olduğunu ‘idrak’ eden” erkek, “Aslan Yavrusu”nun “yerelleştirilmesi” sürecinde “âşık” olmak suretiyle “yola gelen” bir stereotipe dönüşmüştür. “Sürtük”te ise, bu “yola gelme” hali, erkeğin ait olduğu sınıfın ahlaki değerlerini yine “âşık” olarak “hatırlaması” ve daha sonra ele alınacağı gibi, bir çeşit *deus ex machina* (makine Tanrı)

olarak tanımlanabilecek bir “gaipten farkındalık” süreciyle gerçekleşir. *Pygmalion* ve “Aslan Yavrusu”ndan farklı olarak erkeği “yalnızlaştırmak”, onu değil de diğer erkeği “seçmek” suretiyle “radikal” eylemi gerçekleştiren kadın olduğu için, bu durumun, hem filmin ana çatışmasını sağlamak hem de ait olduğu ve ait olmak istediği statü arasında gidip gelen kadının statüsel sınırlarını çizebilmek amacıyla filmin bunun adına da yansıdığı söylenebilir.

1965 ve 1970 yıllarında çekilen, “My Fair Lady” (George Cukor, 1964) ve “Love Me or Leave Me” (Charles Vidor, 1955) filmlerinden uyarlanan “Sürtük”lerin konusu bir pavyonda dans ederek şarkı söyleyen, Türkân Şoray’ın oyunculuğunda bir Çingene, Hülya Koçyiğit’in oyunculuğunda bir sokak kızı olduğu anlaşılan kadının bir gazino patronu tarafından “yeniden yaratım” sürecidir. Bu süreçte, kadın ona ders vermekle mükellef olan, dürüst, namuslu müzik eğitmenine âşık olur, fakat gazino patronu yarattığı kadına karşı duyduğu “karşılıksız” aşkla onlara engel olmaya çalışır; en sonunda “bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla” diyen kadının aşkına karşılık vermeyeceğini “anlayarak” aralarından çekilir ve mutlu sona ulaşılır.

1965 yılında, siyah-beyaz olarak sinema perdesine yansıyan ilk “Sürtük” filminin başrolünde pavyon kızı Naciye’yi Türkân Şoray, gazino patronunu Ekrem Bora, müzik eğitmeni Cüneyt’i ise Cüneyt Arkın oynamaktadır. 1970 yılında renkli olarak çekilen “Sürtük”te ise başrolde Hülya Koçyiğit, gazino patronu Ekrem Bora, müzik eğitmeni ise Göksel Arsoy’dur. Kuşkusuz ki, iki filmin arasında hem dönemsel, hem de sinemasal olarak birçok bağlamsal fark bulunmaktadır. Fakat çalışmanın bu bölümünde, her iki film sinemasal göndermelerinden, oyuncu ya da teknik farklarından ziyade anlatımsal olarak inceleneceği için her iki filmin aynı metin içinde karşılaştırmalı olarak yorumlanması yerinde olacaktır. Filmlerin başrolünü, Türk sinemasında uzun bir dönem büyük etki yaratan yıldız oyuncuların, Türkân Şoray ve Hülya Koçyiğit’in karşılaştırmalı oyunculuk dramaturjisine de anlatısal düzlemde ağırlık verilecektir.

Her iki filmin de açılış sahnesi Naciye’nin pavyonda şarkı söylemesi ve dans etmesiyle başlar. Türkân Şoray’ın yorumladığı Naciye tiplerinde dikkati çeken ilk unsur, onun bir Çingene oluşudur. Böylece anlatının orijinalinde, kamusal alanda varolmaya ve hayatını idame ettirmeye çalışan sokak kızı Liza’nın Yeşilçam’ın

“yerelleştirme” sürecinde altsınıftan ziyade bir “azınlık” olarak resmedildiği görülmektedir. Kültürel göndermeleri açısından bakıldığında, Çingene kelimesinin herkes tarafından kabul gören pislik, çirkinlik, hırsızlık gibi mecazi anlamları da bulunmaktadır (Püsküllüoğlu, 2000, s.240). “Sürtük” (1965) filmindeki Naciye tiplemesinin bu anlamlarla da birleştiği düşünüldüğünde, tüm bu olumsuz anlamların karşısında yer alması gereken, daha önce incelenen *Pygmalion* ve “Aslan Yavrusu”nda da (1960) karşılığını bulan, seçkin bir anlayışın yerini tüketime yönelik oldukça popüler bir bakış açısının aldığı görülmektedir. *Pygmalion*’daki sokak kızının yerini bir Çingene almıştır. Dolayısıyla ikiliğe dikkat çekmek amacıyla belirtmek gerekirse, Çingene’nin karşısında yer alan ise “para babası” bir gazino patronu olmuştur. Ağâh Özgüç, Türkân Şoray’ın “Sürtük” deneyimini, sanatçının sinema kariyerindeki “erkeksi kadınlığa” ilk adım olarak nitelendirirken, aynı zamanda bu filmin Şoray’ın “külhanbeyi ağzıyla konuştuğu” ilk filmi olduğunu belirtir:

“Türkân Şoray’ın ‘erkeksi kadınlığı’ 1965’te Ertem Eğilmez’in Pygmalion uyarlaması ‘Sürtük’le başlar. Ama arada başkaları da vardır. Örneğin, ‘Gece Kuşu’nda (Hulki Saner) Belgin Doruk, ‘Aslan Yavrusu’nda (Hulki Saner) Leyla Sayar, ‘Şingirdak Melahat’ta (Aram Gülyüz) Suzan Avcı erkekleşme sürecinin aradaki tipleridir.” (2005, s.260)

Ağâh Özgüç’ün belirttiği gibi Türkân Şoray bu filmde “külhanbeyi” ağzıyla konuşur; fakat bir yıldız oyuncu olarak kullandığı argo, kostümü, jesti, mimikleri ve en önemlisi karakteristik özellikleriyle gönderme yaptığı “Çingenelik” tam olarak erkeksi kadın tiplemesini karşılamaz. Çünkü Çingenelik anlamının içinde, “hanımefendi” anlamının tam tersi olumsuz anlamlar yatmaktadır. Bu nedenle de “erkeksi”, “erkeklerle posta koyan, bağırın, çağırın” (Özgüç, 2005, s.260) olarak görülse de, Şoray bu filmde Çingeneliğin alt anlamlarıyla oldukça sıkı ilişkiler içinde bir tipleme canlandırır. Özgüç, “Sürtük” deneyiminden sonra Şoray’ın bu tiplemeye, 1966’da “Eli Maşalı” (Nejat Saydam) ve “Meyhane Gülü” (Nevzat Pesen) gibi filmlerle “angaje” olduğunu da belirtmektedir. Dolayısıyla Şoray’ın Naciye tiplemesinden hareketle “erkeksi kadın” tiplemelerinin popülerliğinden yararlandığı da söylenebilir. Çünkü erkeksi kadın tiplemelerinin ilk çıkışı da daha önce değinilen Adolf Körner’in yönettiği “Sürtük” (1942) ile başladığı varsayılmakta ve daha sonra bu filmi destekleyen ve gişe

başarısı sağlayan “Fosforlu Cevriye”yle (1959) doruğa ulaştığı bilinmektedir (Özgüç, 2005, s.259).

Hülya Koçyiğit’in başrolünü oynadığı “Sürtük”te (1970) ise, Çingene’nin yerini, Çingene olduğu anlaşılan bir toplulukla çalışan, argo konuşan, minyon ve masum yüz ifadesiyle sokak kızı Naciye’nin bir önceki filme ve oyunculuğa nazaran “değiştigi” görülmektedir. Dolayısıyla senaryoda cümle ve ifade bazında küçük değişiklikler yapılarak, Türkân Şoray’ın yarattığı Naciye tiplemesinin Hülya Koçyiğit yorumunun argo konuşma düzleminde “abartıldığı” görülmektedir.

Çetin Sarıkartal, melodram ve Hülya Koçyiğit’in oyunculuğunu konu edindiği “Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit’in Ataerkil Düzene ‘Haddini Aşan’ Cevabı” adlı çalışmasında, bir tür olarak melodramın gelişimini geleneksel ortaoyunu ile ilişkilendirmiş ve dolayısıyla ortaoyununun “göstermeciliğiyle” Türk sinemasında bir gelenek haline gelen melodram türünü karşılaştırmıştır (2002, s.75). Melodramın Yeşilçam’da bir gelenek haline gelmesini tuluat tiyatrosunun 1940’lara kadar süren popülerliğiyle ilişkilendiren Sarıkartal, “anlatının kuruluşu, karakter tiplmeleri, müzik ve komik sahnelerin kullanımı gibi sahnelerin yanı sıra, psikolojik olmayan ve gösterimci oyunculuk tarzının melodramatik film kipine tuluat tiyatrosundan geçtiğini” savunmaktadır (2002, s.76).

Daha önce de belirtildiği gibi Türk tiyatrosunun gelişimine ön ayak olan “azınlıkların” kurduğu, oynadıkları, işlettikleri tiyatroların repertuarında genellikle *commedia dell’arte* türü oyunların sahnelenmesinde ortaoyunu gibi geleneksel tiyatronun etkileri görülebilir; bu anlamda bu tiyatrolar halkın beğenisini de kazanmak istemişlerdir. Fakat tiyatrodaki bu gelişimin “melodramatik film kipine tuluat tiyatrosundan geçtiği” söylenemez. Çünkü Türk tiyatrosuna olduğu gibi, sinemasına da büyük “etkisi” bulunan Muhsin Ertuğrul’un yarattığı “gelenek”, Muhsin Ertuğrul ve çağdaşlarının Batı tiyatrosundan öykündüğü, “doğalcı tiyatro” geleneğinden beslenen bir anlayışı içermektedir. Dolayısıyla, Batı tiyatrosu “geleneğinin” oyunculuk ve sahneleme biçimlerini “yerelleştirme” çabası içindedirler. Melodramatik film kipine geçen tiyatro ve oyunculuk anlayışı da her ne kadar “doğallıktan uzak” olarak nitelendirilip, “doğalcı” bir anlayışın içinde konumlandırılmamışsa da, öykünülen Batı

tiyatrosu geleneği, dönemin “doğalcı” dolayısıyla “yanılsamacı” oyunculuk ve sahneleme anlayışının bir ifadesidir. Örneğin, Darülbeyti’nin kurucusu ve Muhsin Ertuğrul geleneğinin belirleyicisi olan, aynı zamanda “doğalcılık akımının öncüsü” olarak nitelendirilen Andre Antoine “doğalcılık uğruna sahneye inekler sokmuş, sahnelere tonlarla toprak yığıp, provalar boyu yeşertmek için sulamış, bu yüzden sahnelerin çökmesine neden olmuş” (Şensoy, 1998, s.152) bir tiyatro adamıdır. Bu bağlamda, daha önce *Pygmalion* oyununun incelemesinde dile getirildiği gibi Batı tiyatro geleneğinin “doğalcı” anlayışı, bu geleneği yerelleştirilmek kaygısıyla ortaya çıkan “doğalcılık” ve bugünkü “doğalcı” anlayışın aralarında büyük farklar bulunmaktadır; bu noktada önemli olan Türk sinemasına oyunculuk açısından büyük bir etkisi bulunan Batı tiyatrosunda nasıl bir doğalcı/gerçekçi anlayışın ortaya konduğu.

Örneğin, Türk geleneksel tiyatrosu tamamen “gösterimci” bir anlayış sergilerken, Tanzimat’tan itibaren başlayan modernleşme süreciyle birlikte Darülbeyti ve onun devamı olan Şehir Tiyatroları “yanılsamacı” bir anlayış izlemiş ve bunu da doğalcı/gerçekçi akımla ifade etmişlerdir. Dolayısıyla Sarıkartal’ın ifade ettiği gibi, “Yeşilçam melodramlarında sergilenen oyunculunun, Hint melodramlarındakine benzer bir biçimde, geleneksel tiyatrodaki yanılsama karşıtı oyunculunun bir uzantısı” (2002, s.76) olduğu söylenemez. Çünkü Yeşilçam melodram oyuncululuğu Muhsin Ertuğrul’un tiyatrodaki geleneğinden etkilenecek oluşturulmuş ve bu geleneğin oluşumunda geleneksel tiyatronun *commedia dell’arte* haricinde tüm bileşenlerinin “modernleşme” ekseninde “reddine” gidilmiştir.

Hülya Koçyiğit’in oyuncululuğunda da görülen bu anlayış, Yeşilçam melodramlarının *commedia dell’arte* oyuncululuğunu anımsatan komedi unsurlarıyla bezenmiş olmasından ziyade, sanat alanında Batıya öykünmenin, Batı tiyatrosunu “yerelleştirmenin” bir uzantısı olarak yanılsamacı bir perspektifle şekillenmiştir. Bu yanılsamacı anlayış seyircinin oyuncunun sergilediği durumla özdeşlik kurmasını sağlar. Bu nedenle de Brecht, yanılsamayı kırmak, illüzyonu bozmak üzerine inşa ettiği epik tiyatro anlayışında *gestus*’ları, yani toplumsal duruşları, jest ve mimikleri kullanmıştır. Ancak, Hülya Koçyiğit’in kendisinin de ifade ettiği gibi melodramlarda kendisinden beklenen belli bir oyunculuk anlayışının olduğu ve bu oyunculuk anlayışının,

“korumaya muhtaç, ailesi için olağanüstü fedakârlıklar yapan” kadın gibi hep benzer bir karakteri canlandırması da (Sarıkartal, 2002, s.77), tuluat geleneğinin değil bu yanılsamacı anlayışın bir parçasıdır. Çünkü, Lessing’in *Hamburgische Dramaturgie* (*Hamburg Dramaturjisi*, 1767-69) adlı yapıtında savunduğu gibi “insanın en çok kendi durumunu anımsatan durumlardan etkilendiği” görüşü ilerleyen dönemlerde yanılsamacı bir anlayış doğurmuş ve bu reel düzlemde izleyici kadının “kendine benzer” durumlardaki kadınla özdeşleşmesini sağlayacak bir biçimde, özellikle de melodram kipinde oyunculuğun gelişimini de etkilemiştir.

Hülya Koçyiğit’in “Sürtük” (1970) adlı filmdeki oyunculuk performansı da yanılsama üzerine şekillenmiştir. Çünkü yanılsamanın iki yüzü bulunmaktadır; örneğin “gerçeğin onu çevreleyen ortam içinde yansıtılmasının zorunlu” (Şener, 1998, s.180) kılınması, bu gerçeğin nasıl algılandığıyla da ilgilidir. Melodram filmlerindeki yıldızlara özgü klişe oyunculuklar, “kültürü ya da toplumsal yetişme tarzı her ne olursa olsun, herkes tarafından anlaşılabilir birkaç jest ya da yüz ifadesi”yle (Esslin, 1996, s.114) sınırlı kalsa da tüm bunlar izleyicinin kurguyla özdeşleşmesini sağlayan başlıca etmenler olarak belirlenmiştir. Bu durum, gerçeğin klişeleşmiş yansımaları içerir: “deiktik* jestler, içgüdüsel çılgınlıklar, spontan korku ve dehşet ifadesi ya da öfkeyle kasılan yüz ifadeleri” (Esslin, 1996, s.114) bu klişelerin arasında sayılabilir. Diğer taraftan gerçeğin toplumsal olan boyutu da toplumsal gerçekçilik bağlamında edebiyat yapıtlarına, sinemaya ve diğer kültür ürünlerine yansımıştır. Her iki bağlamda da “gerçek” yorumlama anlayışının bir referansı olmuştur. Melodramlarda gerçeğin alımlanması kadını, kadın bedenini bir arzu nesnesi gibi nitelerken ve gerçeği de hâkim anlayışın ikiliklerine göre şekillendirirken, toplumsal gerçekçi filmlerde gerçeğin yorumlanması sınıf savaşı üzerine şekillenmiştir. Nitekim Hülya Koçyiğit’in de bu yanılsamacı anlayıştan hareketle oluşturduğu “kendisinden beklenen ve istenen” deiktik jestler, spontan mimikler de bu tür oyunculuğun bir parçası ve yansıması olarak kabul edilebilir.

Her iki filmde de her iki yıldızın “kendine has” fakat bilindik jestleri tekrarladığı görülmektedir. Bu jestler de “gerçeğin algılanma biçiminin” bir parçası

* Göstermeye dayanan ifade biçimi.

olarak değerlendirilebilir. Örneğin, duygusal ifade tarzları Türkân Şoray ve Hülya Koçyiğit'in oyunculuklarında fiziksel görünüşlerinden, dönemin güzellik kavramından da beslenmektedir. Her iki oyuncunun da oldukça popülerleştiği 1960-1970 döneminin “kültüründe ya da alt kültüründe anlaşılan ya da kullanılan sözel olmayan göstergeler sözel göstergeler gibi dönemlerine özgüdür” (Esslin, 1996, s.114). Bu sözel göstergelerin her iki oyuncunun da fiziksel özellikleriyle birleşmesi oyuncuların genel imgesini oluşturur. Örneğin, Türkân Şoray “Sürtük”te (1965) daha erkeksi ya da Çingene'nin açılımlarına dair oyunculuk ve jestler sergilerken, Hülya Koçyiğit “Sürtük”te (1970) fiziksel özelliklerinin toplumsal yansıması dâhilinde kadınsı özelliklerin ön planda olduğu bir sokak kızına dönüşmüştür. Bu fark göz önüne alınarak senaryoda da küçük de olsa düzenlemelere gidilmiş, örneğin, Türkân Şoray'ın filmdeki değişiminin başladığı, ona giysiler alınıp çekidüzen verilmek istenen ilk sahnede “üstüm başım açılıyor” şeklinde kullanılan diyalog, Hülya Koçyiğit'in oynadığı “Sürtük”te (1970) belki de fiziksel özellikleri itibarıyla Şoray'a nazaran “erkeksi” özellikleri karşılayamadığı için “Götüm! Götüm patladı!” olarak değiştirilmiştir.

Her iki filmin açılış sahnesinde, kadının karşısında yer alan erkek (Ekrem Bora), mafyavari bir adam olarak tanıtılmakta ve bu durum da şiddet sahneleriyle desteklenmektedir. Gazino patronu, şarkıcı sevgilisiyle birlikte Naciye'nin çalıştığı pavyona gelir ve bu sahnede de erkeğin kadına karşı tavrı açıkça ortaya konmaktadır:

“Şarkıcı: Ne biçim yer burası böyle!

Gazino patronu: Sıktın, çarpacağım şimdi elimin tersiyle! Yemeğini ye, otur!” (Eğilmez, 1965, 1970)

Gazino patronunun sevgilisi olan şarkıcı kadınla girdiği diyalog, onun “paraya”, “güce” ve “iktidara” sahip olan bir erkek olduğunu göstermektedir. Türkân Şoray'ın oyuncululuğu fiziksel özellikleri gereği, örneğin, oldukça büyük olan gözleriyle –ki geleneksel Hint tiyatrosunda da gözler büyük bir önem taşımakta, tüm jest ve mimiklerin yerini almaktadır– Naciye tiplerini pekiştirirken, daha önce de ifade edildiği gibi, Hülya Koçyiğit'in Naciye yorumu, yine oyuncunun fiziksel özellikleri gereği “sokağa/altsınıfa ait olma” durumu, diyaloglarla desteklenerek (daha fazla küfür kullanılması) ve kendini tekrar eden “abartılı” mimiklerle gerçekleşmektedir:

“Naciye: (Alaycı) Bi şey mi istedin müsyööö!”

Gazino patronu: (Soğuk, Emredici) Al bunu (Kartvizitini verir). Üstünde adresim yazıyor, yarın bana gel.

Naciye: (Kızgın) Anlamadım. Anan güzel mi senin?

Gazino patronu: (Sakin) Hayır.

Naciye: Çüş be ne zannettin sen beni! At pazarından eşek satın alır gibi satın mı alacaksın ulan bizi? Gözünü aç züppe! Kız oğlan kızım ben ayı!

Gazino patronu: (Sakin) Dur. Nefes al biraz.

Naciye: Kabarma ulan yersin yoksa kafana pabucu! Kendimi koklatacak göz var mı ulan bende öküz! Ortaya çıktık göbek attık diye ırzımıza mı geçeceksin kodoş! Hey, gelin be! Hırbonun zoruna bak sen önce kendi paçanı kurtar düdük, bir de peynir ekmek mi istiyorsun eşoğleşek!” (Eğilmez, 1965, 1970)

Gazino patronu gibi, “sert, acımasız” bir erkeğin karşısına, onunla denk özelliklere sahip bir kadın olarak Naciye konulmuştur. Bu durumun alt okumasında, toplumsal cinsiyet teorileri dâhilinde, kadının ancak erkekleşebilmesi durumunda erkeğin ona uyguladığı tahakkümün ortadan kalkacağına dair bir “inancın” ve “öngörü”nün yattığı söylenebilir:

“Kadınlığın geleneksel belirtisi olan erkeğe bağımlılık ve onun isteklerine kayıtsız şartsız uyum gösterme niteliğine duyulan özlem, erkeğin geleneksel düzende hiçbir özel çaba göstermeksizin herkes tarafından kabul edilen otoritesine duyduğu özlemle bir arada gitmektedir.” (Saraçgil, 2005, s.293)

Ayşe Saraçgil’in yaptığı saptama filmde de açılım bulmaktadır. Her iki filmde de Naciye tiplemesinin ardında “erkeğe kayıtsız şartsız sebat etmek” yatmaktadır. Erkeğin “herkes tarafından ‘hiçbir özel çaba göstermeksizin’ kurduğu otorite” daha filmin açılış sahnesinde izleyiciye erkek figürünün bir betimlemesini sunar. Kadınlık ise *Pygmalion* ve “Aslan Yavrusu”nun aksine bir sınıf atlama umudunu içeren figür olarak sunulmaz. Çünkü izleyiciye kadının içinde bulunduğu maddi koşullar yerine, onun ahlaki olarak ait olmadığı bir yer, pavyon gösterilmektedir. Filmin adından da anlaşılabilceği gibi geleneksel düzenin ahlak anlayışının tam tersi bir mekânda varlığını sürdüren ve anlaşıldığı kadarıyla bu durumdan şikâyetçi olmayan bir kadın

tiplemesi yaratılmıştır. Dolayısıyla, “ötekiliğin inşası” bağlamında hâkim görüşün bir göstergesi olarak Naciye tiplemesi haricinde kadınlığın ikiliklerin her zaman olumsuz tarafında yer aldığı, ancak gazino patronuyla şarkıcı sevgilisinin pavyona geldiklerinde aralarında geçen şu diyaloglardan anlaşılmaktadır:

“Gazino patronu: Son zamanlarda sıkmaya başladın, biraz alkış, iki çiçekle ne oldum delisi kesildin başıma, kaçtır söylüyorum züppelik yapma diye, zaten suyun kaynıyor.

Şarkıcı: Ben de bayıldım, sen zor bulursun benim gibisini... (Naciye masalarına gelerek şarkı söylemeye, dans etmeye başlar) Allah’ım ne iğrenç şey! Ne diye sokarlar bunları böyle yerlere bilmem ki? Şarkıcı olmamdan utanıyorum.

Gazino patronu: Utanma, hiç fark yok aranızda!

Şarkıcı: Ne! Sürtükle mi aramızda fark yok?

Gazino patronu: Evet, şans sana gülmüş ona gülmemiş o kadar! İstersem üç günde yetiştirir, meşhur ederim.

Şarkıcı: Bunu mu? Bundan ne olur?

Gazino patronu: Sen ve bunlar gibi meşhur bir ses sanatkârı, onun için fazla kafa ütüleme kes!

Şarkıcı: Sanatkâr olmayı, halkı büyülemeyi kolay şey zannediyorsun...

Gazino patronu: Uzatma artık görürsün!” (Eğilmez, 1965, 1975)

Şarkıcıyla gazino patronunun aralarında geçen bu diyaloglarda “kadınlığın” tanımı yapılmaktadır. Gazino patronunun “hanımefendi, saygın bir ses sanatkârı olan” kadına “aranızda hiç fark yok” demesi de bunun bir göstergesidir. Bu durum “kadınlığın” olumsuz bir tanımı olarak da kabul edilebilir. Sahnede belirleyici erkektir, erkek öncelikle “işverendir.” Eril iktidar mekanizması, diyalogda da görüldüğü gibi işlemektedir. Gazino patronunun Naciye ve şarkıcı sevgilisiyle aralarında bir fark görmemesi, sınıfsal farkın, statüsel konumun göstergesi değil, kadınlığın “sınırları oldukça keskin çizgilerle belirlenmiş” aşağı bir kesime mensup olarak görmesinden ve dolayısıyla erkekliğin yüceltilmesinden kaynaklanmaktadır; bu anlamda Naciye ile şarkıcının arasında bir fark yoktur. Film dâhilinde kamusal ya da özel alanın cinsiyet farklılıkları ya da toplumsal cinsiyet bazında ayrıldığı da söylenemez. Çünkü bunu

belirten bir kod bulunmamaktadır. Naciye'nin gazino patronundan talebi, "daha çok para kazanmak" ve "şan, şöhret" sahibi olmaktır. Kadınlığın geleneksel tanımında olduğu gibi, ev ve ev işleriyle özdeşleştirilmek değildir. Nitekim her iki filmde geçen diyaloglarla da gazino patronunun niyeti açıkça ortaya konmaktadır:

"Gazino patronu: (Kararlı) Kafama koydum, seni adam edeceğim ben.

Naciye: (Şaşkın) Zorum ne benimle?

Gazino patronu: (Sakince) Zorum seninle değil işimle. Beyoğlu caddesinde fotin bile boyadım ben. Şimdi de senin gibilerle halkın gözünü boyayıp para kazanıyorum, sen de yetişirsen çok para getirirsin bana." (Eğilmez, 1965, 1975)

Yukarıdaki diyalogda da görüldüğü gibi gazino patronunun Naciye'nin rızasını sağlamak için "gazino patronu" olması, yani statüsü ve mesleği yeterli olmuştur. Bu noktada, metnin orijinalinde olduğu gibi kadın için sınıf atlamanın yerini "meşhur olmak" almıştır. Fakat "meşhur" ve "popüler" olmak için gereken şart, yalnızca bir "şarkıcı" olmak değil "ses sanatkârı" olmaktır. "Ses sanatkârlığı" şarkıcılıktan farklı olarak, makam ve nota bilgisine azami olarak sahip olmayı da gerektirmektedir. Bu nedenle Naciye'yi "değiştirmek" ve üzerinden para kazanmak için "yeniden yaratmak" onun sınıf atlaması değil, sokak şarkıcılığından ses sanatkârlığına "terfi" etmesi anlamına gelmektedir:

"Melahat: Bunca yıldır bu adamın bir kadına tek karanfıl getirdiğini görmedim, ama sana orkide getirdi. Sevmeye başladı galiba seni..."

Naciye: Yok deve! Talimli maymun neyse ben de oyum onun için, marifet öğretip sonra sırtımdan para kazanacak.

Melahat: O başka, sevse de seviyorum demez ki..." (Eğilmez, 1965, 1975)

Pygmalion'un başlıca tartışma konusu olarak, cinsiyetlerin sınıflarla özdeşleştirilmesi durumu, "Sürtük" (1965, 1970) adlı filmlerde bu şekilde bir "deformasyona" uğramıştır. Bu filmlerde, *Pygmalion*'da ve kısmen "Aslan Yavrusu"nda görülen seçkinci anlayışın yerini "popüler kültür" öğeleri almıştır. Bu deformasyonun başlıca nedenlerinden birinin, dönemin popüler kültür anlayışı olduğu söylenebilir ki buna son bölümde geniş bir biçimde değinilecektir.

Yukarıda görülen diyaloglarda da erkeğin kadınlara karşı olan tavrının ipuçları belirmektedir. Erkeğin tanıtımına yardımcı olmakla mükellef kadın, eski “Kalamış Güzeli”, onun yanında çalışan eskiden bir “ses sanatkârı” olan ve erkeklerin sigarasını “yüzlük banknotla” yaktıkları “meşhur” bir kadındır:

“Naciye: Şimdi necisin sen burada Melahat abla?

Melahat: Usulen abla der bana, ama ben de bilmem neci olduğumu...” (Eğilmez, 1965, 1970)

Melahat ne iş gördüğünü bilmesede, izleyicinin onun bir “düşkün” ve “sığıntı” olduğunu ortaya koyan “sözsüz göstergeleri” alımlayabilir, çünkü Melahat, “Aslan Yavrusu”nda ya da *Pygmalion*’da olduğu gibi varlık amacı erkeğin “iyi” yönlerini ortaya çıkarmak üzere kurgulanmış bir karakterin “yerelleştirme” dâhilinde deformasyona uğramış bir stereotipidir. Aynı zamanda bu karakter “paranın ve şöhretin” sonucunun olumsuz bir göstergesi olarak da yorumlanabilir. Melahat, gazino patronu için yaptığı tanımlamada “onun yavuklusu olmaz, kadınlar yolcu, o hancı gelir giderler” tabirini kullanır. Burada anlatılmak istenen Ayşe Saraçgil’in de belirttiği gibi “erkeğin kadına duyduğu atavi korku” olarak açıklanabilir:

“Erkeğin kadına karşı duyduğu atavi korku her şeyin üstünde varolmaya devam etmekte, bir kadına beslenen aşk, ilk planda kontrolün yitirilmesi ile kadın gibi güvenilmez, kötü niyetli bir varlığın kölesi haline gelmekle eşdeğer gibi algılanmaktadır. Böylesi bir ortamda, biyolojik, cinsel ve duygusal alanların birbirinden ayrılması kaçınılmaz bir çözüm olarak ortaya çıkmaktadır. (...) Biyolojik, duygusal ve cinsel alanların birbirlerinden böylesine net bir biçimde ayrılmış olması beraberinde kadınların erkeklerde bıraktıkları intibaha göre sınıflandırılmalarını getirmektedir.” (2005, s.293)

Ayşe Saraçgil’in de ifade ettiği gibi “atavi korku” tüm gücünü ataerkil toplum düzeninden ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinden alan bir mekanizma olarak “Sürtük” filmlerinde de işlemektedir. Gazino patronunun “yavuklusunun” olmamasının nedeninin de bu olduğu söylenebilir, şarkıcı sevgilisine olan tavrı ise yine bu korkunun bir parçası olarak açıklanabilir. Çünkü gazino patronu “geldiği yeri reddeden” şarkıcı sevgilisine karşı kötü davranışlar sergilerken kendi içinde, “yalnız” kalma korkusu, kadınlara karşı bir güvensizlik de sezilmektedir. Bu noktada şarkıcı kadının gazino patronunda “bıraktığı intibah” onun erkeğin gözünde “sınıflandırılmasına” yol açmaktadır. Bıraktığı

intibaha göre gelişen bu sınıflandırma da kadının aşağı bir sınıfın üyesi olması anlamına gelir. Kadının varlığıyla bir “öteki” olma durumu, yine varlığıyla ikilikleri yaratmış gibi gösterilmesi de toplumsal cinsiyet teorilerinin bir sonucu olarak görülebilir. Bu filmlerin anlatısal yapısı, kadının varlığının, biyolojik, cinsel ve duygusal alanların erkek egemen bir söylem üzerinden değerlendirildiği üzerine gelişmektedir.

Aşk bu noktada, “kontrolün yitirilmesi” olarak sunulmaktadır. Bu durum da filmde gazino patronunun Naciye’ye sürekli hediyeler alarak, aslında onun “ne kadar iyi, ne kadar sevecen” bir erkek olduğunun ispatı süreciyle gelişmekte ve “kimseye bir karanfil bile almayan” gazino patronunun Naciye’ye “orkide” gibi “değerli” bir çiçeği vermesiyle toplumsal cinsiyete dayalı anlatısal bir göstergeye dönüşmektedir. Şarkıcı sevgili ve Naciye’nin gazino patronunda bıraktığı intibah, *Pygmalion* ve “Aslan Yavrusu”nda olduğu gibi altsınıfın sığınacağı en güçlü kalkan olarak sunulan “namus” kavramıyla şekillenir. Şarkıcı sevgilinin “hafifmeşrep” bir kadın olarak sunulmasının karşısında yer alan Naciye’nin, hem “namuslu” hem de “erkeksi” özellikler taşıdığı görülür. Ayrıca, şarkıcı sevgilinin erkeğe “kayıtsız şartsız bağlı olmamasının” nedenlerinden birinin “kadir, kıymet bilmeyen” yapısı ve davranışlarıyla da yakından ilişkisi olduğu söylenebilir.

Filmde iki ayrı uçtaymış gibi gösterilen kadın karakterlerden Naciye altsınıfın ahlak anlayışının kutsanması, şarkıcı sevgili ise “yitirilmiş ahlak anlayışının” temsili olarak sunulmakta ve ilginçtir ki her iki karakterin de bedenlerinin sunumu birer arzu nesnesi olarak algılanmalarına yol açmaktadır. Deborah Lupton’ın da ifade ettiği gibi kökeni ataerkil toplum düzeni olan, kadını beden, erkeği ise zihinle konumlandıran ikili zıtlıklar, beden daima olumsuz değerlendirilmesinden beslenmekte ve dolayısıyla “ideal kadın” önerisi de bu görüşlerden referansla ortaya konmaktadır (2002, s.162). Böylece, daha önce ifade edilen, Foucault’nun vurgusunda “uysal bedenlerin yaratılması” erkeğin toplumsal konumlanışına göre değişen “evcilleştirme” süreçleriyle gelişmektedir (Foucault’dan aktaran Bora, 2005, s.93).

“Naciye: E anlat bakalım... Beni şarkıcı yapçak mısın, meşhur etçek misin?”

Gazino patronu: Kim bilir...

Naciye: Kim bilir olur mu ya, tuttuğunu altın edermişsin sen, azcık bizi de tut ha? Ne eksiğimiz var bizim ha?

Gazino patronu: Yontulmak istersin...

Naciye: Çüş odun muyum ben be!

Gazino patronu: Adın ne senin?

Naciye: Naciye.

Gazino patronu: Önce onu değiştirmek lazım. Abla bu kızı temiz bir kalafat çek, hiçbir şey esirgeme tığ gibi giydir kuşat.” (Eğilmez, 1965, 1970)

Aynı gün içinde yıkanan, yeni elbiseler alınan, manikür, pedikür yapılan, kuaföre götürülen Naciye durumdan memnundur. Gazino patronunun şarkıcı sevgilisinin evine yerleşmek üzere kadının evine giderler:

“Şarkıcı: Kim bu taşbebek? Yabancı artist mi?

Gazino patronu: Tanıyamadın mı? Senin sürtük! Bak bir günde ne hale geldi.” (Eğilmez, 1965, 1970)

Bu ani değişimin sonucunda gazino patronu iddiayı kazanmıştır fakat Naciye’nin “adap yetersizliği” aynı akşam götürüldüğü gazinoda, “çatal-bıçak kullanmasını bilmediği için gazinoyu birbirine katması ve masaların üzerine çıkıp dans etmesiyle” su yüzüne çıkar. Bunun üzerine gazino patronunun emriyle, “Sen önce oturup kalkmasını öğren, yarından tezi yok usta bul, hoca tut, ne edersen et, yemek yemesini çatal kaşık tutmasını öğret buna, ondan sona karşıma getir”, Naciye’ye “adabı muaşeret” kurallarını öğretmek üzere bir takım hocalar tutulur. Yine “kısa” bir süre içersinde, dönemin popüler seçkinci anlayışının birer temsili olarak, dans etmeyi, çatal-bıçak kullanmayı, sürat motoru dâhil olmak üzere, neredeyse tüm motorlu araçları kullanmayı öğrenen Naciye, “şerefe” yerine “çir yo”, “eyvallah” yerine “oruvar” demesini, peçeteyi de “pudra ponponu gibi” kullanmayı “ezberlese” ve bu “ezberledikleriyle” gazino patronuna “ahkâm” kesse de tüm bunlar onun “şarkıcı” olmasına yetmemektedir. Naciye’nin “ses sanatkârı” olabilmesi için “müzik kültürü alması” gerekmektedir; Naciye’nin bu duruma tepkisi “Çok mu pahalı? Ekrem Bey alsın!” şeklinde olur. Bu noktada, parayla kurulan ilişkinin sınıf atlamak ya da statü

değiştirmek veya bir meslekten terfi etmek olduğu söylenebilir. Naciye'nin rızasının da böylelikle sağlanmış olduğu anlaşılmaktadır.

“Sürtük” filmlerinde “evcilleştirme” kadının bir anda “değişmesi”yle sonuçlanır. Yalnız bu değişim, “Sürtük” (1965, 1970) adlı filmlerde *Pygmalion*’da ya da “Aslan Yavrusu”nda (1960) olduğu gibi bizzat değişimi talep eden, “ideal kadını” yaratmak isteyen erkeğin kendi eliyle gerçekteşmez. Çünkü bu filmlerdeki gazino patronu bu değişimi gerçekteştirebilecek azami bilgiye sahip değildir, ne seçkin bir sınıfın ne de seçkinci bir anlayışın üyesidir. Dolayısıyla, *Pygmalion* ve “Aslan Yavrusu”ndaki seçkinci anlayışın yerini, altsınıfa mensup bir başka erkeğin kültürle özdeşleştirilmesi almıştır.

1965 yılında çekilen ve başrolünü Türkân Şoray’ın oynadığı “Sürtük”te bu kişi, Cüneyt (Cüneyt Arkın); 1970 yılında çekilen, başrolünü Hülya Koçyiğit’in oynadığı filmde ise Ferdi’dir (Göksel Arsoy). Cüneyt ve Ferdi altsınıfa mensup, “iyi ahlakla yetişmiş” fakat “maddi zorluklar” içinde yaşamlarını idame ettirmeye çalışan müzik eğitmenleridir. Gazino patronunun “ideal kadını” yaratabilmek için gerekli olanaklara sahip olmaması, *Pygmalion*’da ve “Aslan Yavrusu”nda yardımcı erkek rolünün kutsanmasına yol açmıştır. Bu kutsanma, “Sürtük” adlı iki çevrimde maddi olanakları elinde tutan erkeğin, yani hem ataerkil toplum düzeninin hem de sermayenin temsillerinden biri olarak temsil edilen iktidarın tahakkümünü daha geniş alanlara yaymaktadır. Naciye ve Cüneyt / Ferdi’nin mensup oldukları sınıf aynı olmasına ve düzgün konuşmasını, müzik kültürünü öğreterek Naciye’yi “yeniden yaratan” bu ikinci erkek olmasına rağmen aralarında “büyük farklar” bulunmaktadır.

Bu “farklılık” aslında cinsiyetlere dayalı ayrımın daha da belirginleştiği bir dizi göstergeler bütünü olarak değerlendirilebilir. Örneğin gazino patronunun “ideal kadını” yalnızca yüzeysel değişimlerle sınırlı kalmıştır, fakat müzik eğitmeninin senaryoya dâhil olmasıyla birlikte kadındaki “değişimin” kalıcılaştığı izlenimi sağlanmışdır. Öte yandan, Naciye’ye adap dersleri vermek üzere tutulan, örneğin, sofrada için gelen hocaların Naciye çıktıktan sonra, az önce bıçakla kesmeyi öğrettiği eti eliyle ve iştahla yemesi, şarap şişesini ağızına götürerek içmesi, ağızını da kupağındaki peçeteye silmesi gibi, tüm bunlar “komedi unsurları” olmalarının ötesinde, aslında hocaların Naciye’yle

aynı koşullarda ve aynı statüde olduğunu göstermektedir. Bu temsil, tahakkümün sınırlarının cinsiyet ayrımından sınıflar, kültürel kimlikler arası farklılıklara doğru genişlediğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Aynı şekilde Cüneyt / Ferdi de gazino patronuyla “aynı ortamdan” gelmesine rağmen ona “babasından bir İstiklal Madalyası’yla temiz bir soyadı” kalmış olması da ahlak anlayışının kutsanması, tahakkümün sınırlarının genişlemesi ve buna rağmen yine de kadının doğa, erkeğin ise kültürle özdeşleştirilmesinin bir kanıtıdır. Dolayısıyla, cinsiyetler ayrımı dâhilinde gazino patronu ve müzik eğitmeninin arasındaki tek fark maddi olanaklarıdır. Aşağıdaki diyalogda da görüldüğü gibi aslında Naciye ile aynı sınıfa mensup olan erkeğin “çelişkili çatışmasını” içermektedir:

“Cüneyt / Ferdi: Segâh, Dügâh, Sultanı Yegâh...

Naciye: Darbukacı Agâh... Kusura bakma aklıma geldi, babamın arkadaşıydı veremden öldü. Zaten bizim orda insanlar ecelleriyle ölmezler pek, ya bir bıçak, ya kaza, ya da verem.

Cüneyt / Ferdi: Hayatlarımız birbirimize bir yerde çok benziyor.”
(Eğilmez, 1965, 1970)

Zıtlığı sağlayan erkeğin, gazino patronunun, kadını “değiştirebilecek” kadar birikime sahip olmaması durumu, kadınla aynı sınıfa mensup, “ahlaklı” bir erkeğin tahakküm altına alınmasını da sağlamaktadır. Bu ikinci erkek, baştan çıkarmanın bir temsili olarak filmde varlığını sürdürür; Naciye ile birbirlerine âşık olurlar; bu aşkın sonucunda gazino patronu ikisinin de işine son verir ve nüfuzunu kullanarak başka bir yerde iş bulmalarını engeller. Burada önemli olan nokta, *Pygmalion* ve “Aslan Yavrusu”nda pasif bir durumda olan ikinci erkeğin de çatışmayı oluşturan ana etkenlerden biri olarak değişime uğramış olmasıdır; “kültür”üyle değiştirdiği, “yeniden yarattığı” kadının temsili, gazino patronu gibi onun da tahakkümle özdeşleştiğini gösterir. Nitekim ilerleyen sahnelerde, Naciye’ye kendi adıyla değil, sahne adıyla hitap eder.

Bu başlık altında ifade edilen tüm tespitler, konu edilen filmlerdeki cinsel rol kimliğine sıkı sıkıya bağlı kadınlık ve erkeklik tanımlarını içermektedir. Bu kadınlık ve erkeklik tanımlarının toplumsal zeminde popülerleşmesinin, izleyiciyle özdeşlik kurulmasını sağlamasının nedenleri üzerine yoğunlaşılacak sonuç bölümünden önce,

melodram ve tragedya incelemeleri ve kuramları göz önüne alınarak her iki film de, daha önceki incelemelerde olduğu gibi, çatışma, muhalefet ve mutlu son başlıkları altında incelenecektir.

3.1.5.1 Çatışma

Klasik anlatıların yapısını temel bir çatışmanın üzerine kurması nedeniyle melodramatik anlatıların klasik anlatılarda olduğu gibi dramatik çizgiye sahip olduğunu göstermektedir (Behçetoğulları, 1999, s.63). Bu nedenle, kökeni teatral anlatımlara dayanan, “Sürtük” adlı melodram türündeki filmlerin çatışma noktalarını oluşturan etmenlere Aristoteles’in tragedya kuramına dayanarak açıklanması yerinde olacaktır.

Popüler bir melodram olarak “Sürtük”, Nilgün Abisel’in ifade ettiği gibi, “sınıfsal çatışmaların kişisel düzeye indirilerek bulanıklaştırıldığı, çarpıtıldığı, cinsiyetçiliğin ise ‘ideal romantik aşk’ ve ‘kutsal evlilik’ içinde eritildiği” olağan bir dünya sunar izleyicilere (2005, s.195).

Bu dünyanın içindeki başlıca çatışma, erkeğin iktidar alanı içersindeki kadının olumlanan bir arzu nesnesine dönüşmesidir. Bu dönüşüm, daha önce ifade edildiği gibi klasik bir anlatıyı içinde barındırırken aynı zamanda çalışmanın ilk bölümünde ele alındığı gibi mitolojik bir anlatıyı da ihtiva eder, zaten bu anlatının çıkış noktası bir mitostur ki bu mitos “deneyimlenen şeyin daha önce deneyimlendiğine dair” sebep ve sonuçları da barındırmaktadır. Dolayısıyla “melodramın kullandığı çelişkiler ve çatışmalar geleneksel toplumların masalları ve mitleriyle de örtüşmektedir” (Behçetoğulları, 1999, s.61). Pembe Behçetoğulları melodramların mitosların yarattığı zemin üzerinde geliştiğini savunarak bu geleneği güçlendiren ve evrenselleştiren şeyin bu türden çakışmalar olduğunu belirtir (1999, s.61).

Aristoteles *Poetika*’da ahlaki belirsizliğin kişiyi trajediye sürüklediğini, eposun da bu zeminde oluştuğunu söyler (1998, s.22). Melodramın da özü “sağlam ahlak, kendine yetme, aile yaşantısına saygı ve geleneksel cinsel rollere bağlılık” (Abisel’den aktaran Behçetoğulları, 1999, s.61), olduğuna göre trajedi ve melodramın anlatısal düzlemde çakıştığı söylenebilir. “Sürtük”te bu durum, kadının “sağlam bir ahlaka” sahip olmamasından kaynaklı bir çatışmayla desteklenmektedir. Bu kadın karakter

toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmeyen bir durumdayken aynı zamanda böyle bir yaşam biçimine özlem duymaktadır. Aynı zamanda kadının “namusuna sahip çıkması” izleyicinin bu karakterle özdeşleşmesini sağlarken, Aristoteles’in belirttiği gibi erdemle erdemsizlik arasında gidip gelen karakterin (1998, s.22), trajedinin aksine kişiliğinin değil de cinsiyetinin barındırdığı “kusurlarla” yıkıma sürüklenir. Fakat trajedideki yıkımın yerini melodramda ahlakla kutsanmış bir evlilik almıştır. Dolayısıyla yıkıma doğru sürüklenen hikâye örgüsü, mutlu sonla biter, bu durum izleyicinin taleplerinin önceden belirlenmesi ve bu taleplere göre özdeşliğin kurulması zemininde gelişir:

“(…) Yapısal ve tematik özellikler, melodramatik anlatının sunduğu dünyanın, varolan hâkim toplum yapısını, o topluma ait değer yargılarını ve toplumsal rolleri gösterdiğini anlatmaktadır. Çünkü melodramatik anlatı ister ‘iyi’ ister ‘kötü’ bitsin, içerdiği kavramları sorgulamaz; onları kurmaca gerçeklik içinde somut durumlar olarak temsil eder.” (Behçetoğulları, 1999, s.65)

Topluma ait değer yargılarının ve toplumsal değerlerin yapıtın içinde sabit anlamlar olarak üretildiği ya da tekrarlandığı düşünüldüğünde bunun daha önce de ifade edildiği gibi bir tür kaydetme pratiği olduğu ve bu kaydetme pratiğinin beslendiği, özellikle cinsiyet ayrımına dair yargıların aktarıldığı, meşrulaştırıldığı bir zemin olarak melodram kendi içinde bütünüyle bir çatışmalar zinciri barındırmaktadır. “Sürtük” filmlerindeki kadının değişimi, erdemli bir alana taşınmasıyla yaratılan çatışma da bunun bir göstergesidir. Örneğin, gazino patronunun Naciye için maddi imkânlarını seferber etmesine rağmen onun, “varolan kadın”dan “ideal kadın”a ulaşamaması bu anlamda dikkat çekicidir. Çünkü kadın “statü değiştirme” vaadini, “gücü” değil “kültürü”, “parayı” değil “aşkı” seçmesiyle geri çevirir. Yine de, “kültürün gücüyle” sınıf atlayacağını farkındadır, çünkü o artık “Naciye” değil, “Türkân / Canan”dır.

Anlatının temelini oluşturan kadının gerçek hayattaki varoluşuna paralel bir biçimde toplumsal cinsiyetinin sözde reddine giderken, aynı zamanda rızasının alınarak uğradığı tüm değişimlere ayak uydurması da anlatının başlıca çatışma ve çelişki noktalarını oluşturmaktadır. Film boyunca gazino patronu tarafından kadına verilen ödüller –çiçek, mücevher, araba, ev– onun toplumsal cinsiyetinin varlığını sürdürecektir bir şekilde kurgulanmıştır. Bu noktada kadının yükümlülüğü “onu seçen” erkeğin tahakkümüne boyun eğmek olacaktır.

Kadının tüm bunların reddine gitmesinin sonucu ise ona “nereden geldiğinin erkek tarafından hatırlatılmasıyla” muhalefet doğar. Bu hatırlatma eylemi Pygmalion mitosuyla da örtüşmektedir. Gerek *Pygmalion* ve “Aslan Yavrusu”nda (1960), gerekse “Sürtük” (1965, 1970) filmlerinde kadına karşı oldukça sık kullanılan “yontmak”, “pis kaldırımlardan almak”, “mahlûk”, “sürtük” gibi ifadeler de kadının “yeniden yaratımının” altında yatan başlıca muhalefet ve çatışma noktalarını oluşturmaktadır:

“Gazino patronu: Bana hayır diyemezsin! Hele sen, çamurdan çekip kurtardığım sürtük! Hele sen hiç!

Naciye: Ne istiyorsun benden? Senden aldıklarımın hepsini geri vermedim mi? Hiç vicdan yok mu sende?

Gazino patronu: Aldığın bir şey var ki onu geri veremezsin!

Naciye: Neymiş o?

Gazino patronu: Fazla konuşmayı sevmem, yürü!” (Eğilmez, 1965, 1970)

Yukarıdaki diyaloglarda kadının müzik eğitimine âşık olduğunu anlayan gazino patronunun, Aiskhylos’un trajedilerindeki gibi bir yıkımla karşılaştığı görülmektedir. Bu yıkım ve çatışma ortaya konmasıyla, gazino patronunun Naciye’ye duyduğu karşılıksız aşkla çözümsüz bir duruma doğru sürüklenen kadının, erkeği, gazino patronunu aşk aracılığıyla “yola getirmesiyle” çözüme ulaşacaktır. Fakat bu filmlerdeki, her iki durumda ve farklı tiplerdeki erkek aslında tek bir anlayışın temsilidirler: “ataerkil düzeni ve onun kadınlar üzerindeki baskınlığını güçlendirmek ve onu geçerli kılmak” (Wood’dan aktaran Behçetoğulları, 1999, s.67).

Pygmalion ve “Aslan Yavrusu”ndaki seçkinliğin altın sınıfına indirgenmesi erkeğin kadına karşı tahakkümünü ortadan kaldırmamış, aksine bunu perçinlemiştir. Perçinlenmesinin nedeni, ödül-ceza sistemi içerisindeki “ahlaki düzenin” kutsanması ve bu ahlaki düzen içerisinde kadının “ahlaki eğitimliliğini” erkeğin özdeşleştiği kültürle gerçekleştirmesi olarak açıklanabilir:

“Melodramatik anlatının, kadını, anlatsal bir öge olarak değişime uğratarak sona doğru yol aldığını söylemek, erkeğin anlatsal konumunun kadına göre daha sabit olduğunu söylemek demektir. Kadının filmin açılışındaki durumuna ilişkin özellikleri, –cinsel,

mesleki, ahlaki– film ilerledikçe değişime uğrar. (...) Kadının hayatının değişimi, çatışmayı çıkaran unsurun devreye girmesinden sonra, kadının film içindeki sürüklenişini ifade eder.” (Behçetoğulları, 1999, s.68)

“Sürtük” filmlerindeki çatışmayı çıkaran unsur, erkek egemen bir anlayış içersinde yapılandırılmış kadınlığın temsilidir. Klasik bir trajedide olduğu gibi korku ve acıma duygularını uyandırılarak içsel bir zenginleşmenin sağlanması –katharsis– (Aristoteles, 1998, s.23), korkunun ve acımanın tek bir cinsiyetin, erkeğin tahakkümüyle gerçekleşir. “Sürtük” filmlerinde korkuyu uyandıran, Naciye’nin müzik öğretmeniyle birlikteliğine karşı çıkan gazino patronudur; acıma ise kadının kendine yönelik psikolojik eylemi olarak gerçekleşir:

“Naciye: Ölmek benim için onsuz kalmaktan daha iyidir!

Gazino patronu: Evet, öldürürüm, ama seni değil onu!

Naciye: Sakın dokunma ona!” (Eğilmez, 1965, 1970)

Yukarıdaki diyalog filmin en trajik sahnelerinden birine aittir. Bu diyalogda, trajedilerde olduğu gibi “acı çekerek” içsel bir zenginliğe varmayla birlikte “karşı koyma” eylemi gerçekleşmektedir. Bu “karşı koyma” eylemini izleyiciyle özdeşlik kurma dâhilinde destekleyen bir dizi oyunculuk paradoksunu da beraberinde getirir. Çetin Sarıkartal, Hülya Koçyiğit’in “histerik bir aşırılık” olarak değerlendirdiği melodram oyunculuğunu özetlerken aslında bu oyunculukta “yaşanan trajedi”nin oldukça başarılı bir yansıması görülmektedir. Bu durum senaryonun gerçekleştirmek istediğini de destekler niteliktedir. “Bedenin sanki bir kriz içersindeymişçesine kasılarak ve bükülerek devinmesi” korku ve acıma duygularının gücünü; “herhangi bir fiziksel engelle karşılaşılmasına karşın hareketlerin göze çarpan bir biçimde kısıtlanması” yaşanan acıyla birlikte gerçekleşen katharsisi; “bakışların, adeta maksadını aşan bir şekilde, izleyicinin dikkatini çekecek kadar bir süre ya erkek kahramana ya da kameraya sabitlenmesi” acı çeken kahramanın yazgının gücünü, kendi direncini, karşı koyma potansiyelini öğrenmesi gibi trajedi oyunculuk biçemleriyle açıklanabilir (2002, s.81).

Schopenhauer’e göre “gerçek trajedi, kahramanın kendi günahlarından değil [Naciye, paranın bir şekilde esiri olarak günah işlemiş ve daha sonra ‘gerçeği’

öğrenmiştir], varoluşunun temelinde yatan suçtan, ilk günden kaynaklanır” ki bu ilk günah, aynı zamanda “çözumsuz gibi gösterilen bir sorunu” cinsiyetlere dayalı ayrımı da kapsamaktadır, hatta ilk günahın temelinde bu şekilde bir ayrımın olduğu bir gerçektir (*AnaBritannica*, C.30, s.185). O halde, “Sürtük”lerin çatışmasının temelinde yatan trajik unsurların da cinsiyet ayrımıyla özdeşleştirildiği söylenebilir.

3.1.5.2 Muhalefet

“Sürtük” (1965, 1970) filmlerinin muhalefet odakları, Naciye’nin kendisine gereken “müzik kültürü”nü “alması” sürecinde müzik eğitmenine duyduğu aşkın gazino patronu tarafından öğrenilmesiyle birlikte baskı unsurlarının ortaya çıkışıyla başlamaktadır. Nilgün Abisel’in de ifade ettiği gibi, bu tür filmlerde çatışma ve muhalefet kurmaca karakterlerin üzerinde birer baskı aracına dönüşmektedir (2005, s.245). Muhalefet, filmdeki kadın karakterin kendisinden “beklenen” davranışları sergilememesi yönünde gelişmektedir.

Muhalefet temel çatışmayı hazırlar nitelikte kurgulanmışken, çatışmanın temelini oluşturan maddi nedenlerin altında cinsiyetlere dayalı bir ayrım yatmakta, bu durum da etken erkek, edilgen kadın kipini ortaya çıkarmaktadır. Kadın her ne kadar erkeğe direnirse dirensin yenilgiyi baştan kabul ederek, melankolik bir tavır takınmaktadır. Örneğin, aşağıdaki diyaloglarda, Naciye gazino patronunun tehdidi karşısında boyun eğmiş ve tahakkümüne karşı direnç gösterememiş olsa bile, takındığı melankolik tavır aslında onun derinden derine bir kaybı olduğunu, bu kaybın yasını tuttuğunu anırtmaktadır:

“Türkân / Canan: Bu davetsiz misafir ne istiyor acaba?”

Cüneyt / Ferdi: Sevdiğim kadını almaya geldim, onu buraya zorla getirdiysen eğer öldürürüm seni!

Gazino patronu: Bir şey yapamazsın, ama kendisi geldi, sor istersen, hem de tıptır tıptır!” (Eğilmez, 1965, 1970)

Naciye, yeni adıyla “Canan” ya da “Türkân” gazino patronunun tehdidi karşısında boyun eğmiştir. Bu boyun eğmenin sebebi, melodramlarında temel ilerleme ve klişelerini oluşturan “kendisini âşık olduğu erkeğe feda etme” durumudur. Bu

noktada “fenomenal gerçeklikle”, kişinin gördüğü halde bir gerçekliğin algılanmasıyla “realite” ertelenir. Neredeyse Yeşilçam filmlerinin tamamında gözlenilebilecek bu durum, varolan temel gerçekliğin ertelenerek bir tür “felaket tepkisi”ne* yol açmaktadır. Örneğin, kadın aslında gizlememesi gereken temel bir gerçeği, bu gerçeğin muhatabına aktarmayı sürekli olarak erteleyerek, bu filmde olduğu gibi ardında olumsuz bir intibah bırakan bir mektupla, kurgusal karakterinin sınırlarının dışında kalan bir davranışla “felaket tepkisi”ni tetiklemektedir. Kadının kendisi değilmişçesine, kendisini “onun iyiliği adına” sevdiği kişiden uzaklaştırma eyleminin ardında derin bir melankolinin yattığı söylenebilir.

“Sürtük” filmlerinde bu durum, Naciye’nin ardında “parayı seçtiğine” dair bir mektup bırakarak, tehdit yoluyla gazino patronunun evine gelmesiyle başlamaktadır. Bu sahnelerdeki muhalefetin yönü, kadının bizzat kendisine, üzerinde tahakküm kuran erkeğe ve âşık olduğu erkeğe yöneliktir. Muhalefetin kadının kendisine yönelik olması, onun “kaybının yasını tutması” anlamına gelir. Burada kayıp, kendi hayatı ve “özgürlüğü”dür. Bu kaybın yasını tamamen farklı bir kimliğin arkasına sığınarak gerçekleştirir. Âşık olduğu insana, temel çatışma noktasının en önemli kaynağını sunar; kendisini “parayı” seçmiş gibi gösterir. Bu noktada, kadının kendi varlığına karşı takındığı melankolik tavır, onun “kötü”ye doğru evrilmiş gibi gösterirken, izleyici bu dönüşümün “gizli” tutulan nedenlerini bildiği için kendisini bu “fedakâr” kadınla özdeşleştirecektir. Yukarıdaki sahnede devam eden diyaloglarda bu dönüşümün izleri sürülebilir:

“Cüneyt / Ferdi: Canan sen mi?

Türkân / Canan: Ben ya, niye şaştın? Kusura bakma dostum, sana tatsız bir oyun oynadım belki ama öyle lazımdı. Aşk numarası masal oğlum, masal... Aşk falan yok bu var bu (Eliyle para işareti yapar). Ne olacaktı yani, iki çıplak sürünecektik dağ başlarında. İyisi mi herkes kendi yoluna, evli evine köyüne! Oğlum ben alışmışım bu parlak hayata, ayrılamam artık.

Cüneyt / Ferdi: Ama?

* *catastrophic reaction*, görünen bir nedene bağlı olmaksızın yaşanan aşırı korku, hüznün, engellenme duygusu veya öfke. Bkz. *Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.293.

Türkân / Canan: Ama sana neden bu kadar yüz verdim değil mi? Onu (gazino patronunu işaret eder) kışkırtmak kendime kısıvrak bağlamak için. Oldu da! O da yakışıklı, o da beni seviyor, üstelik onda para, şöhret her şey var, sana gelince dipsiz kuyu boş ambar!

Cüneyt / Ferdi: Pis orospu, aşağılık mahlûk, sürtük! (şiddetli bir tokat atar)” (Eğilmez, 1965, 1970)

Diyaloglarda da görüldüğü gibi erkeğin varolan durum karşısında bir sorgulamaya gitmediği görülmektedir. Naciye'nin, *Pygmalion*'daki “kötü bir örnek” teşkil eden erkeğe benzemesi muhalefetin diğer bir başat noktasını oluşturmaktadır. Naciye, gazino patronuna benzediği, “paranın” yanında yer aldığı andan itibaren gazino patronunun gözünde “ideal kadın” olmuştur. Diğer taraftan, Cüneyt / Ferdi'nin gözündeysen, yine “paranın” yanında yer aldığı için “varolan” bir kadındır; dolayısıyla “alelade”dir, “etiketlenmiştir.” Duyguların ve duygusallığın sürekli olarak dışilikle bağlantılandırıldığı hâkim anlayışa göre, Naciye'nin “iki ucun arasında kalma” hali, her iki erkeği de muhalefet noktasında kadını “Tanrı yolundan çıkaran, cinsel arzuya, şiddete ve saldırganlığa çeken, iradeyi başarısız kılan” (Lupton, 2002, s.162) bir varlık olarak olumsuz nitelendirmesine olanak sağlamıştır. Kaldı ki bu olumsuz tanımlar, kadının “yeniden yaratım” sürecinde zaten onu “yetersiz” ve “eksik” gören erkek egemen bir anlayışın da uzantısı olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla kadın ona yüklenen olumsuz anlamların hedef tahtası gibi kurgulanmış ve cinsel rolü gereği melankoliyle özdeşleştirilerek bizatihi bu olumsuz tanımları destekleyen bir alanda varlığını sürdürmüştür. Naciye'nin filmin katharsisinin gerçekleştiği sahnedeki “beden” ve “ruh”un birbirinden ayrıldığına ilişkin sözleri oldukça dikkat çekicidir:

“Türkân / Canan: Son defa konuşuyorum. Bir daha hiç duymayacaksın şikâyet ettiğimi. Sessiz, ruhsuz bir köle olacağım, tam senin istediğin gibi!

Gazino patronu: Ben bunu istememiştim...

Türkân / Canan: Sana bundan fazlasını veremezdim, kalbim, ruhum onun! Sana etim, kemiğim, bir de zavallı kadınlığım kalacak! İstediyin bu değil miydi? Al bakalım, seninim işte, al malını!” (Eğilmez, 1965, 1970)

Yukarıdaki diyaloglarda katharsisin gerçekleştiği görülmektedir. Bu noktada, istediğine ulaşan “kötücül” taraf yeni bir bilgiyle karşılaşarak “arınır.” Gazino patronu,

Naciye'nin müzik eğitmenine duyduğu aşkın karşısında “gerçek” istediğinin ne olduğuunu öğrenerek arınmıştır. Bu sahne katharsisin genel tanımında olduğu gibi, bu trajedinin seyircide bıraktığı etkinin kalıcı olmasını sağlamıştır. Pek  ok Yeşilçam filminde kullanılan benzeri diyaloglarda, ahlakla kutsanan aşkın yerini “para”nın alamayacağına dair “umut” burada da korunmuş olur. Edebiyat eleştirmenlerinin katharsisin üzerine genel görüşü, seyirciyi korku ve acıma duygularından arındırarak seyirciyi kahramanla aynı biçimde davranmaya yönelten bir çeşit ahlak dersi olduğu yönündedir (*AnaBritannica*, C.18, s.260).

“Sürtük”lerde (1965, 1970) de katharsis, gazino patronunun, nüfuzunu kullanarak Naciye ve sevgilisinin herhangi bir yerde iş bulamaması, şiddet kullanması bunlara dayanarak “vicdansız” olarak nitelendirilmesine yol açsa da seyircide korku duygusu yaratmasından hareketle, onun tam tersinde duran Naciye ve sevgilisinin yine izleyicide acıma duygularını yoğunlaştırmasıyla gelişmektedir. Zıt kutuplarda yer alan her iki duygulanımın da  z m  bu duygulardan arınmaktır.

Bu arınmayı, seyircinin kadın kahramanla aynı şekilde hareket etmesini ve bu hareketin toplumsal belleğe yerleşmesini sağlayan katharsisin ahlaki içeriğidir. Naciye, bedenini “parayla” ruhunu ise “aşkla” değiş-tokuş ederek ya da kıyaslayarak bu arınmayı sağlar ve hem seyirciye hem de filmin erkek kahramanlarına bir “ahlak” dersi verir. Bu sözde “ahlak” dersi, kahramanın yüceltilmesini ve seyirci tarafından gerçekleştirdiği performansın da kutsanmasını sağlamaktadır. Kadın bir kez daha toplumsal cinsiyetiyle özdeşleştirilmiş olur ve kendine atfedilen tüm olumsuz anlamları kabul eder. Böylelikle “acı veren eylem” (pathos) de gerçekleşir. Yukarıdaki diyaloglarda kadının “acısı” pathosun gerçekleşmesini sağlamıştır. Dolayısıyla filmin en “acı verici” içeriğinin gerçekleştiği bu sahne aynı zamanda olayların bundan sonra daha da “acı verici” olmayacağının garantisini vermektedir.

“Sürtük” filmlerindeki katharsis aynı zamanda bir dönüm noktasını da (peripeteia) kendi içinde barındırmaktadır. Trajedilerde peripeteia’dan sonra olay örgüsü düzenli bir biçimde sonuca ulaşmaktadır (Aristoteles, 1998, s.35). Kahramanın yazgısı peripeteia’dan sonra “kötüden iyiye” dönecektir. Nitekim Naciye bu “acı veren eylem” sonrası erkeğin “rızasını alarak” yanından ayrılır; sokaklara düşer ve en sonunda

“geldiği yere” geri döner. Gazino patronunun rızasının alınması “yanılma” (hamartia) ile gerçekleşir. Hamartia, “tragedyada her bakımdan üstün ve talihli olan kahramanın kendi kişiliğinde taşıdığı kusur” (*AnaBritannica*, C.14, s.369) anlamına gelir.

Bu “yargı hatası” kahramanın içinde taşıdığı kusurdur. Örneğin, bu filmlerde gazino patronunun, “her şeyin parayla satın alınabileceğine” yönelik bir yargısının olduğunun gösterilmesi, bu yönelimi anıştıracak çeşitli klişelere başvurulması da kahramanın klasik anlatılarda her zaman bir “kusur” taşıyabileceğine dair ipuçlarını vermektedir.

Gazino patronunun üstün ve talihli olması bu filmlerde “maddi olanaklara” sahip olmasına karşılık gelmektedir. Fakat gazino patronunun “aşkın parayla satın alınabileceği” gibi bir yargı hatası aynı zamanda onun “ahlaki eksikliğinin” de bir göstergesi olarak değerlendirilmesine yol açar. Bu filmlerde “aslında hiç de kötü niyetli” olmadığı ancak filmin sonunda anlaşılabilen, erkek kahramanın, gazino patronunun Naciye’ye ondan gizlice yine bir gazinoda “iyi bir iş” bularak kusurunun niteliğinin “hafifletildiğini” görülmektedir, bu da dolayısıyla *Pygmalion*’daki gibi kadına karşı tahakkümün doğallaştırıldığını ve meşrulaştırıldığını gösterir.

Erkek egemen anlayışın bir temsili olarak gazino patronunun “sarsıcı gerçeği” (anagnorisis) öğrenmesiyle birlikte değişmeye başlaması, olay örgüsünün de gittikçe çözümlenmeye başladığının bir göstergesidir. Gazino patronu, Naciye’nin ona “ahlak” dersi vermesinden sonra, aniden değişmeye başlar. Bu değişimin sonucunda yalnızlaşan ki filmin sonunda tek başına bir sokakta yürüdüğü görülmektedir, gazino patronu anagnorisisin gerçekleşmesiyle birlikte nüfuzunu kullanarak Naciye ve sevgilisinden mahrum bıraktığı iş olanaklarını onlara “gizlice” teslim eder. Bu eylemi gerçekleştirirken kendini açık etmemesinin bir nedeni olarak da seyircinin bundan gizli bir haz almasının amaçlandığı söylenebilir. Çünkü melodramların genel özelliklerinde olduğu gibi, bu filmlerde de amaçlanan “gizli” hazların varolan olumsuz tanımların yerini alması ve dolayısıyla bu tanımları güçlendirmesi olarak açıklanabilir.

3.1.5.3 Mutlu Son

“Sürtük” (1965, 1970) filmleri daha önce ele alınan “Aslan Yavrusu” (1960) ve *Pygmalion*’da olduğu gibi izleyiciye göre “mutlu son”la biter. Olay örgüsü içersinde bu “mutlu son”un yaratılmasının, izleyiciyi tatmin etmek adına yapıldığı söylenebilir. Bunun nedeni, kadınlara yönelik melodramların kurgusunun beklemek üzerine kurulu olmasıdır (Behçetoğulları, 1999, s.70). Vaat edilen şeyin sona saklanması da bu hazzı desteklemektedir.

“Sürtük” filmlerinde sona saklanan “mutluluk” artık Canan ya da Türkân olan, yani statü değiştiren ya da “terfi eden” kadının “değişmiş” bu haliyle erkeğe sunulması olarak gerçekleşir. Pembe Behçetoğulları’nın da ifade ettiği gibi mutlu sonlu melodramlar erkek karakterin filmin sonunda değişimini sağlar. Behçetoğulları bu mutlu sonun filmsel süreç içersinde “örtük” ve “görünmez” bir biçimde erkeğin değişimini hazırladığını savunmaktadır (1999, s.69).

“Sürtük” filmlerinde bu değişimin örtüklüğü ve görünmezliği sözsüz göstergelerle sınırlanmadığı gibi her hangi bir sözlü ifade biçimine de yansımamaktadır. Tahakkümün cisimleştiği erkeğin, kadına her hediye alışında “ne iyi adam” olduğunun kadın tarafından dile getirilmesi, hatırlatılması da erkeğin değişimi dâhilinde yeterli ipucu vermemektedir. Dolayısıyla bu durum, adeta Tanrısal bir değişimin ifadesi olarak “adaletin tecelli etmesiyle” gerçekleşmektedir. Bu noktada izleyicinin de beklentisini karşılamak ve bu filmlerdeki Tanrısal adaletin gerçekleşmesini sağlamak üzere değişimin bir anda, çok kısa bir süre içersinde gerçekleştiği görülür.

Erkek, bir önceki başlıkta ifade edildiği gibi kadının “bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla” sözleriyle mi “gerçeği” anlamış ve tahakkümünün farkına varmıştır? Acı çeken bir kadın karakter ve acı çektiren erkek karakterin filmin sonunda rollerinin değişmesinin nedeni, bu durumun kesin göstergeleri filmde tam karşılığını bulmasa da izleyici odaklı melodramatik kurgularda özellikle adaletin Tanrı’nın iradesiyle sağlanacağı fikri belirleyici olmaktadır.

Erkeğin bu “acı veren eylem”in içersinde kadının duygularını anlaması, daha önce de belirtildiği gibi, *deus ex machina* (makine Tanrı) ile açıklanabilir. *Deus ex*

machina, eski Yunan ve Roma tiyatrosunda, bir Tanrı'nın olay örgüsündeki düğümü çözmek üzere tam zamanında ortaya çıkması anlamına gelir. Ayrıca, beklenmedik bir anda ortaya çıkan bir kurtarıcı ya da büyük bir karışıklık durumunda düzeni geri getiren olağandışı bir olay için de aynı terim kullanılmaktadır (*AnaBritannica*, C.10, s.75).

“Sürtük” filmlerinin mutlu sonunda ise *deus ex machina* erkeğin kadını “gaipten farkındalık” yoluyla anlamasına karşılık gelmektedir. Çünkü bu anlama sürecinin göstergeleri seyirciye sunulmamakta ve giderek mutlu sona hazırlanan seyircinin taleplerinin karşılanması, ödül-ceza sistemine göre işleyen melodramların bu beklentiyi her zaman doruk noktasında tutmasıyla açıklanabilir. Olay örgüsünün çözümsüz bir hal almasıyla birlikte bu düğümü “hemen” çözecek bir güce ihtiyaç duyulmaktadır. Türkân / Canan'ın yeniden bir “kaliteli” bir gazinoda şarkı söylemeye başlaması, bunu takiben müzik eğitmeninin “gerçeği” –kadının ona oyun oynamak zorunda bırakıldığını, kendisi için “bedenini” feda ettiğini– öğrenmesi süreci kısa bir zaman içerisinde izleyiciye bu sahnelerin gösterilmemesi yani izleyiciye boş alanlar bırakılması yöntemiyle gerçekleşir. Dolayısıyla ahlak anlayışının kutsandığı, doruğa ulaştığı son bölümde çözüm Tanrısal olmalıdır. Bu durum da melodramlarda sınıf atlama umudunun korunması gibi, Tanrısal iradeye duyulan inancın pekişmesi yönündedir. Dolayısıyla, bu düğümü çözmek üzere erkeğin “vicdanının sızlaması” *deus ex machina* gibi bir terimle açıklanabilir.

Sonuç olarak, “Sürtük” (1965, 1970) filmlerinde, klasik bir anlatı ihtiva eden melodramların tüm özellikleri görülebilir. Bu özellikler sınıf atlama umudunun korunması, bireyin değil Tanrı'nın adaletine olan inancın pekişmesi, Pygmalionesk anlatım biçimlerinin sunduğu dünyada erkeğin tahakkümünün meşrulaştırılması olarak sıralanabilir.

4. TÜRK SİNEMASINDA PYGMALİON UYARLAMALARININ KARŞILAŞTIRMALI YORUMLANMASI

1960'lı yıllarda film sayısındaki hızlı artışla birlikte özellikle melodramların giderek popülerlik kazanmasının doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilecek hikâyelerin kalıplaşmasının, en temel örneklerinden biri olarak *Pygmalion* uyarlamaları popüler temsil sisteminin de bir parçası olarak görülebilir. Kadın ve erkek arasındaki cinsiyetlere dayalı işbölümü odağında aşkı konu edinen filmleriyle Yeşilçam, melodramlarında arzu ilişkileri odağında ideolojik temsiller sunmuştur. Bu temsillerin en belirgin ve en yaygın bir şekilde kullanılan kalıbı da *Pygmalion* uyarlamalarıdır.

Pygmalion uyarlamalarında kadının bedeninin bir arzu nesnesi olarak sunulması aynı zamanda onun erkeğin tahakkümünü kabullenişinin de bir göstergesidir. Yeşilçam'da Adolf Körner'in "Sürtük" (1942) adlı filmiyle başlayan *Pygmalion* uyarlamaları, daha sonra Hulki Saner'in "Aslan Yavrusu" (1960) ve Ertem Eğilmez'in "Sürtük" (1965, 1970) filmleriyle devam etmiş ve bu süreçte birçok filmin senaryosunu da etkilemiştir. 1960'lı yıllarda film piyasasındaki üretim artışının ve *Pygmalion* senaryosunun sürekli yeniden üretimini sağlayan etkenler arasında elbette izleyicinin talebi doğrultusunda film yapımcılarının bu senaryonun popülerliğinden yararlanmak istemesi yatmaktadır. Ancak, filmlerin izleyiciye sunduğu dünya ve film karakterlerinin toplumsal düzlemdeki temsillerinin yansıtılış biçimi de bu üretim patlamasının en önemli nedenlerinden olduğu söylenebilir.

Türk sinemasında üretim patlamasının yaşandığı 1960'lı yıllardan 1970'lerin sonuna kadar *Pygmalion* senaryosu, içinde barındırdığı klişeler ve kadın izleyicinin bu senaryodaki kadın temsiliyle özdeşleşmesi nedeniyle neredeyse tüm Yeşilçam filmlere yansımış ve hatta Yeşilçam'ın melodramatik bir karakterini oluşturmuştur. Bu senaryonun izleyici tarafından "sevilmesinin" nedenleri arasında "erkek seyircinin kadın bedeninin arzu nesnesine dönüştürülmesi, kadın izleyicinin ise erkeğin bakışını ve aşkını ele geçirmesi" ile oluşan bir ödül ve ceza sistemi yatmaktadır (Kaplan, 2003, www.bianet.org). Erkeğin ve kadının "aynı anda" evcilleştirilmesini öngören bu senaryoda karşılıklı bir tatmin de söz konusudur. Kadın erkeğin tahakkümünü kendi bedenine yansıtırken, ona boyun eğerken, aynı zamanda erkeği "yola getirmesi"

karşılıklı bir hazzın sonucudur. Fakat bu “gelip geçici” hazzın kalıcılaştırması adına yapılan, senaryoyu “sürekli ve yeniden inşa etme” süreci kadının özel alanda ona atfedilen rollerin tekrarı anlamına da gelmektedir. Popüler kültürün melodramlar aracılığıyla izleyiciye sunduğu kadın temsilleri adı geçen filmlerde “ete kemiğe” bürünmüştür:

“Türk sineması da, melodramlar aracılığıyla Türkiye’deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın tipleri çizmiştir. Toplumsal yaşamın kadının aleyhine olan eşitsizlikleri gözyaşı ya da kahkaha aracılığıyla doğallaştırmış ‘dünya ne yazık ki böyle, doğal olan hatta olması gereken budur’ denmiştir.”
(Kaplan, 2003, www.bianet.org)

Her ne kadar erkeksi özellikler taşısalar da, daha sonradan altsınıfa mensup bu sebatkâr müşfik kadın temsillerinin birer “hanımefendi”ye dönüşmesi Türkiye’deki ataerkil toplum düzeninin klikleşmiş bir temsilini de barındırmaktadır. Fakat bu temsilin altında, her şeyden önce Pygmalion gibi bir mitosun melodramatik anlatıyla birlikte yerelden evrensele doğru yolculuğu yatmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, Mircea Eliade (1993, s.134), “mit insana yapmaya hazırlandığı şeyin daha önce yapılmış olduğu konusunda güvence verir” der. Bu bağlamda, her ne kadar dönemin izleyicisinin talepleri olabildiğince karşılanarak “halk bunu istiyor” söylemiyle bu üretim patlaması gerçekleştiyse de, filmlerin senaryolarının bu kadar birbirine benzemesi yalnızca arz talep ilişkisiyle açıklanamaz. Çünkü *Pygmalion* uyarlamalarında melodramatik klişelerin Yeşilçam’ın karakteristik özelliklerini oluşturmalarına karşın, çalışmanın birinci bölümünde incelendiği gibi “toplumsal bellek”, miti yeniden üretmiştir.

Mircea Eliade’nin belirttiği “güvence” bu noktada devreye girer; bu tür senaryolar halkın beğenisini kazanmaktadır. Bunun birinci nedeni zaten bir mitos oluşundan dolayı senaryonun kolay hatırlanabilir oluşudur. Daha önemlisi, cinsiyetler arası ayrımın, erkeğin ideal kadını yaratma potansiyelinin zaten varolageldiğine dair bir güvence vermesidir. Bu durum kadının kendisini “eksik” olarak kabullenişinin de bir göstergesidir; Kadın eksiktir, ideal olana ulaşmak için mutlaka bir erkek tarafından “yeniden inşa” edilmelidir. Özetle, adı geçen konuda ve tarzda filmlerin popülerleşmesinin nedeni yalnızca 1960’lara özgü üretim biçiminin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir. Klişelerin yeniden üretimini sağlayan

filmler yalnızca bir üretim biçiminin değil, kültürel ve toplumsal belleğin de birer yansımasını oluşturmaktadır. Filmler, kültürel belleğin bir parçasıdır; çünkü özgün senaryonun yerelleştirmesine gidilerek anlatının “kolay anlaşılabilen” ve “özdeşleşilebilen” kültürel öğeleri ön plana çıkarılmıştır.

Bu kültürel öğeler arasında, izleyici tarafından bakıldığında, “mazlumun yanında olma” itkisiyle filmlerdeki kadın temsillerinin –Kezban serisinde Kezbanların, Sürtüklerde Naciyelerin gibi– kadınların ortak bilincine göre yapılandırılmış olmaları oldukça önem taşımaktadır. Geleneksel sinemanın ataerkil özelliklerinin belirleyiciliğini ve dolayısıyla burjuva bir izleyicinin üretilmesindeki ciddi payı olduğunu savunan Christine Gledhill, ataerkil toplum düzeninin sinemaya yansıyan ideolojisinin anlatıları planlamak üzerine geliştiğini belirtir (1996, s.61). Dolayısıyla erkek egemen anlayışın odağında gelişen melodram gibi geleneksel anlatıları ihtiva eden türlerin senaryoları ataerkil bir bilinç ve bilinçdışıyla yapılandırılmış olduğunu, bu yapılandırmanın dişil imge ve karakterler aracılığıyla kadın izleyicinin zevkine göre organize edildiğini söyler: “Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin, korkunun ve imgelemen ürünüdür. Kadın, eril olmayan ‘öteki’dir. Sinemanın başlangıcından bu yana kadın, bakışın nesnesi konumundadır” (1996, s.62).

Laura Mulvey, (1997, s.38-46) sinemada kadına yönelik üç erkek bakışının egemenliğine değinir: Bunlardan birincisi, erkeğin kameranin çektiği olaya bakışıdır. Mulvey’in de savunduğu gibi bu bakış her ne kadar teknik olarak “ifadesiz” görünse de eril ve fallik unsurlar içerir. Örneğin, özellikle “Sürtük” (Eğilmez, 1965, 1970) adlı filmlerde kameranin kadın kahramana sabitlenerek belli bir bakış açısı oluşturduğu görülmektedir. Bu bakış açısı, yönetmenin, kadının –Hülya Koçyiğit’te bedeninin kullanımıyla, Türkân Şoray’da gözlerle ifade bulan jestlerle oluşan– “ıstırabına” odaklandığı, erkeğin odağın arkasında kalarak gizilgücünü vurguladığı fallik duruşlarla belirlenmektedir. Mulvey’in de belirttiği gibi filmi çekenin “erkek” olduğu böylelikle “meşrulaşmış” olur. İkincisi, kadını “bakışın nesnesi” haline getiren anlatıdaki erkeğin bakışıdır. Bu bakış aynı zamanda tahakkümün de muhatabını belirtecek biçimlerde izleyiciye yönlenmiştir. Üçüncüsü ise, ilk iki bakışı taklit eden erkek izleyicinin bakışıdır. Böylece kadın “teşhirci” konumuna indirgenir, erkek de kadını izler:

“Kadın bu süreçte görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular ve erotik seyirliğin vazgeçilmez ögesi olarak arzu nesnesi haline gelir. Kadın erkek kahramana âşık olmaya başlayınca da yalnızca onun malı haline gelir ve izleyici de özdeşleşme ve tek güce katılma yoluyla kadının sahibi olur.” (Kaplan, 2003, www.bianet.org)

Tüm bu özellikleriyle senaryo bir zihniyeti açığa çıkarmaktadır. Bu zihniyet erkek egemen toplumsal düzenin tahakkümünü meşrulaştıracak verimli bir zeminde, sinemada da inşa edilmiştir. Peter Burke’ün belirttiği gibi “türdeşleştirme” (2000, s.91) bu noktada, kadının “eksik bir erkek” olarak tanımlanmasıyla gerçekleşir. Egemen ideolojiye göre, kadın “eksik bir erkek”tir; bu olumsuz tanım meşrulaştıracak olan, çalışmanın da konusunu oluşturan Yeşilçam eğiliminde ise bu tanım kadının sinemada “erkekleştirilmesi”yle birlikte ortaya çıkar. Yeşilçam’ın oldukça sık kullanılan bu senaryolarında sınıf atlama arzusunun toplumsal cinsiyet ilişkilerinin meşrulaştırılmasıyla birlikte “doğal” bir zemine çekildiği görülmektedir. Erkekleşmiş kadının, ataerkil söylemi meşrulaştırmak adına komikleştirilmesi de bunun bir göstergesi sayılabilir; onun kurgu içinde “ideal kadına” evrimleşmesi ise yine ataerkil söylemin “doğallaştırılmasının” bir sonucudur. Daha önce açıklandığı gibi bu durum “türdeşleştirme” bağlamında değişiklikleri ve başkalıkları umursamayan “zihniyetin” bu olumsuz tanım üzerinden kadına dair “etiketler” üreterek bir “öteki” inşa etmesine de zemin hazırlamaktadır.

Çalışmanın konusunu oluşturan anlatıların (oyun, film, mitoloji) ortak özelliklerinden biri de halk kültürü, popüler kültür, üst kültür kavramlarının tanımlarının iç içe geçmesi oluşturmaktadır. Örneğin, senaryonun orijinali olan *Pygmalion* oyunu, yazıldığı dönemde “beğenilmesinin estetik ölçülerinin bulunması, tüketicilerinin yüksek eğitilmiş kişiler (Fabian Derneği) olması nedeniyle yapıtın iletilebilme aracı kendisi olması, bilinen ve ünlü bir yaratıcısının olması (Bernard Shaw)” (Oktay, 2002, s.17) gibi nedenlerle üst kültürün bir ürünüdür. Ayrıca yapıtın “yaratıcısının yaratım süreciyle oluşturduğu bir düşünsel ve sanatsal çabayla ortaya çıkmış” (Oktay, 2002, s.17) olması da üst kültürün bir ürünü olduğunu destekler niteliktedir. Çalışmanın birinci bölümünde ifade edildiği gibi Bernard Shaw bu yapıtını her ne kadar “didaktik bir güldürü” olarak değerlendirse de, yapıt mitosun söylemi

bakımından varolan eski dizgeyi tekrar eden, seçkinci bir anlayışın ürünüdür. Yeşilçam’a gelindiğinde ise *Pygmalion* uyarlamaları “biçimi bakımından pek karmaşık olmayan, tüketiciye yönelik bir ürün” (Oktay, 2002, s.16) olarak sunulmuştur. Anlatının özü itibarıyla bir mitos oluşu da onu halk kültürünün bir parçası haline getirmiştir. Özetle, sınıfsal farklılıkları çatışmasının özü haline getiren bu kurgu, halk kültürü, popüler kültür ve yüksek kültür tanımlarının başat özelliklerini içinde barındırarak iletişiyle özdeşleşmesini de olanaklı kılmaktadır:

“Halk kültürü ya da çok yanlış sayılmazsa ‘doğal’ kültür denilebilecek kültürle seçkinci kültür arasında yaşanan ve Türkiye toplumunun kültürel alandaki ikinci büyük çatışma düzlemini oluşturan süreç tam da bu etkileşime tekabül etmektedir. Kültür, eğer kaynaktan koparılmış, uzaklaştırılmış ve ancak bir kurmacanın sınırları içinde ele alınmışsa anlam kazanacaktır. Yani, Batı yüksek kültürünün yalnızca eğitimle ve belli bir bilinçle, birikimle içselleştirilebilecek kültürü halkın kendi yaşama biçiminin doğal bir uzantısı olarak beliren kültürün karşısında tercih edilecektir.” (Kahraman, 1999, s.131)

Kadınlığın temsilinde son derece etkili olan Yeşilçam melodramları izleyiciye “kadın olmanın esaslarını” sunarken, bu temsil biçimi aynı zamanda “ötekiliğin inşası” bağlamında “seçkinci” bir anlayışın tahakkümünü de doğallaştırmış olur. Bu senaryoların alt okumalarında görülebilecek olan erkeğin iktidarı temsili ve dolayısıyla kadına karşı tahakkümü, “Sürtük”te (Eğilmez, 1965, 1970) kültürün inşasında oldukça önemli bir yere sahip olan azınlıkların aşağılanmasıyla ifade edilmektedir. Bu filmlerde Batı kültürüne daha yakın olarak değerlendirilen azınlıklar, modern/geleneksel çatışması içerisinde hedef haline gelmiştir.

Bu filmlerde, konuşma tarzı, adap ve görgüleriyle açıkça ima edilmese de azınlık olduğu anlaşılan, kadının idealleştirilmesi uğruna “görevlendirilen” dans, müzik ve sofrada adabı eğitmenlerinin “gülünçleştirilmesi” yoluyla “ötekileştirildiği” görülmektedir. Bu “gülünçleştirme” üst sınıfın görgüsüne ve bilgisine mensup olarak tasvir edilen bu tiplerin kurgulanmasında “yoksullukları, açlıkları, sahip oldukları bilgi ve görgünün ‘aslında onlara ait olmadığı’, bunu bir ayrıcalık olarak icra ettikleri” düşüncesinde yatmaktadır. Bu tespit, “Sürtük” filmlerinde sofrada adabı eğitmeninin “görgüsüz ve kaba” bir kadını “eğitmeye çalışması”, çatal-bıçak kullanma, bir iki

Fransızca sözcükle konuşma gibi burjuvalığın göstergeleri sayılan kimi klişelerin tersine dönmesiyle, kadın sofradan ayrıldıktan sonra ona öğrettiklerinin tam tersini yapmasıyla (şarabı şişeden içmesi, eti çatal-bıçak kullanmadan yemesi, ağzını koluna silmesi) da örneklenebilir. Sonuç olarak, Nilgün Abisel’in de belirttiği gibi “film kültürel imgeler yaratır ama bunları içinde işlediği kültürden, paylaşılan imgeler arasından alır yeniden – kuşkusuz değişikliklerle– inşa ederek onaya sunar” (2005, s.195). Yeşilçam’ın sıkça kullanılan *Pygmalion* uyarlamaları da “mazlumun yanında olma söylemiyle” yalnızca kadının değil, azınlıkların “paylaşılan imgeler” aracılığıyla “ötekiliklerinin inşası”nı sunarak “öteki”nin “aşılamayacak” sınırlarını kesin ve net bir biçimde, üstelik de gülünçleştirmek suretiyle, böylelikle seyircinin rızasını da alarak çizdiği söylenebilir. “Filmsel anlatıya, egemen ideolojik söylemlerin, seyircilerin kendi toplumsal deneyimlerinde rıza göstermiş oldukları karşılıkların varlığı” (Abisel, 2005, s.194) özgün senaryoda da işleyen “rıza alma” stratejisiyle birleşerek, bir takım kadınlık ve azınlık olma halleriyle ilgili stereotipler üretilmiştir:

“(…) –kadere karşı gelinmez, şansın varsa dileğin olur, erkekler böyledir, kadın sabretmelidir, kadının yeri evidir, para mutluluk getirmez vb.–, [gibi etiketlerin amacı] bu stilizasyon sürecinin herhangi bir rahatsızlık yaratmasını önlemektir. Böylece perdedeki kadın imgeleri aramızdan biri gibi görülecek biçimde kurulmuş olsalar da melek, mabude, amazon, siren olarak değerlendirilmenin mantığını taşırlar. Bu mitler cinsiyetçi ideolojiyi dönüştürerek görünmez kılmaktadır. Kadın, bağımsız bir birim olmaktan çıkarılır; erkeğin bakışına, bu bakışın tanımladığı evlilik ve aile kurumuna bağımlı kılınır.” (Abisel, 2005, s.194)

Cinsiyetçi ideoloji nasıl kadınları tahakkümü altına almaya çalışan politikalar, mitler, söylenceler ürettiyse aynı şekilde milliyetçi ideoloji de devletin bir zaafı olarak nitelendirilen ve ulus-devletin homojenleştirilmesi adına, “etnik-kültürel bir kimlik olarak kabul ettiği” azınlıklara karşı uyguladığı tahakkümü meşrulaştırmaya ve doğallaştırmaya çalışarak bu durumun kültürel ürünler olan, Abisel’in de ifade ettiği gibi, “popüler filmlere onları seyretmeye gönüllü olarak giden, rıza gösteren seyircilere” (2005, s.195) de kabulünü “gizliden gizliye” aşılama istemiştir. Abisel’in vurguladığı gibi, perdedeki imgeler “aramızdan” kişilerdir. Dolayısıyla imgelerin “aramızdan” olma halleri tahakkümün de meşrulaşmasını sağlamaktadır.

4.1 Pygmalion Stereotipinin Sürekli Yeniden Üretimini Sağlayan Dinamikler

Pygmalion stereotipinin, yani kadının cinsiyetine yönelik “sabit, aşırı basitleştirilmiş, aşırı genelleştirilmiş ve önyargılı kanıların” (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.699) bu konuda yapılmış uyarlamalarla birlikte “bağlamın ve koşulların değişmesine rağmen tekrarlanan katı, değişmez davranış yapısı” (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.699) şeklinde beyazperdeye yansıdığı söylenebilir. Pygmalion stereotipinin sürekli yeniden üretimini sağlayan dinamikler ise, izleyicinin beyazperdeye yansıtılan bu stereotiplerin reel düzlemde izleyiciyle yanılısma yoluyla özdeşlik kurmasıyla ifade edilebilir. Erkek egemen bir bakış açısını gerek filmin tekniği gerekse içeriğiyle her defasında yineleyen Yeşilçam ürünlerinde “cinsiyetçi bir yaşam tarzı” kutsanmış, tahakküm “doğallaştırılmıştır.” Toplumsal, reel düzlemde tahakkümün birinci nesnesi olan kadın stereotiplerinin sürekli yeniden üretimiyle de ona çizilen sınırların dışında varlığını sürdürememiştir:

“Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması da belli bir dönemde, kültürel bir biçim olarak popüler filmler aracılığıyla ‘kadın olma’nın anlamlarını üretmiş, Türkiye’deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir.” (Abisel, 2005, s.136)

Nilgün Abisel’in de ifade ettiği gibi, bu kadın modellerinin inşasında “cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerinin törpülendiği” görülmektedir. Yeşilçam’ın *Pygmalion* uyarlamalarında ve adı geçen uyarlamalardan sonra yapılan, özgün senaryonun kendini bir biçimde tekrar ettiği filmlerde bu durum açıkça sergilenmektedir. Bu filmlerde kadın olmanın anlamları “fedakârlık” ve “özverili olmanın” sınırlarını zorlayacak bir biçimde inşa edilmiş stereotipler her iki cinsiyete yönelik modeller sunar. Kadın her ne koşulda olursa olsun karşısına çıkan tüm zorluklara boyun eğmeli ve erkeği elde etmek uğruna sonuna kadar mücadele etmelidir. Bu mücadele aynı zamanda reel düzlemde de aşağılanan kadının, beyazperdede kendisine benzer koşullarda olmasa bile, “manevi” olarak karakterlerle özdeşleşmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda, estetik güzellik kavramı ise kadının kimi zaman şehrili kimi zaman “şarkıcı” değil de

“ses sanatkârı” olmasıyla belirlenmiş, erkeği yola getirme ya da elde etme yolunda kadın manevi olan tahakkümün şiddetini bedenine yansıtarak “yeniden yapılandırılmıştır.” Filmlerin önermesi, kadının ne şartta olursa olsun erkek egemen bir söylemle oluşturulan reel yaşantıya “zorla rıza” göstermesi yönündedir. “Zorla rıza” adı geçen filmlerde kadının dansözlükten alınıp şarkıcılığa, köyden alınıp kente adapte olma süreciyle gelişen eril vaatler doğrultusunda gerçekleşmiştir; bu durumun adı Bernard Shaw’un *Pygmalion*’unda “sınıf atlama” iken, Yeşilçam’da “popüler bir statüye” yükselme olarak ifade edilebilir. Bu durum, ideolojinin kendini görünmez bir “kılıfla” popüler filmlere yansıtmasıyla ortaya çıkmaktadır.

“Türk sineması kadına ilişkin kendi ideolojisini şöyle ortaya koymuştur: kadın karakterlerin başına gelenler, –ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun– çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmesini bilmelidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa, sabrının, fedakârlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük duygusal başarılar ve ‘evlilik tacını’ kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde ölere cezalandırılması da mubahtır.”
(Abisel, 2005, s.137)

Erkek egemen zihniyetin yaygınlaşması ve kurgusal karakterlerin popülerleşmesi kuşkusuz ki popüler kültür aracılığıyla sağlamlaşmıştır. Popüler kültür bireyin ve toplumun temel eğilimleriyle her gün yeniden üretilen, üretilirken kendi içindeki karşıtlığıyla varolan ve çağın görünen ruhunu yani imajın ruhunu yansıtmadaki işlevi olarak değerlendirilebilir. Çoğunlukla belirli bir çağa ya da belirli bir döneme ilişkin kullanılan popüler kültür kavramı, o çağın gereksinimlerini tüketim kültürü üzerinden yeniden tanımlar. Bir nesnenin ya da her hangi bir şeyin popülerliği o çağı nasıl yansıttığıyla da ilgilidir. Bahsedilen şeyin sanatsal değeri ya da ne kadar anlamlı olduğuyla ilgili değildir; her şeyden önemlisi popüler kültür genelde ticari amaçlı bir ürün ortaya koymaktadır (Sözen, 2001, s.55-66). Bu bağlamda, Yeşilçam’ın ürünleri de popüler kültürün bir parçası olarak, özü tek bir senaryoya dayanan, fakat “seri üretime” geçildikçe çoğalan bir stereotipler dünyası yaratmıştır. Yaratılan kadın modelleri, onları canlandıran yıldızların “ete kemiğe bürünmüş” halleri olarak, magazinlerle desteklenmiş ve böylelikle her “eski” fakat yapım yılı açısından “yeni” senaryo varolan dizgeyi tekrarlamıştır. Kadın, erkeğin ya da iktidarın seçkinci anlayışına “uyum”

gösterene kadar, sınıf atlama/statü değiştirme gibi popülerleştirilmiş kavramlarla “yeniden yaratılmalıdır.” Bu bağlamda, Ünsal Oskay’ın da ifade ettiği gibi,

“Popüler kültür sınıflar arası güç dengesinin değiştirilmesine yönelik siyasal mücadelenin ertelenmiş gözük­tüğü rutin yaşamda, bağımlı tarafın beklentilerini canlı tutan özel bir ifade olunma biçimi olma özelliğine de sahiptir. Bir yandan bu beklentileri canlı tutarken bir yandan da geçici dönemin reel yaşamını kolaylaştırmış olmaktadır.”
(2004, s.262)

Popüler kültürün ürünleri olarak *Pygmalion* uyarlamalarının sürekli yeniden üretimini değerlendirmek için, popüler kültürün kendi dinamiklerine de eğilmek gerekmektedir. Popüler kültüre bakış açıları arasında en önemli eleştirel örneği Frankfurt Okulu ortaya koymuştur.* Kültürün kapitalist üretim merkezlerinin elinde olduğunu savunan Adorno ve Horkheimer** gibi düşünürler, kültürün ekonomi politikasını ortaya koyarlar: Kültür, egemen ideolojinin tekelindedir. Kapitalist sistem, dayatmacı, tüketime dayalı, kitlelerin düş ve isteklerini meta üretimine ve insan emeğinin sömürülmesine bağlı bir üretim biçimidir.

Bu üretim biçimi, insanları tek tipleştirmeye, aynı şeylerden hoşlanmaya ve farklı bir sistem, farklı bir çözüm arayışı aramamaya bunun için kendilerini stilize edilmiş imaj dünyasına bırakmaya yani başka bir deyişle sisteme teslimiyete iter. Halk kitleleri birbirinden pek de farklı olmayan, farklı bir söylemi barındırmayan, basit, gündelik ve kolay tüketilen ürünlere rağbet gösterdikçe bu kültürel ürün ve olguların değeri o denli artmaktadır.

Popüler kültür ürünlerinde anlam, ürünün veya yapının kendi içinde saklı değildir; yani saklı, örtük bir anlam bulunmamakla beraber, her şey toplumsal bellek açısından kavranabilir, aynı söylemlerle zenginleştirilebilir ve kolay hatırlanabilir, bu ürünlerin tüketiminde fazladan bir bilgiyi gerektirmeyecek ölçüde basit olmalıdır. Yani tüketici ürünü tüketirken –*Pygmalion* uyarlamalarının her yeniden çevriminde olduğu gibi– anlamını kendine göre yeniden üretir. Bu nedenle popüler kültürün ürünü olan *Pygmalion* uyarlamaları, yarattığı ve tekrarladığı “erkeğe bağımlı” kadın modelleriyle

* Frankfurt Okulu için Bkz. Phil Slater, *Frankfurt Okulu*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

** Kitle kültürü tanımı için bkz. Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005; Theodor Adorno, *Toplum Üzerine Yazılar*, İstanbul: Belge Yayınları, 1990.

“reel yaşamı fantazyada da aynı ile tekrarlayarak, reel yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmakta; yerine başka türlü bir yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta; bu kırgınlıkları, varolanı benimsemenin acısını, ‘utancını’ hafifletmektedir” (Oskay, 2004, s.262).

1960’lı yılların, öğrenci hareketi ve işçi hareketinin devingenliği, sınıfsal hakların talep edilmesiyle birlikte giderek artan toplumsal hareketlilik bağlamında düşünüldüğünde, neden *Pygmalion* gibi sınıfsal, sosyal ve cinsel farklılıkların inşası üzerine kurulmuş bir senaryonun pek çok filme dayanak noktası oluşturduğu sorusu oldukça önem taşımaktadır. *Pygmalion* merkezli melodramlar bir dönemin ahlak anlayışını, duygusal bağlamını sergilerken aynı zamanda bir tampon görevi görmekte, varolan toplumsal hareketliliği görmezden gelerek, Oskay’ın ifade ettiği gibi “varolanı benimsemenin acısını ve utancını hafifleterek” içinde bulunduğu koşulları, ürettiği modeller aracılığıyla en temel ayrım noktası olan cinsiyetler üzerinden etiketlemektedir. Bu etiketleme sürecinde cinselliğin temsili, toplumsal zemine yansımakta ve bireylerde belirli toplumsal nedenler sonucunda ortaya çıkan normsuzluk, duyarsızlık, yabancılaşma ve kaygının sonucunda anomiyi* doğurmaktadır. Böylelikle kişi, toplumsal koşullardan giderek yabancılaşmakta, *Pygmalion* uyarlamalarında olduğu gibi, kendisine sunulan etikete “rıza” göstermektedir. Bu nedenledir ki, 1960’larda “toplumsal duyarlık alanı” her ne kadar 1950’lere göre artmış ve bu dönem “aydınlanma” (Tunalı, 2006, s.212) dönemi olarak adlandırılmışsa da kültür ürünleriyle toplumsal hareketlilik arasındaki karşıtlığın sürdüğü görülebilir. Dilek Tunalı bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Toplumsal hemen her alanına hâkim olan ‘mantıksızlık’ filmlerin mantıksız dramatik akışıyla bütünleşmekte; hâlihazırda yaratma ve seyretme formlarının geleneksel aktarımları nedeniyle, özerk ya da bilimsel alandan ziyade ‘topluluğa sığınma’ veya ‘tekrarın garantisine yaslanma’ edimi varolan alışkanlıkların biçim değiştirmiş olsa da sürdürülmesini sağlamıştır.” (2006, s.223)

Filmlerin “mantıksız” olarak nitelendirilen akışı, daha önce ifade edildiği gibi, bir ritüel gibi tekrarlanan ve hatırlamayı kolaylaştıran tekrarlama tekniğiyle ve bu

* Toplumdaki ortak hedeflerin, toplumsal normların, değer yargılarının zayıflaması, ortadan kalkması veya birbiriyle çatışması sonucu bireylerde ortaya çıkan normsuzluk, duyarsızlık, yabancılaşma, kaygı ve kafa karışıklığı, Bkz. *Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.74.

filmlere yine bir ritüel gibi giden dönemin sinema seyircisiyle bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Bu anlatım biçimi, birinci bölümde ifade edildiği gibi Pygmalionesk anlatımlardır. Bu anlatımlar, sunduğu kadın ve erkek modelleriyle belirli davranışları, cinsiyetlere atfedilen özellikleri birer etiket haline getirerek, bu etiketin tekrarı vasıtasıyla “topluluğa sığınma” ve “tekrarın garantisine” yaslanma alışkanlıklarını geliştirmişlerdir. Dönemin toplumsal hareketliliği de bu bağlamda, sınıf atlama umudunu koruyan, varolan sosyal durumun kabullenilmesini sağlayan “mantıksızlığının içinde bir mantığı olan” alana indirgenmiştir.

1960’ların birbirine paralel şekilde ilerleyen sınıf ve öğrenci hareketinin halk nezdinde yarattığı eylem psikolojik açıdan bakıldığında toplum yanlısı saldırganlığın* kabulü biçiminde tanımlanabilir. Sözde sınıf atlama/statü yükselmesinin *Pygmalion* uyarlamalarındaki karşılığı sırasıyla, sınıf atlama/statü yükselmesi, maddi değişimin estetik bir dönüşüme yol açtığı “Kezban” serisinde, aşkın “hanımefendiliğe yükselmekle” gerçekleştiği “Aslan Yavrusu”nda ve şarkıcılık/dansözlükten “ses sanatkârlığına” terfi ederek aşkı yakalayan “Sürtük” adlı filmlerde Yeşilçam’da sık kullanılan bir melodram kipi olan “parayla saadet olmaz” gibi bir bakış açısıyla gerçekleşmiştir. Dönemin toplumsal hareketliliği içinde bu durum sistemin gizil talebi üzerine “kitlelerin afyonu” olan “sınıf atlama umudunun korunması” anlayışı içersinde ifade edilmektedir. Herbert J. Gans’ın da *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* adlı çalışmasında ifade ettiği gibi, beğeni kültürünün belirleyicilerinden biri olan sinema da toplumsal ve siyasal olarak iletisine göre göstergeler bütünü oluşturarak birtakım değerlerin taşıyıcısı olmuştur:

“Beğeni kültürü ile toplumun bütünü arasındaki en önemli ilişkilerden biri siyasal ilişkidir. Her ne kadar çoğu beğeni kültürü açıktan açığa siyasal bir görünüm sergilemiyorsa da, her kültürel içerik, siyasal sayılabilecek ya da siyasal sonuçlar doğurabilecek birtakım değerler taşır.” (2005, s.137)

Aynı zamanda toplumsal hareketliliğin içersinde yer alan izleyicinin o dönem yaşanan krizlerden kaçabileceği tek yer olan sinemanın işlevi de belirlenmiş olur. Yeşilçam’ın melodramlarında sık sık tekrar ettiği “mutlu son”larla birlikte sıradan

* *prosocial aggression*, toplumsal açıdan yapıcı ve arzu edilen sonuçları bulunan saldırganlık. Bkz. *Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.757.

insana sunulan sınıf atlama umududur. Bu dönem için yapılan “halk bunu istiyor” değerlendirmesinin ardında yatan sosyopsikolojik ve sosyopolitik nedenlerinden birisi de toplum yanlısı saldırganlık kavramının izleyicideki yansımalarıdır. Konusunu *Pygmalion*’nun anlatısından alan, yine bir uyarılama olan, Semih Evin’in yazıp yönettiği “Aşka Vakit Yok” (1963) adlı film toplum yanlısı saldırganlıkla, *Pygmalion*’un anlatısal dinamiklerinin karşılaştırılmasında ve dönemin toplumsal yönelimi dâhilinde oldukça iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bu filmde, erkek bir mühendistir, kadınsa babasının iflas ettiğini bilmeyen bir mensucat fabrikasının sahibinin kızıdır. Bu filmde kadın ilkönce “dürüst, sözünün eri, eğitilmiş ama fakir” erkeğin *Pygmalion* uyarlamalarında olduğu gibi “yeniden yaratılma” istekleriyle karşılaşır. Kadın zengin olduğu ve “baba parası yediği” için erkek tarafından hor görülür ve aşağılanır. Yaşanan aşkla birlikte kadın, bu sefer erkeğin sınıfına inebilmek için “sınıf intiharını”^{*} gerçekleştirir. Bu filmin Yeşilçam’da sık sık kullanılan olay örgüsü ve konusu, *Pygmalion* uyarlamalarında olduğu gibi cinsiyetçi bir bakış açısıyla oluşturulan “sınıf ve statü değiştirme” paradigmasıdır. Kadın ister alt isterse üst sınıftan olsun erkeğin aşkla “normalleştirilen” tahakkümüne maruz kalarak, sınıf atlamak ya da sınıf intiharını gerçekleştirmek zorundaymış gibi gösterilmektedir. Bu durumun dönemin toplumsal hareketliliğinin ivmesine göre değiştiği de söylenebilir. Çünkü, bu göstergeler egemen ideolojinin, popüler bir ürünün arz ve taleplerine göre işleyen kültürel ürünlerin parçası oldukları için, Oskay’ın da ifade ettiği gibi “başka türlü bir yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta” (2004, s.262) ve varolanı benimsemenin ve toplumsal harekete bir tampon oluşturmaının da zemini hazırlamaktadır. “Aşka Vakit Yok” (Evin, 1963) adlı filmde toplum yanlısı saldırganlığın öznesi erkektir. Filmdeki çatışma noktasının reel toplumsal yaşamdaki izdüşümlerini, dönemin sosyalist edebiyatından aldığı görülmektedir, bu bağlamda,

“Sosyalist edebiyatın toplumun sınıf yapısına ilişkin yorumunda, ezilen kategoriler, bakımlı, uyumlu, temiz evleri ve sebatları ile ailelerine ve kocalarına saygınlık kazandıran fakir ama onurlu anneleriyle yüceltilir. Buna karşılık bir hizmetçinin ücretli emeği ile temiz ve parlak tutulan burjuva evleri, aile bireylerinin mutluluğunu ve saygın bir hayat sürmelerini sağlamak amacıyla çaba gösteren bir

^{*} Üst sınıfa mensup kişinin, bu sınıfın kendisine getirdiği olanaklardan, ayrıcalıklardan feragat edip, alt sınıfa mensup bir birey gibi yaşaması, alt sınıfın alışkanlıkları, yaşam biçimiyle özdeşleşmesi.

kadından yoksun, düzensizlik ve yolsuzluğun hâkim olduğu alanlar olarak gösterilirler.” (Saraçgil, 2005, s.344)

Zenginlik ve gücün, ahlaki çöküntüyle özdeşleştirildiği bu filmde, erkeğin temsili kadının cinselliğini tamamen yadsımasıyla sunulmaktadır. Bu durum, yine erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün meşrulaştırılmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda toplum yanlısı saldırganlık, “Aşka Vakit Yok” (1963) adlı filmdeki gibi erkeğin “önerilen toplumsal düzenin” içinde “yeni bir düzen yaratmak amacıyla, varolan eski dizgeyi tekrar ederek” cinsiyetlere dayalı ayrımı da kutsamasıyla açılım bulur. Sınıf atlama ya da tam tersi bir şekilde gelişen sınıf intiharını konu alan filmleriyle Yeşilçam, dönemin tüm dinamiklerinden faydalanan yapısıyla varolan düzenin “ahlaken” karşısında gibi görünüp, ideolojik olarak da düzenin bir parçası olarak kalmayı yeğlemiştir. Bu filmlerde “çok güçlü akrabalık bağlarına sahip, geleneksel özelliklerini büyük ölçüde korumaya devam eden, yaş ve cinsiyete dayalı görev dağılımıyla, bireylerin yaşamında merkezi bir önemi olan birlik” (Saraçgil, s.332) olarak tanımlanabilecek aile de, ideolojilerin esiri olan varlığını çeşitli biçimlerde sürdürmektedir. Bu nedenle, yine “başka türlü bir yaşam olabileceğinin” düşünme yolları da tıkanmıştır.

Sonuçta, *Pygmalion* uyarlamaları sürekli tekrarladığı modellerle stereotipler oluşturmuş ve bu stereotipleri sınıf atlama ve sınıf intiharı paradigmasına indirgemiş, metnin orijinalinde seçkin bir anlayışla konumlanmış yapı, yerini Yeşilçam’ın, dolayısıyla erkek egemen bakış açısının yarattığı popüler modellere bırakmıştır.

4.1.1 Sinemasal Dinamikler

Yeşilçam’ın *Pygmalion* uyarlamalarında sınırları son derece keskin çizgilerle ayrılan erkek ve kadın stereotipleri cinsiyetler arası tahakkümün görünümünü sunmaktadır. Bu ideolojik temsil biçimlerinin hedefi, dişi ve eril yaklaşımları birbirinden keskin hatlarla ayırarak, bu ayrımın reel yaşama yansıma biçimlerini de manipüle etmek olarak açıklanabilir. Kurgusal evrende eril yaklaşım “lüzumsuz, modası geçmiş ve zararlı” olarak tanımlanırken, dişi bunun tam tersi olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla, “dişi olanın popüleritesinden faydalanmak” suretiyle Yeşilçam, izleyicilerini sinema salonlarına çekmektedir. Bu durum da, özellikle dönemin kadın

izleyicileri tarafından oldukça beğenilen *Pygmalion* uyarlamalarının sinemada olduğu gibi, bugün de TV dizilerinde “sürekli yeniden üretimini” sağlamaktadır.

“Popüler medyada temsil edildiği haliyle, insanların duygularına ve başkalarıyla ilişkilerine gösterilen ilgi geleneksel olarak dişil olarak görülmüştür. Arketip olarak ‘dişil’ bir yazın türü olan pembe diziler, ev yaşamına ilişkin senaryolar ve candan ilişkilerin iniş çıkışları etrafında döner. Öte yandan, ‘eril’ popüler eğlence arketipi ise aksiyon, ustalık, politik entrika, suç ve sportif faaliyetler üzerinedir.” (Lupton, 2002, s.195)

Deborah Lupton’ın tanımladığı “toplumsal olarak kurulmuş duygular” (2002, s.25) *Pygmalion* uyarlamalarında da böylelikle devreye girmektedir. Toplumsal rol gibi toplumsal olarak kurulmuş duygular da popüler ürünlerin üretilmesinde başat bir görev üstlenerek özdeşleşme yoluyla cinsiyetleri tanımlayarak/sınırlandırarak “ötekiyi” inşa etmektedir. Kadına atfedilen duygusallık, popüler kültürün her ürününde kendisini göstermektedir yorumu yapılabilir.

Bu bağlamda, *Pygmalion* uyarlamalarında ifade bulan ataerkil yansımalar, niteliklerine göre değerlendirilecek olursa, bunlardan birincisi kadının erkekten daha “aşağı” ve “eksik” bir varlık olduğunun kabulüdür. Bu kabul ataerkil zihniyetin hâlihazırda öngördüğü bir gerçeklikler kümesiyle temsil edilmektedir: Gerek *Pygmalion* oyununda gerekse film uyarlamalarında kadın evvela hayatını idame ettirebilmek adına çalıştığı alandan koparılır. Sergilenen eylem, kadının kamusal alandan dışlanması, bu alanda varlığını sürdüremeyecek hale getirilmesi amacı altında “sınıf atlama” umudunun da korunmasını içermektedir. Bu noktada ataerkil bakış açısı tarafından kadın, duygusal alan ile özdeşleştirilerek, “yalnızca” eve, evliliğe, anneliğe ait alanlara indirgenmektedir. Bu alanlar ise, popüler ürünlerde kutsanarak, sıradan izleyici için “cazip” kılınmaktadır.

Yansımalarından ikincisi, popüler ürünlerde sinemasal bir içerik olarak sunulan ataerkil tahakkümün hedefinin izleyiciye yöneltilmesi olarak açıklanabilir. Bu filmleri izleyen kadın izleyicinin, “erkek karşısında ezildiğinin” farkında olduğunun bilincinde olan ataerkil zihniyet, cinsiyetlere dayalı çatışmayı “törpülemek” amacı gütmektedir. Bu nedenle, bu filmlerin anlatılarındaki zihniyetin, “erkeğin yola gelmesi”, “kadını gerçek kimliğiyle sevmesi” gibi klişeler kullanılarak, erkek egemen “dengeyi” korumaya

çalışan bir zeminde geliştiğı söylenebilir. Kaldı ki, erkek kadına, “gerçek kimliğıyle,” örneğın, şehirli kadının karşısında konumlandırılan köylülüğüyle ya da kadının erkeğı tanımadan önceki şarkıcılık, dansözlük, balıkçılık, şoförlük gibi “düzeysiz” olarak nitelendirilen işiyle birlikte değıl, kentle özdeşleştirilen “hanımefendilik” ve köyle özdeşleştirilen “ahlak”la âşık olur. Bu aşk, popüler alanda tüm göstergeleriyle kadının erkek tarafından yaratıldığı, erkeğın kendine uygun kadını neredeyse tüm *Pygmalion* uyarlamalarında kullanıldığı üzere, “yontmasıyla” gerçekleşen bir süreç olarak sunulmaktadır.

Böylelikle kadın, 1960’ların dinamikleriyle toplumsal bir ritüel olarak tanımlanabilecek sinemanın ona sunduklarıyla, az-çok “farkında” olduğı tahakkümün “bedelini” erkeğı, kurgusal düzlemde “onun yola getirilmesi” suretiyle “ödeterek” katharsise de ulaşmış olur. Filmlerde bunu, kadın seyircinin temsili olan yıldız bir oyuncu gerçekleştirir. Bu filmlerde tahakkümün tüm görünümleri sergilenirken, aynı zamanda kadının erkeğı kurgunun sonunda “yola getirmesi”, yani “iyinin kazanması” olarak sunulan sözde “mutlu son” haz duyulmasını ve beraberinde bir arınmayı da getirecektir. Tahakkümün “doğallaştırılması”, “meşrulaştırılması” da böylelikle gerçekleşir. Kurgusal kadın karakterin çekim açısı, oyunculuk performansı ve yıldız oyuncuların kendilerine has yarattığı klişeler de buna hizmet etmektedir. Üçüncü yansıma, tüm iki yansımanın dâhilinde kadının yeniden erkeğı boyun eğmesiyle sergilenir. Duygusal alanla özdeşleştirilen kadın, film boyunca her ne kadar erkeğın ideolojik temsiline biat etse de sonunda, “mutlu son” içeriğı altında “arzuladığına” kavuşacak ve “yeniden yaratılan kadın” bu haliyle erkeğı “elde edecektir.”

Cinsiyet ayrımına dâhil olan tüm argümanların görselleştiğı *Pygmalion* uyarlamalarının “sınıf atlama” ya da “sınıf intiharının” gerçekleştiğı “mutlu son”la biten dizgelerinde izleyicinin reel yaşamda gerçekleştiremedikleri, onun cinsiyetine indirgenerek bu düzeyde bir “umut” ya da “hesaplaşmaya” indirgenmiştir. “Mazlumun yanında olma” durumu toplumsal bir gerçeklik olarak kabul edildiğinde, kurgusal karakterlerin sergilediğı cinsiyet ayrımcılığının performansı, tahakküm ve iktidar ilişkilerini de gözler önüne sermektedir.

Laura Mulvey'in de ifade ettiği gibi, popöler sinema bir erkek bakış açısı yaratmıştır ve bu bakış açısındaki kadın imgesi, erkeklerin cinsel arzularının nesnesi ve aynı zamanda erkekler için hadım edilme tehdidinin de işaretidir (1985, s.303-315). Bakmanın ve izlemenin zevkiyle izleyici, beyazperdedeki her iki cinsiyet temsilinin, popöler filmlerin üretimindeki en başat faktör olan egemen ideolojinin, birey üzerindeki varolan durumu değıştirme yönündeki isteklerinin tamponu olarak kurgusal karakterlerin kontrolcü gözü olur. İzleyici hazzı “mutlu son”la yaşar; kurgusal düzlemde ise sunulan “gerçek”, erkeğın kadını yenden yaratmasına odaklanmıştır. Bu durum, reel düzlemde egemen ideolojinin varolan düzeni değıştirilebileceği düşüncesini törpülemesiyle gerçekleşir. Çünkü tampon, bu filmlerde sunulan “kadının erkeğı yola getirmesi” ya da “mutlu son” ile sağlanan bir hazzı da içersinde barındırmaktadır.

Mulvey'in savunduğu kontrolcü göz kavramı, ataerkil toplumun bilinçsizliğı ile doğrudan ilgilidir. Bu bilinçsizlik aynı zamanda filmin biçimini oluşturur; toplumsal cinsiyetin temsil biçimleri dolayısıyla imgeleri, imgelere bakışı ve performansı düzenler (1985, s.303-315). Öte yandan, popöler sinemanın izleyiciye karşı kayıtsız kalamadığı tek nokta, varolan sisteme karşı direnç noktalarının bastırılmasıdır. Popöler sinema, bu bastırılmadan dolayı açığa çıkan duyguyu, bakışı ve eyleme geçme potansiyelini kurgusal bir karakter aracılığıyla izleyicinin kendisinin yerine kurgusal bir karaktere icra ettirerek, izleyicinin eylem potansiyelini zayıflatmaktadır.

“Popöler sinema gelenekleri, her ne kadar kendini açıkça görünmesi için sunsa da, Mulvey, bunu sihirli bir biçimde rahatlayan ve izleyiciye karşı kayıtsız olan havasızlıktan tıkanmış bir dünyaya bezeyeceğini iddia eder. İzleyicilerin röntgencilik fantezisi, sinemanın karanlığı ile ekrandaki ışığın değışen şekilleri arasındaki karşıtlık tarafından desteklenir.” (Mulvey'den aktaran Storey, 2000, s.78)

Pygmalion uyarlamalarında, daha önce de belirtildiğı gibi belirli bir zihniyetin ön plana çıktığı görölmektedir. Bu zihniyet tamamen erkek egemen bakış açısıyla oluşturulan bir dizi etiketleme edimini de beraberinde getirmektedir. Bu filmlerde erkeğın “egemen olmaya ve kendini denetlemeye verdiğı önem” (Lupton, 2002, s.159) her görünümüyle sergilenmektedir. Dolayısıyla erkeğın iktidarla kurduğı “fallik” bağ, daha önce de ifade edildiğı gibi “bedene/kendine egemen olduğı kadar başkalarına da

egemen olma” düşüncesinden türeyen zihniyetin kurguya yansımalarıyla birlikte “ideal dişiliğin baskın biçimlerini önemli veçhelerini” de ortaya çıkarmıştır.

Kadın kurgunun evreninde ona biçilen toplumsal rolün sürdürücüsü olma niteliğini taşıyarak, izleyiciye de “kendisi namına öcünü aldığı” hissini verir. Fakat yine de, bu filmlerde kadın, “kendisinden üstün gördüğü varlığın”, erkeğin, “ona ilişkin beklentilerine yanıt verecek bir biçimde” davranışlar sergiler; örneğin “Kezban” serisinde Kezban, kendisine ne kadar haksızlık yapılırsa yapılsın “gereken dersi verdikten sonra” yine erkeğe geri dönecek ve böylelikle uğradığı haksızlığı erkeğin ona sunduğu imkânlarla gidermiş olacaktır. “Kezban” filmlerinde, bu filmleri izleyen her iki cinsiyetten izleyici, Mulvey’in de ifade ettiği gibi, izlemenin verdiği hazla reel yaşamın ona veremediği izleyici olma halini sinemada yaşayacaktır.

Bu filmlerde kadınlığın “hanımefendilik” statüsünü elde etmek uğruna erkek tarafından ezilmesi, hırpalanması, aşağılanması ve mahrum edilmesi aynı zamanda Fethi Açıkel’in “Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi” adlı çalışmasında ifade ettiği gibi bu konunun uç noktada yükseltilmesi onun iktidar ve güç istemi olarak açıklanabilir:

“Acı çeken bedenin estetizasyonu hemen hemen bütün mazlumluk söylemlerinin önemli bir ögesi olarak çıkıyor karşımıza ve ‘öznenin kendi çileli serüvenini’, ‘acı çeken bedenin sevişindeki’ mazoşizan-narsizan ögeyi daha açıkça gözler önüne seriyor.” (1996, s.153-198)

Pygmalion uyarlamalarında da görülebilen bu durum, kurgusal kadın karakterin “özünde iyi bir insan oluşuyla birlikte” izleyiciye yansıyan mazlumun yanında olma durumuyla belirginleşmektedir. İzleyici reel yaşamda ifade edemediği gerçeklerin, kurgunun yarattığı özdeşlikle, “uğradığı haksızlığın hesabının sorulmasıyla arınırken”, Açıkel’in de belirttiği gibi mazlumluğun yanında olma stratejisi beraberinde mazoşizan-narsizan tutumları da ortaya çıkarmakta ve bu tutumların izleme süresi içersinde sonuca ulaşması “mazlumun kazanması”yla birlikte izleyicinin bastırılmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, *Pygmalion* uyarlamalarının sinemasal dinamikleri, bu konuyu işleyen filmlerin yapılmasında hatta seri üretime geçilmesinde büyük rol oynamıştır. İdeal kadının yaratılması durumu cinsiyetler ideolojisi dâhilinde köy/kent, kültür-

akıl/doğa, rasyonalite/irrasyonalite (doğa), özne/nesne ikiliklerinin meşrulaştırılmasını da sağlamıştır.

“Egemen akıl kavramının temel dışlamaları ve inkâr edilen bağımlılıkları arasında dişil olanın ve doğanın yanı sıra doğal olarak görülen tüm insan kesimlerinin de yer aldığı” (Plumwood, 2004, s.65) görüşü *Pygmalion* uyarlamalarında ve daha sonra bu uyarlamaların popülerlik kazanmasıyla beraber benzeri çekilen filmlere de yansımıştır. Cinsiyetçi ideoloji kadın izleyiciyi hedefleyerek, erkek idealinden dışlanan kadınlara “dışlamayla tanımlanan ve cinse yakıştırılan” (Plumwood, 2004, s.66) özellikleri yükleyerek ve aynı zamanda duygusallıkla özdeşleştirilen kadının ideallerinin, sinemada melodrama bağlı melankolik davranış biçimlerinin temsiliyle sınırlarını çizmiştir. Bu temsil biçimleri beraberinde, özdeşleşmeyi, stereotipleştirmeyi ve zihniyet oluşturma gibi eylemleri de içermektedir.

4.1.1.1 Özdeşleşme

Freud’a göre karakter özdeşleşme yoluyla oluşur. Bu tanım beraberinde özdeşlik teorisini getirmiştir. Özdeşlik teorisi, çocukların cinsiyet rollerini aynı cinsten ebeveynleriyle özdeşleşerek ve onun davranışlarını taklit ederek öğrendiği görüşüne dayanır (*Psikoloji Sözlüğü*, 2000, s.572). Yeşilçam’ın *Pygmalion* uyarlamalarında, Foucault’nun *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde belirttiği gibi “ruhun, bedenin terbiye edildiği, şekillendirildiği, işlendiği ve üzerine yatırım yapıldığı normatif ve normalleştirici bir ideal halini aldığını, altında bedenin maddileştiği tarihsel olarak özel bir imgesel ideal” olduğu (Foucault’dan aktaran Butler, 2005, s.89) görüşü yatmaktadır. Bu görüşün muhatabı olan kadına da “iktidar tarafından” açıkça olmasa da “bir yatırım” yapılmaktadır. Bu yatırımın en önemli süreci olan kurgusal karakterle kurulan özdeşlik de bu noktada devreye girmektedir.

Metin Gönen temel sinematografik özdeşleşme başlığı altında birincil özdeşleşmeyi “seyircinin kameranın gözüyle, yönetmenin bakış açısıyla” (2007, s.30) özdeşleşmesi olarak açıklamaktadır:

“Özünde bu durum seyircinin kendi bakış açısının filmin yarattığı ‘imgesel seyirci’ bakışıyla özdeşleşmesi anlamına gelmektedir. Çünkü

filmdeki tüm olaylar ve kameranın tüm devinimleri, bu (sinema salonunda oturan) ‘özne-seyirci’nin merkez niteliğindeki bakış açısına göre düzenlenmektedir.”

Tiyatrodan farklı olarak sinema, izleyicinin teknik olarak bakışını belirleyici bir yapıya sahiptir. Daha önce Mulvey’in de ifade ettiği gibi seyircinin ayrıcalıklı, yani izleme eyleminin verdiği ve olaylara birebir katılımın gerekmediği konumuna örtüşen bir eylem olarak özdeşleşmenin kolaylıkla sağlanması da bu belirleyicilikle mümkün olmaktadır. *Pygmalion* uyarlamalarında imgesel özdeşleşmeyi sağlayan klişe sahneler, kurgu karakterlerin sahneye yerleştirilmesiyle daha da kolaylaşmaktadır. Kameranın kadına odaklı bakışı ister istemez, daha önce de ifade edildiği gibi kadın izleyicinin hemcinsiyle özdeşleşmesine yöneliktir. Bu özdeşleşme, reel yaşamda benzer ve ortak durumları yaşayan kadınların duygusallıklarından faydalanılarak inşa edilmiş bir dizi klişeyi de içermektedir. *Pygmalion* uyarlamaları dâhilinde bu klişelerin en iyi örnekleri “Sürtük” (Eğilmez: 1965, 1970) adlı filmlerde görülebilir.

“Sürtük” adlı filmlerde izleyicinin kurgusal karakterlerle özdeşleşmesine imgesel özdeşleşme bağlamında bakılacak olursa, kurgusal kadın karakterin jest ve mimiklerine odaklanan kameranın ve sabitlenen bakış açısının izleyicide bir empati yarattığı söylenebilir.

İmgesel seyirci gözü, daha önce de ifade edildiği gibi, sinema yıldızlarına yönelik klişe oyunculuklarla bir tür empati evreninin içinde, “seyircinin kendisi ayrıcalıklı bir ‘görgü tanığı’ konumuna yükseltilerek” (Gönen, 2007, s.30) ya da “dikizciliğin” (Mulvey, 1985, s.308) verdiği hazla ifade bulmaktadır. Seyirci böylece: “(...) Yönetmen tarafından kendisi için düzenlenmiş bir bakış açısıyla özdeşleşir. Böylece koltuğundan kalkmadan, kamera-göz ile birlikte, ekrandaki filmsel-evrenin içinde ve olayların ardında imgesel olarak dolaşır” (Gönen, 2007, s.30). Popüler imgeler ve cinsiyet temsillerinin toplumsal cinsiyet bağlamında temsil edildiği bu uyarlamalarda, izleyicinin reel yaşamındaki çatışmaların yerini kurgu karakterlerin icra ettiği bazı klişeler almıştır.

Melodram filmlerinin anlatı yapısından da faydalanarak, birebir özdeşleşme sağlayacak bir biçimde oluşturulan bu imgeler, daha önce de ifade edildiği gibi sınırlı

sayıda jest ve mimiklerle kurguyla bütünleşerek arınma duygusunu yani katharsisi ortaya çıkarmaktadır. İmgesel özdeşlikle katharsisin bağlantısı, izleyicinin edilgin konumuyla da ilişkilidir. İzleyici “hiçbir mağduriyete mahal verilmeden” yalnızca duygusallığıyla performansa katılımı sağlanarak varolan kurgu karakterlerle özdeşleşir. Bu durum, daha önce ifade edildiği gibi gerçeğin klişeleşmiş yansımasını içermektedir; Jean Mitry, “insan bilincinin ekran tarafından ‘yakalandığını’ ve kurgusal olanın gelip çevremizdeki gerçekliğin yerini aldığını bu uyanık rüya görme halinin bir hipnoz durumuna benzediğini” belirtmektedir (Mitry’den aktaran Gönen, 2007, s.31).

“Deiktik jestler, içgüdüsel çılgınlık, spontan korku ve dehşet ifadesi ya da öfkeyle kasılan yüz ifadeleri” (Esslin, 1996, s.114) dramının en geleneksel haliyle oyunculuk biçimini oluştursa da bu filmlerde arzu nesnesiyle kurulan özdeşlik izleyicide aynı zamanda temsiliyet, vicdan, anlayış ve özveri duygularını da uyandırmaktadır.

Beyazperdede kurgusal karakterlerin uğradığı mağduriyet her ne kadar izleyicinin reel yaşantısına doğrudan bir gönderme yapmıyorsa da, sunulan temsil biçimleri ortak bir kültürün izlerini taşır. Bu bağlamda, Assmann’ın ifade ettiği gibi “sosyal beden görülebilir, elle tutulabilir bir gerçeklik olarak yoktur. O bir imge, bir hayali büyüklük, bir sosyal yapıdır. Ama bu haliyle gerçekliğin ta kendisidir” (2001, s.132). İzleyicinin de sinemasal imgeyi sosyal beden olarak kavramlaştırmasında en büyük etmen yıldız olgusudur. Sinema yıldızları “popüler kültürün yayılma biçimi içinde hem belirli toplumsal taleplere yanıt veren, hem de yeni taleplerin doğmasına yol açan ikili bir sürecin nesneleridir” (Behçetoğulları, 1999, s.71). Assmann’ın ifade ettiği gibi, hayali büyüklüğün temsili, yıldızların bedeninde, yaşam tarzlarında ve onlara izleyici tarafından gösterilen ilgi ve özdeşlikle bütünleşir: “Yıldız kimliği, film metninin dışında, filmler arası ve film öncesi temsiliyetlerin yarattığı imgeleri de içeren bir kimliktir” (Behçetoğulları, 1999, s.71). Bu nedenle yıldız oyuncular, özellikle konu dâhilinde olan Yeşilçam geleneğinde, sosyal bedenlere dönüşmüştür. Bu bedenler hemcinslerinin hayallerini ve hayal kırıklıklarını temsil biçiminin bir aynasıdır. Bu nedenle izleyicinin bakış açısından ortak bir kimliğin de görünümünü içermektedir:

“Ortak kimlik ya da biz kimliği dediğimiz zaman bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imgeyi anlarız. Ortak kimlik, söz konusu bireylerin özdeşleşmeleriyle ilgili bir konudur. Kendi başına bir ortak kimlikten söz edilemez. Kendini bu kimlikte tanımlayan bireylerin varlığı ölçüsünde varolur. Grup üyelerinin bilincindeki canlılığı ölçüsünde ve onların düşüncesi ya da eylemini etkilediği ölçüde güçlü ya da zayıftır.” (Assmann, 2001, s.132-133)

İzleyicinin sosyal beden imgesi olarak tanımlanabilinen sinema yıldızları, yalnızca beyazperdede değil, bu endüstrinin her parçasında yer alarak imajlarını bütünlerler. Sinema yıldızının yarattığı imgeden alınan haz her ne kadar filmin anlatısına bağlı olsa da izleyicinin onunla özdeşleşmesi icra ettiği kadınlığın temsiliyle gerçekleşir; bu ortak temsiller, toplumsal duruşların karakterize edilerek erkek gözünden yansıtılmasını, ortak bir kimliği parçasıymışçasına değerlendirilmesini sağlayarak bir imgeye dönüşür:

“(...) hazzın filmi aşan nedenleri de vardır. Çünkü anlatı, uyuşumlarının yoğun ve sabitleşen kullanımlarıyla birlikte, kendi inandırıcılığını kırmaktadır. Kadın karakter her seferinde şarkıcı olmakta, erkek karakter her seferinde gazinoyu kapatmakta, aralarında hep benzer konuşmalar geçmektedir. Dolayısıyla kadın seyirci, hazzı sürekli kılabilmek için bir diğer filmi seyretmekte, dergilerin yıldızlar hakkındaki yazılarını okumakta; güzel, hoş ve sevdiği erkek tarafından ‘değerli bulunabilmek’ için düşler kurmaktadır.” (Behçetoğulları, 1999, s.72)

Bu bağlamda “hazzın filmi aşan nedenleri” yine özdeşleşmeyle ilişkilidir. Çünkü izleyicinin bu “büyük haza” katılmasının başlıca nedeni kurgusal karakterlerin temsil ettiği kurgusal “gerçekliğin” bir parçası olarak kendisini görme isteği olarak açıklanabilir. Bu noktada yıldız oyuncularla ve anlatıyla kurulan empati izleyicinin gerçek yaşamda “gerçekleştiremedikleriyle” de sınanmaktadır. Bu noktada Metin Gönen’in de ifade ettiği gibi, ikincil özdeşleşme devreye girmektedir. İkincil özdeşleşme, “seyircinin kahramanla ve/veya diğer film karakterleriyle yakınlaşmasını ifade eden duygusal, dramatik ve öznel bir süreçtir” (2007, s.34). Bu özdeşleşme sürecinde yine reel yaşamda birebir karşılığı olmayan, fakat izleyicinin düşsel düzleminde umudu korumak adına, hem bireyin isteklerinden hem de ideolojinin gereklerinden biri yerine getirilir:

“Seyircinin, filmdeki belli karakterlerle imgesel olarak yaklaştığı bu süreç, her şeyden önce bir sempati duyma anlamında ‘duygusal özdeşleşme’dir. (...) Bu özdeşleşme sürecinde, seyirci, doğal olarak kendisi gibi özellikler taşıyan karakterlere yaklaşıp sempati duyar.” (Gönen, 2007, s.35)

Pygmalion uyarlamalarındaki özdeşleşme süreci, daha önce ifade edildiği gibi yanılsama yoluyla ortak bir kimlik yaratılarak ya da hâlihazırda bu ortak kimliğin tüm görünüşleri, popüler kültürün ideolojisi dâhilinde, önceden hesaplanarak gelişmektedir. Örneğin, bu filmlerde kadın, “kendine yakışmayacak” bir ortamdan alınıp, “hak ettiği” mertebeye yükseltilir; dolayısıyla seyircinin bakışı da buna göre şekillenir. Daha sonrasında, “mutlu son”a ulaşmak için, erkeğin tahakkümünün, kadının mağduriyetinin giderilmesi aşkın karşılık bulmasıyla gerçekleşir. Bu noktada, özdeşleşme süreci tamamıyla kurgusal kahramanın temsil ettiği kimlikle bağlantılıdır. Bu tür popüler anlatımlarda, kurgusal kadın karakter izleyici tarafından “yol gösterici bir figür olarak” (Indick, 2007, s.58) algılanır. Erkeğin nasıl “yola getirileceğine” varolan “mağduriyetin” nasıl giderileceğine dair klişelerle ilerleyen melodram kipi, izleyicinin kurgusal kadın karakterin çözüm önerileriyle baş başa kalacağı, böylelikle tahakkümün ortadan kaldırılacağına dair inancını sağlamlaştırarak düşsel bir alana doğru ilerlemektedir.

“Film izleme sırasında özdeşleşmenin sabit kalmadığı sık sık değişebileceği kabul edilmektedir. Kadın izleyicinin yerli popüler filmleri izlerken, etkin erkek karakterle özdeşleşerek günlük yaşamında kullanmadığı bir iktidar ve hareket alanı elde etmesi, dolayısıyla farklı bir haz alması da söz konusudur. Ayrıca bu filmlerin, bir sürü engele rağmen mutlu sonla bitenleri, yaşama karşı kazanılmış küçük bir zafer hissi uyandırarak, ayrı bir haz kaynağı olmaktadır. Bu his bir yandan belli bir umut aşılarken, öte yandan kurmacanın yarattığı bir yanılsama olarak ortaya çıkar.” (Abisel, 2005, s.196-197)

Kurgu dâhilinde, ilerleyen olay örgüsü “mutlu son”a doğru yol alırken, izleyici, kurgusal karakterin “başarısı” karşısında bu temsili/davranışı benimser ve karakteri yüceltir; çünkü “yüceltme, izleyicinin kolaylıkla tanıyacağı bilinçdışı bir süreçtir”; dolayısıyla izleyici karakterin tüm davranışlarını benimseyebilme potansiyeline sahiptir. (Indick, 2007, s.59).

Diğer yandan “sinemadaki ‘ikincil özdeşleşme’ süreci, salt bu duygusal yakınlaşmayla da sınırlı değildir. Seyirci aynı zamanda, özellikle davranış biçimini onayladığı kahraman tipiyle düşünce düzeyinde de yakınlaşır ve onun gibi davranmayı arzular” (Gönen, 2007, s.37). İkincil özdeşleşmenin bir sonucu olarak stereotipleştirme ve Pygmalion etkisi ortaya çıkmaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi, Pygmalion etkisi, yaratılan kadın stereotiplerinin karar ve davranışlarının temelde başkalarının – ataerkil düzenin öngördüğü erkek modelinin– karar ve davranışlarına bağlı olarak gelişmesini öngörmektedir. Bu noktada, birincil özdeşleşmeyi sağlayan yönetmen bakış açısının ki buna tamamen eril bir bakış açısı da denilebilir, uyarlamaların sosyal referans noktasını da oluşturduğu söylenebilir. İzleyicinin imgeleminde “tartışabileceği” ya da “eleştirebileceği” bir durum öngörmeyen, tek tipleştirmeye dair bu uyarlamalar, Pygmalion etkisi savında yer alan, kişinin “onaylanan” karar ve davranışlarının tekrar edilerek bir stereotip oluşturulmasında oldukça etkilidir. Dolayısıyla, bu filmlerde kadın ve erkeği modelleyerek her iki kutbun en temel istek ve arzularını içersinde barındıran söylem, her iki kutbu da besleyen özelliklere sahiptir.

Hayal kırıklığı ve cezalandırma arzusuyla birlikte özdeşleşmenin doruğa ulaştığı bu uyarlamalarda izleyicinin reel yaşamda icra edemediği “tutum ve davranışların” sergilenmesiyle birlikte seyretme süresi boyunca performatif bir alan doğmaktadır. İzleyicinin edilgen olduğu bu alanda ona gereken haz, Yeşilçam yıldız oyuncularının klişeleri olan bedenın kasılması, kameranın verilen duyguyla seyircinin en çabuk yolla özdeşleşmesi bakımından yüz ve mimiklere yaptığı “gereğinden fazla” odaklamayla verilmektedir. Mazlumluğun ve mağdur olma halinin doruğa ulaştığı bu sahnelerde, erkek egemen bakış açısıyla oluşturulan “sevme ve nefret etme üzerine kurulu benlik temsilleri” devreye girmektedir. Bu sahnelerde “sevilen nesneyle” yani sinema yıldızının sergilediği kadın temsiliyle “özdeşlik kurulması” zorunlu hale gelir (Kernberg, 2003, s.72). Bu nedenle mazumluk ile birlikte vicdan temsilleri de ön plana çıkmaktadır. Mazlumun “intikamının alınması” ve “vicdanın serbest bırakılması” ise J.C. Scott’un “idare sanatları” olarak açıkladığı söyleminde netlik kazanmaktadır. Scott, güçsüzlerin iktidarın bir temsili olarak tahakküm karşısında “arkadan dolanma” ve “sessizce intikam alma” dürtüsünü vurgular. *Pygmalion* uyarlamalarında ve Yeşilçam filmlerinde de genel olarak görülen bu taktikler, ataerkil tahakkümün kendini bir

“kamusal senaryo” dâhilinde sunduğunun da kanıtını oluşturur. Bu senaryoların Yeşilçam filmlerinde ağırlıklı rol oynaması, hazzın bitmeyen zevkini de izleyiciye yaşatırken, aynı zamanda bu senaryoların tekrarı, film endüstrisi açısından sürekli yeniden üretimi de tetikler.

“Bu senaryo, açık ve herkes tarafından kabul edilmiş görünen bir kurallar bütünüdür. Aynı zamanda, değerli olan ve olmayan, istenen ve istenmeyen bu senaryoda açıkça belirtilmiştir. Ancak her tabi grup, kendi sıkıntılarından, hâkim olanın arkasından dile getirilen bir iktidar eleştirisini temsil eden bir ‘gizli senaryo’ yaratır.”
(Scott, 1995, s.15)

Pygmalion uyarlamalarındaki temel tipik “sessizce intikam alma” senaryosu, kadının erkeğin tahakkümüne boyun eğip, aslında ikinci bir tahakküm noktası oluşturan ve âşık olduğu diğer erkeğe “oyun oynamak” yoluyla kendi mağduriyetini ve çaresizliğini gözler önüne sererek gerçekleşmektedir. Kadın sevdiği erkeğe yalan söyleyerek, izleyicinin özdeşleştiği “aşkın seçilmesi” yerine, muhalefeti oluşturan parayı seçer; seçmiş gibi yapar. Amaç, diğer erkeğin tahakkümüne boyun eğip, “bedenini ona sunmaktır”; daha önce de ifade edildiği gibi “bedenimi satın alabilirsin ama ruhumu asla” klişesinin de kaynağı bu gizli senaryolara dayanmaktadır. Dikkat edildiğinde genellikle bu sahnelerde kadının ya da annenin “oynadığı oyun” esnasında kamera kadının “yaşlı gözlerine” ve “titreyen dudaklarına” odaklanmaktadır. Bu imge izleyicinin kurgusal karakterle özdeşleşmesinde başat bir faktördür. Dolayısıyla bu filmlerdeki gizli senaryo, Scott’un da ifade ettiği gibi “hâkim olanın arkasından dile getirilen bir iktidar eleştirisi” olarak da değerlendirilebilir. Ancak senaryonun süreci ve sonucu bakımından tahakküm, kadının erkeği “yola getirmesi” suretiyle gerçekleşir. Bu durum da kadının toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmesini sağlamaktadır.

Pygmalion uyarlamaların başlıca özellikleri arasında da, çalışmanın tüm bölümlerinde ifade edildiği gibi rızanın sağlanması yer almaktadır. Kadının kendi rızasıyla girdiği tahakküme dayalı ilişkide rızanın “imal” edildiği görülür.

“(…) İçinde yaşanan toplumsal ve ekonomik sistem, inançları olduğu gibi rızayı da ‘imal’ edebiliyor. (...) Olumlu kadın karakterlerin kurmaca dünyada yaşadıkları, seyircinin günlük deneyimlerine, en azından ‘başta gelen çekilir’, ‘sabrın sonu selamet’ dedirtecek kadar benzemektedir. İşte popüler filmlerin ‘gerçeklikle’ bağlantısının,

inandırıcılığının önemi buradadır. Bu anlatılar doğaları gereği kendini sorgulamadığı için sorgulanmayan bir gerçekliğe bağlanmak durumundadır.” (Abisel, 2005, s.196)

Rızanın sağlanması için özdeşleşmenin de büyük bir etkisi bulunmaktadır. Bunun nedeni, izleyicinin kurgu kadın karakterin rızasının alınarak kurguya dâhil olma sürecini benimsemesidir. Bu nedenle kurgu sürecinin getirdiği diğer anlatımlar, belirli bir rahatlama kapsamında işlenir. Dolayısıyla *Pygmalion* uyarlamalarının da gerçeklikle bağlantısı onun gizli senaryoları dâhilinde özdeşleşme yoluyla izleyiciye aktarılmaktadır. Bu gerçeklik dramatik özdeşleşme yoluyla çeşitli klişelerin ve etiketlerin yaygınlaşmasına da aracılık etmektedir.

4.1.1.2 Stereotipleştirme

İzleyicinin gözünde sinema yıldızları her ne kadar büyürse büyüsün, kendisine karşı duyduğu özküçümseme bu filmlerin anlatı yapısının öngördüğü gerçekliklerle birlikte giderek artar. Bu artış kurgu karakterin davranış biçimlerini giderek benimsemeye varır. Çünkü *Pygmalion* uyarlamalarında sunulan dünya yapay anlamda kadının itaat beklentisiyle örtüşmektedir.

Yeşilçam filmlerde ideal kadın imgesi “varolan birkaç toplumsal stereotipten birine uyacak şekilde” değişim gösterir. Bunlar, bağımsız kadın, boyun eğen kadın, güçlü erkek, modern erkek gibi kendi içersinde çeşitlilik gösterse de anlam sınırları daraltılmış bir dizi davranış ve tutum politikasını içerirler. Örneğin,

“Erkek imgesi, çoğunlukla bir vahşilik imgesidir; istediği şeyi güç kullanarak elde eder, hiçbir fikir ayrılığına tahammülü yoktur, hiçbir özgürlüğe izin vermez. Bunun eşi olan kadın imgesi ise terk etme tehdidiyle itaat talep eden, tüm güçlü, akıldışı ölçüde ilgisiz kadındır; ya anneliğiyle boğan ya da terk eden annedir.” (Craib, 2006, s.171)

Batı kültüründe geçerli olan bu tür “nefret edilen” imgelerin ve stereotiplerin yerini Yeşilçam’da “her ne olursa olsun” sevdiği erkeğe boyun eğen ve sebat eden kadın stereotipleri almıştır. Kadınlığın duygusallıkla özdeşleştirilmesiyle sunulan yanılsama, onun tüm özelliklerinden indirgenerek stereotipleştirilmesini de beraberinde getirmektedir. “Çok kolay ağlama, aşırı duygusallık, kolayca incinme, çok kolay etkilenme, çok öznel ve fikirlerini duygularından ayıramama gibi kişilik hasletleri”

büyük ölçüde dişil hasletler olarak tespit edilmiştir (Lupton, 2002, s.161). Bu genellemelere dayanarak oluşturulan stereotiplerin Yeşilçam'da da varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

Türk sineması ataerkil toplum geleneğinin tüm görünümelerini kullanarak, erkeğin kadına olan üstünlüğünden ve modern Batı düşüncesinin ikiliklerinden olabildiğince faydalanmıştır. Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün, hem İslami hem de Türk toplum yapısından dolayı mitleşme boyutuna da vardığı söylenebilir. Kadın ve ailenin rollerinin belirlendiği bu toplumsal düzenin bir yansıması olarak Yeşilçam'ın yarattığı stereotipler melodramlarla hayat bulmuştur. Yeşilçam filmlerinin genel karakteristiğinde, *Pygmalion* uyarlamalarında olduğu gibi, “kadın ve erkeğin rollerinin belirlenmiş olduğu melodramlarda romantik düşler korunmuş ve yeniden üretilmiştir.” (Kaplan, 2003, www.bianet.org):

“Buna karşılık kadının sevgisinin azalması, depresyon, aldatma, en önemlisi de boşanma gibi olgular çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Türk sineması, ‘iyi’ kadınların ‘mutlu son’a ulaştıkları, ‘kötü’ kadınların ise mutlaka cezalandırıldıkları fantezilerin üretildiği fabrika gibi çalışmıştır.”

Türk sinemasının kadına ilişkin ideolojisi, kurgusal kadın karakterler üzerinden temsil edilir. Bu karakterlerin, kendilerinin dışında gelişen olayların sonucunda başlarına ardı ardına felaketler gelmesi izleyicide zaten toplumsal düzenden kaynaklanan kadına karşı kalıplaşmış yargıların meşrulaşmasına ve bu kurgu aracılığıyla “korku”nun üretilmesine yararken, aynı zamanda toplumsal farkındalığın bertaraf edilmesine de hizmet eder. Kurgusal kadın karakterler töreler ya da “müdahalede bulunamayacakları kader” nedeniyle “korkunç ya da acıklı” olayları yaşarlar. Filmlerdeki bu durum ve olayların süreç ve sonucunda temsil edilen kadın toplumsal cinsiyetiyle birebir örtüşen bir tutum takınmaktadır. Bu tutum ve yargılar kadınlığın olumsuz anlamına da “meşrulaştırma” yönünde katkıda bulunmuş ve böylelikle toplumsal stereotipler (toplumsal kalıp yargılar) yaygınlık kazanmıştır. Kadınlığın olumsuz bir “öğretisi”ni sunan popüler filmler, beyazperdedeki kadının temsiliyle özdeşleşen izleyicinin de bu rolleri “benimsemesiyle” birlikte sürekli tekrar edilmiştir yorumu yapılabilir. Başka bir deyişle, cinsiyetçi ideolojinin alternatif yaşam olanaklarını ve düşünme biçimini kendi öngördüğü kalıplara uydurma sonucunda ortaya

sürdüğü bu yargılar beyazperdede kadının temsil edilme biçimiyle yaygınlık kazanmıştır. *Pygmalion* uyarlamalarında da “kadını kadın yapan” özellikler olarak mutlak boyun eğmek, her şartta fedakârlık ve sabırla erkeğini elde etmek olarak sıralanabilir.

Nilgün Abisel, Yeşilçam filmlerinin sunduğu kurmaca dünyalar içerisinde kadınlığın temsilinin, kadınlığın tanımıyla olan ilişkisini vurgular. Burada önemli olan, kadının rolünün “engelleri aşip ödüllere ulaşmaya gönül vermiş” erkeğin yolunu açması olarak sınırlandırılmış olmasıdır (Abisel, 2005, s.297). Bu durum da “doğal” gibi sunulan evin kapalı alanı içinde konumlanan, aileyi ve yuvayı temsil eden kadının tüm bu anlamları içselleştirmesiyle toplumsal bir stereotip doğurmaktadır. Abisel’in de ifade ettiği gibi Yeşilçam (2005, s.297):

“(...) filmleri inşa ettikleri kurmaca dünyalar içinde kadınları temsil ederken, (...) iki kategori sunarlar: toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bunların dışına çıkanlar. Tahmin edileceği gibi, rolüne uygun davranan kadının esas niteliği yaşam amacı olarak aşkı, evliliği, çocuk büyütmeyi ve bir yuva kurup onun selameti için varolmayı benimsemesidir.”

Kadın “namuslu” kalabilmişse, sabrının, fedakârlığının ödülünü alacaktır, bu da evliliğin, dolayısıyla toplumsal rolünün konumlandırılışıyla ilgilidir. Eğer kadın, erkeği “namussuzluğuyla” mutsuz etmişse, gerektiğinde ölerak cezalandırılması ise kabul edilebilir ölçütlere indirgenmiştir. *Pygmalion* uyarlamalarında da görüldüğü gibi kadının toplumsal stereotipi ona biçilen toplumsal rolle özdeşleşme şeklinde gelişmiştir. Ne olursa olsun, başına ne gelirse gelsin “katlanmayı”, “fedakârlık yapmayı” her zaman kimliğinin en “kutsal” parçası olarak tanımlayan kadın kurgu karakterlerin inşa ettikleri dünyada Abisel’in de ifade ettiği gibi “iyi” ve “kötü” kadın imgeleri toplumsal cinsiyete dâhil edilmiştir. Dolayısıyla “iyi” kadın erkeğine sebat eden, ona kavuşmayı “arzulayan”, “kötü” kadın ise bunun tam tersi ve karşıt noktası olarak konumlanmıştır:

“Yeşilçam’ın ‘gerçek’ anlamdaki kadın tiplerleri 1950’lerden itibaren başlar. Bu yıllarda genellikle terk edilmiş, masum yüzlü kenar mahalle kızı tipi ön plana çıkmış ve seyirci acındırılıp ağlatılmıştır. Masum esas kadının yanında ‘düşmüş’ kadın tipi de vardı. Kadının nasıl düştüğü ders vererek anlatılır ve kötü kadın kesinlikle ‘mutlu sona’ ulaşamazdı. Yani, 1950’li yıllarla birlikte sinemada iki zıt kadın

tipi oluştu: ideal, erkeğine bağlı, iyi ev kadını ve fethan, erkekleri baştan çıkaran, yoldan ıkmyş kadınlar. ‘İyi’ kadınlar genellikle esmer, koyu tenli koyu sağlı, ‘kötü’ kadınlar da açık tenli, boyalı sarışın olarak temsil edildi.” (Kaplan, 2003, www.bianet.org)

Ross Poole, *Ahlak ve Modernlik* adlı çalışmasında, ev yaşamı alanının kadınsı ilkeyle temsil edililişinin nedenini, yalnızca kadınların kamusal yaşama girmelerinin engellenmiş olmasıyla değil, daha çok modern aileyle ilintilendirilen özelliklerin kadınsı olarak anlaşılıp kavranması ve bu özellikler bazında bir kadınlık kavramının kurulmuş olmasıyla açıklar (1993, s.73). Sahiplenilmesi, mutlaka iyi bir yuva ve ailenin kurucusu olması ngrlen Yeşilçam melodramlarında kadınlar, erkeğin varlığı dışında herhangi bir kimlik ortaya koyamayan bir varlık olarak gösterilmiştir. “Mutlu son”la biten melodramlarda evlilik, sahiplenilme arzusu ön plana çıkartılmış ve kadının sınıf atlaması için gereken şart kadının “sahibini bulması”yla özetlenmiştir. Ancak, cinsiyetçi ideolojinin en etkin araçlarından biri olan kadın karakterler, hemcinsleri olan izleyiciler için çeşitli kadınlık modelleri sunmaları ve toplumsal stereotiplerin yaratıcısı konumuna ykselmeleriyle birlikte bu klişelerin tekrarlanmasına imkân tanı mıştır.

4.1.1.3 Zihniyet Oluşturma

Yeşilçam’ın zihniyet oluşturmaya yönelik ikonografisi özdeşleşme ve stereotipleştirme edimlerine dayanmaktadır. Bu anlamda ataerkil zihniyet yeniden yapılandırmanın, baskının da en büyük aracıdır. Duygu ve duygusallık kavramlarının genel bir anlamda dişil olarak kodlanmasıyla ortaya çıkan, “kadında öfke zarif değildir; öfkeden deliren bir kadın çekici değildir; öfkeli bir kadın sert, bayağı ve şışfındır; bayağı ve güven vermeyen bir şekilde denetimini yitirmiştir” gibi kalıp yargılar erkek egemen zihniyetin ürünüdür (Lupton, 2002, s.160). Dolayısıyla kadına karşı oluşturulan bakış, aynı zamanda bir olumsuzlamayı da içinde barındırır. Bu olumsuzlama ataerkil zihniyetin temellerinden biridir. Bu zihniyet, daha önce de ifade edildiği gibi, erkek için öngörülen, tamamıyla itaat etmeye programlanmış bir kadın modelini ortaya koymaktadır. İdeal kadının anlamı, onun ne ölçüde erkeğe sebat edebildiğiyle kıyaslanan kimi argümanları barındırır. *Pygmalion* uyarlamalarında bu durum, öncelikle kadının kamusal alandaki varlığının sonlandırılıp, eve hapsedilmesiyle gerçekleşirken, bir erkeğin gözetiminin altında ve aynı zamanda o erkeğe maddi kazanç getirerek

“sınırlı” ve “seçkin” biçimlerde kamusal alana “salınmasına” da olanak verilerek gerçekleştirilmektedir. Bu durum tamamen, özgün senaryoda da olduğu gibi, kadınlık etiketlerinin imal edilerek, bu etiketlerin yaygınlaştırılmasını amaçlamaktadır.

Ataerkil toplumsal düzen tarafından kurgulanan “kadının evrimini tamamlamamış eksik bir varlık” olduğu görüşü, onu “insana” dolayısıyla “erkeğe” benzetmek adına “erkeğin hizmetine koşmak” için gerçekleştirilen kimi edimlerle, örneğin eve hapsedilmesi, itaat eğitimi verilmesi vb. gibi eylemlerle gerçekleşir. Bu edimlerin arasında *Pygmalion* uyarlamalarının sınıf atlama söylemi, kadının erkeğe benzemesinin, yani bir “insan” gibi değerlendirilmesinin ölçütlerini barındırır. Kadın ancak ve ancak sınıf atladığı zaman ki bu durum ancak evlilik, yuva kurma vs. gibi eylemlerle icra edilir, “yeniden inşa edilmiş” olmaktadır. Sınırlarını erkeğin belirlediği bu süreç, kadının bir “öteki” olarak da hapsedildiği alanda varlığını sürdürmeye çalıştığının bir kanıtıdır.

Kamusal alanda varolmak için uygun duygusal yeteneklerden yoksun olarak düşünülen kadın (Lupton, 2002, s.166), *Pygmalion* uyarlamalarındaki zihniyet doğrultusunda, ev alanının içinde varlığını sürdürür. Yine bu alanda erkek için “ideal” seviyeye ulaştırılmaya çalışılırken, kadının başka bir erkeğe kendini “adamasıyla” beraber amaçladığı ses sanatkarı ya da hanımefendi olarak sınıf atlama yerini yine özel alanın içinde varolmaya bırakır.

Yeşilçam sinemasının yarattığı ikonlar Oskay’ın da ifade ettiği gibi, izleyicinin “dış gerçekliğini anlamlandırmasında o anki reel yaşamından, kişiliğinden yola çıkarak dış gerçekliğe anlam verdiği bir tasvir ve haklılaştırma amacını” (2004, s.262) taşımaktadır. Öyleyse *Pygmalion* uyarlamaları nasıl bir haklılaştırma amacı taşımaktadır sorusu sorulabilir. Çünkü bu haklılaştırma amacının zihniyetin oluşmasına katkısı büyüktür.

Pygmalion uyarlamalarının haklılaştırma amacı her iki cinsiyetin kalıp yargıları, stereotipleri üzerinden gelişir. Bu stereotipler daha önce de ifade edildiği üzere, kadını ev içine hapseden, erkeğe kayıtsız şartsız itaatıyla tümüyle kendini erkeğine adanmış kadın modelleri sunar. Sunulan kadın modelleri, aynı zamanda erkek tarafından

yapılan/yaptırılan tüm değişikliklere de boyun eğmek zorundadır. Köylüyse, birkaç ders alıp, bir iki günde şehirli olur; uyarlamalardaki gibi Çingene ve şarkıcıysa “yontulur”, en kısa zamanda erkeğine itaat edecek “düzeye” çıkarılır; tecavüze uğramışsa ya da uğramış gibi gösterilmişse (ona tuzak kurulmuşsa), “alnına kara leke çalınmışsa” kendisini savunmasına imkân tanınmaz, söylediklerine inanılmaz ve kapı önüne konulur; erkeğiyle “evlilik öncesi” cinsel ilişkiye girmiş, hamile kalmış ve çocuğunu doğurmuş, bu sırada erkekle yolları ayrılmışsa, bu yol yeniden birleştğinde kadın genellikle pavyona “düşmüştür”; eğer erkeği tanımadan önce bir işte çalışıyorsa genellikle “erkek” gibi davranır, “erkek” gibi konuşur ya da bunun tam tersi bir şekilde yapılandırılan “namuslu bir aşıftır” ve erkeğin “eline düştüğü” zaman hemen değiştirilir, “yeniden yaratılır” ve kadına atfedilen olumsuz anlamlar çerçevesinde topluma sunulur; kadın bu haliyle “her erkeğin beğeneceği” bir arzu nesnesine dönüşmüştür. Tüm bu kadın modelleri, bir tek şeyi öngörür: “ötekiliğin inşasını.” Dolayısıyla kadının tüm bu “başına gelenlerin” sonucunda mutluluğa kavuşması için sebat etmesi, erkeğin bir şekilde “gerçeği” öğrenerek ona dönmesini beklemesi çok açık bir biçimde öngörülmektedir. Bu durum, cinsiyetler ideolojisinin bir sonucudur. Çünkü cinsiyetler ideolojisi, kadının erkeğin/iktidarın ona çizdiği sınırlar içinde kalmasını emreder; aksi halde kadın toplumdan dışlanacaktır.

Yeşilçam filmlerinde sunulan kadın modellerinin arketipi olarak *Pygmalion* uyarlamaları kadının “yeniden yaratılmasını” öngören söylemiyle erkek egemen zihniyetin –bir mitos olması açısından da– ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu zihniyetin izleyicide yarattığı etki ve bu etkiden hareketle Pygmalionesk anlatım kalıplarının oluşturduğu *Pygmalion* etkisi sürekli yeniden üretilen ve reel yaşamda da kadınların tekrar ettiği bir “kalıp yargı içeren davranışlar silsilesine” dönüşmüştür.

4.1.2 Toplumsal Dinamikler

Pygmalion uyarlamalarının sürekli yeniden üretiminde kuşkusuz ki toplumsal dinamiklerin de büyük bir katkısı bulunmaktadır. Bu katkı, içgöç, gecekondulaşma bağlamında köy/kent ikileminin ön plana çıkması ve dolayısıyla Tanzimat döneminden

Cumhuriyet’e kadar tartışılan modernleşme sorunsalı olarak açıklanabilir. 1950’li ve 1960’lı yıllarda içgöçün artmasında en önemli etmenler şöyle sıralanabilir:

“Nüfus patlaması; tarımda makineleşme ve sulama gibi pahalı tekniklerin uygulanması; tarım kredisinde öngörülen koşullar; tarımsal üretimin pazar mekanizmasıyla bütünleşmesi; kentlerde inşaat sektörünün büyümesi; yeni fabrikaların kurulması; karayolu yapımına ağırlık verilmesi; ulaştırma araçlarının artışı ve kırsal alanlardan kentlere ulaşımın kolaylaşması.” (AnaBritannica, C.13, s.415)

1950’lerden sonra devlet tarafından “istihdam sağlamak üzere” desteklenen içgöç köy-kent ikilemini de beraberinde getirmiştir. Göç, kişinin yeni koşullara daha iyi uyum sağlayabilmek amacıyla ya da doğal ekonomik, siyasal vb. zorunluluklar sonucunda yaşadığı topluluğu değiştirmesi anlamına gelir (AnaBritannica, C.13, s.414). Dolayısıyla göç edenin eski toplumsal ilişkileri de göç ettiği yere bağlı olarak değişir:

“Köylerin ulusal piyasa ekonomisi içine çekilmesi, 1950’lerden bu yana giderek artan bir hızla gerçekleşti ve geleneksel hane ekonomisini çökertti. Bu çekilme ister tarımın makineleşmesi, ister piyasa ürünlerine yöneliş ya da iki biçimde olursa olsun, küçük köylü işletmesini tek başına elverişli bir biçim olmaktan çıkardı. (...) Bunun en belirgin sonucu şehir merkezlerine kitlesel göç oldu. Ancak köyün içindeki bu değişiklikler (...) hane biçimine ve işleyişine de doğrudan etkide bulundu.” (Kandiyoti, 1997, s.27)

Çalışmanın bu başlığının altında incelenecek olan bu “değişimin” kadınlardaki yansımalarıdır. Büyük şehirlere göç halk tarafından “modern” bir yaşam tarzına geçiş ya da “modernleşme” olarak da görülmektedir. Kandiyoti’nin ifade ettiği gibi “geleneksel varoluşun ekonomik temelini çözen kırsal değişim, (...) erkekler dünyasındaki otorite ilişkilerinde de” (1997, s.28) büyük bir değişime neden olmuştur.

Bu savdan hareketle, gerek köyde gerekse kentte evde üretilen malların yerini kullanılmaya hazır bir şekilde satılan malların alması cinsiyetlere dayalı işbölümünü de bir şekilde etkilemiştir. Bu bağlamda göç edenlerin kente adaptasyon sürecinde “eski alışkanlıklarını” geride bırakmak üzere ya da tam tersine “eski alışkanlıklarını” burada “yeniden yaratmak” üzere koşullandıkları söylenebilir. Fakat terk edilen yaşam tarzı aynı zamanda yeni yaşama “aniden” uyum sağlama zorunluluğuyla beraber çoğu “eski”

alışkanlığı, davranışı, bakışı da doğal olarak değiştirecektir. Bu değişimin ilk noktası kenttir:

“Türkiye’de gecekondulaşma süreci 1930’larda başladı. Ama ülke çapında, özellikle Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde gecekondulaşma ancak 1950’lerde toplumsal bir sorun niteliği kazandı. Bu yıllarda kırdan kente göçen nüfus büyük kentlerde gecekondular yapımını hızlandırdı. (...) 1953’te çıkarılan 6188 sayılı yasayla o tarihe kadar yapılmış bütün gecekondular yasallaştırıldı.” (AnaBritannica, C.13, s.180).

Kentte olan değişim “toplumsal bir sorun” niteliğindedir; içgöçle birlikte değişim yalnızca göç edenlerin değil kentin ve kentlinin de tüm “alışkanlıklarını” değiştirir. Hasan Bülent Kahraman ise toplumsal krizlerin yaşandığı, siyasal arayışlarla çalkalanan 1960-1971 dönemini toplumun kültürel planda yaşadığı kültür kopmaları ve eklemlenmelerinin bir dönüm noktası olarak değerlendirir. Kahraman’a göre bu dönemden sonra merkezle çevre, yüksek kültürle kitle kültürü, yerelle evrensel “yeni” bir sürece girmiştir. Kültürel alanda yaşanan, tarihsizleştirme, farkındalığı yok etme, bilinçsizleştirme sürecinin geçmişe kıyasla oldukça hızlandığına dair ilk nüveler de bu dönemde görülür:

“Böylece kentin alışıldık dokusu bozulmaya yüz tutar. 1950’lerde ve 1960’larda İstanbul’a göç edenlerin ekonomik durumunun iyileşiyor oluşu İstanbul’un herkesin gözünde ‘taşı toprağı altın’ olarak kabul edilmesinin bir nedenidir. 1950’lerde her on köylüden birinin kente göç etmesinin yarattığı mekânsal hareketlilik fiziki mesafeleri de ortadan kaldırır ve merkez ile çevrenin kültürünü ‘hoyratça’ karşı karşıya getirir.” (Kirel, 2005, s.24)

Bu bozulmanın sonucu, Gülsüm Baydar Nalbantoğlu’nun “Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye İle Yüzleşmeler” adlı çalışmasında ifade ettiği gibi, “modern Türk mimarisinde ‘ideal kent’ ve ‘ideal köy’ imajlarının şaşılacak denli iç içe olması” (2005, s.158) durumun da “değişikliğe” uğraması ve eski “ideal imajların” yerini yenilerin alması demektir. Sonuçta gecekondular bozulmanın bir göstergesiyken aynı zamanda buralarda yaşayanların seçkin addedilen bir kültürün olanaklarına, kentliliğe de bir an önce adapte olması “gerekmektedir.” Bu yıllarda “ideal köy”ün ve “ideal köylü”nün yerini, kentliler için hiç de “ideal” olmayan gecekondular, bu gecekondularda yaşayan insanların “ideal” olmayan varlıkları, gelenekleri, görenekleri almıştır. Fakat çalışmanın

konusunu oluşturan uyarlamalarda da görüldüğü gibi, toplumsal koşulların bu filmlere yansımaları, yanılsamacı bir söyleme dönüşen “idealin” de geçmişe nazaran “belirsizleşmesi” yönündedir. Örneğin Cumhuriyet’in ilk yıllarında “ideal kadın” cinselliğinden tamamen arındırılmış, cepheye mermi taşıyan ya da öğretmen olup “cahillikle” mücadele eden bir imajken, 1960’ların *Pygmalion* uyarlamaları ve dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında göreceli “modern” bir görünümün içinde görece “gelenekleriyle” varolan, aynı zamanda dönemin tüm toplumsal ikiliklerini ve egemen ideolojiyi onayan, cinsiyet merkezli tartışmalarını temsil eden bir yapıya kavuşmuştur. Dolayısıyla ona sunulan erkeğin dünyasına bir anda adapte olan, bir anda “modernleşen”, bir anda “geldiği yeri hatırlayan”, bir anda “eski tutum ve davranışlarına geri dönen” kadın temsillerinin çoğulcu sistemin karakteristiğini de yansıttığı söylenebilir:

“1950 sonrasının, öncesine nazaran en önemli yanı denetimli çoğulculuktur. Bu çoğulculuk, devletçilik-özel girişimcilik, etik-ahlak, kent-taşra eksenlerinde somutlaşırken, ilginç olanı, birisinin ötekini, üstelik ve de ‘gizlenmek’ amacıyla içermesidir. Özel girişimciyken devletçi, kentliyen taşralı, bireysel bir etiği savunurken cemaat ahlakının ikiyüzlülüğünü benimsemiş bir toplumsal oluşumdur artık söz konusu olan.” (Kahraman, 1999, s.133)

Göç eden köylünün ve kentlinin birbirlerine karşı olumsuz bakışının nedenleri arasında kuşkusuz ki Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyet’le hız kazanan modernleşme sürecinin getirdiği sorunsallar ve kalıp yargılar yatmaktadır. Kandiyoti’nin ifade ettiği gibi, kadın rollerinin içerikleri, her ortamda farklı bileşimler yaratmaktadır (1997, s.45). 1960’lı yıllarda ön plana çıkan köy-kent ikilemi bağlamında, içgöç ile birlikte değişen kent dokusunun ve devam eden modernleşme sürecinin toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Fatmagül Berktaş’ın da belirttiği gibi, “vatanı bir kadın bedeni olarak temsil eden” söylemin, dolayısıyla Cumhuriyet’in yaratmaya çalıştığı kent ve köy kültürü arasındaki farklılıklar kadınların da “ideale” ulaşmak adına tanımlanma biçimlerini ortaya koymaktadır. Örneğin;

“Cumhuriyet’in modern erkeği devlet törenlerinde yanı başında yüzü açık karısıyla yer alırken, köylü kardeşi resimlerde ve çokça karikatürlerde geleneksel kıyafetleri içinde ve onu kırk adım gerisinden izleyen çarşafli karısıyla (tercihen eşeğe binmiş, yürüyen karısının önünde) gösteriliyordu. Geleneksel erkeklik, keskin yaş,

cinsiyet hiyerarşileri ve kadınlar üzerindeki baskı artık kırsal töreler bağlamında ifade ediliyor, uygarlık noksanlığı olarak yorumlanıyordu.” (Kandiyoti, 1998, s.33-34)

Kandiyoti’nin ifade ettiği gibi, tüm bunların karşısında yer alan popülist söylem ise köy yaşamını ve köylülüğü “halk bilgeliğinin ve yerli değerlerin gerçek taşıyıcısı olarak idealize ediyordu” (1998, s.34). *Pygmalion* uyarlamalarında da yer alan idealize etme durumuysa, daha önce ifade edildiği gibi tüm “ötekileştirilen” kimliklerin yeniden inşası üzerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, yine daha önce ifade edildiği gibi, bu uyarlamalar, egemen ideolojinin talepleriyle örtüşen kurgularıyla, kadınlık odağında neredeyse tüm geleneklerin, ikilemlerin ve kalıp yargıların taşıyıcısı konumundadır. Örneğin, bu uyarlamalarda kadının ancak erkeğin öngördüğü değişimi geçirdikten sonra “ideale” ulaştığı ve “istediği erkeği elde edebilecek” hale geldiği görülmektedir. Erkek egemen toplum yapısının ve tepeden inme bir modernleşme anlayışının getirdiklerinin karşısında yer alanlar ise “uygarlık noksanı” olarak etiketlenmektedirler. Örneğin, “Sürtük” (Eğilmez: 1965, 1970) filmlerinde kadın, tüm davranışlarıyla öyle bir karikatürize edilmiştir ki, gerçek yaşamda içgöç nedeniyle yaşamını kentte sürdüren ya da altsınıfa mensup olan kadınların egemen ideolojinin bakış açısıyla oluşturulmuş karakteristik özelliklerinin oldukça abartılı ve olumsuz bir yansıması haline gelmiştir.

Aynı zamanda, bu filmlerde “modern” ve “yaban” arasındaki ayrım da belirsizlik içine hapsolmuştur. Kandiyoti bu ayrımı, modernleşme söyleminin ortasına yerleşen bir zihniyet olarak değerlendirmektedir (1998, s.34). Kandiyoti, başka bir çalışmasında ise modernleştiricilerin ikili yapısı hakkında da oldukça dikkat çekici olan şu yorumda bulunmaktadır:

“Modernleştiricilerin uygarlaştırmak istedikleri ‘ötekiler’, tekil olmaktan çok ikili bir yapıya sahipti: Bir yandan zaten modern olan Batı dünyasında yaşıyorlardı, bir yandan da eski düzenin yerel âdetlerini sürdürüyor, bu yüzden de bazen kendilerini karalayıp suçluyor, ya da incinmiş bir tavırla kendilerini savunmaya, özür dilemeye çalışıyorlardı.” (2005, s.103)

Örneğin, bu uyarlamalarda “iyi” kadın genellikle altsınıfın geleneklerinin taşıyıcısıyken, aynı zamanda bu geleneklere “dokunulmadığı” varsayılarak, kadının

“eski” dolayısıyla “yontulma” gereği duyulan davranışları, alışkanlıkları bir çırpıda yok edilir. Bir anda olan bu değişim, aynı zamanda reel düzlemde tepeden inme bir modernleşme anlayışının da bir ifadesi değil midir? “Kötü” kadın ise “modern” gözükürken, yani altsınıfa mensup kadının ancak ders alarak öğrenebileceği kimi şeyleri (dans, sofrada adabı, yürüme, konuşma vs.) zaten “doğallığında” biliyorken, o da Cumhuriyet’in tepeden inme modernleşme söylemi gereği “tukaka” ilan edilen Batılı kadınla özdeşleştirildiğinden dolayı olumsuzlanır. Bunların nedeni bir “ideal” yaratma söylemi olarak Türkiye’ye özgü modernleşmenin “patolojikliği, bir anomali olduğu, geçmişi külliye reddeden bir zihniyete sahip ve bundan dolayı çelişkilerle dolu olduğudur” (Coşar, 1999, s.59). Hasan Bülent Kahraman’ın da “Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği” adlı makalesinde ifade ettiği gibi, resmi söylemin izin ve olanak verdiğinin dışında kimlik soruları da tümüyle dokunulmazdır (1999, s.131):

“Bunu da doğal karşılamak gerekir; çünkü bu ‘erişilmezlik’ içinde seçkinler tarafından belirlenen yönetim seçkinleri denetlerken, dolaylı olarak kitleyi yönlendirebiliyor, yanı sıra da halkın öz gerçeğinin değil, ona önerilenin tek doğru olduğunu savunabiliyordu. Tekil bir kültür anlayışında bu da önemli bir kazanım demektir.”

Cumhuriyet’in ilk yıllarında modernleşme söylemi içersindeki seçkinlerin bu yöndeki değişim talebinin hedefi kadınlardır. Modernleşme projesinin önemli bir unsuru olarak “kadın sorunu”nu, modernleşmenin önündeki “engel” olarak gören bu “seçkinci” zihniyet, terimleri ve çerçevesi çoğunlukla erkekler tarafından belirlenen ve kadınları düzeltilmesi gereken bir sorun olarak ele almış, kalkınma ve gelişme meselesi dâhilinde çözümü, kadının statüsünün yükseltilmesine ve toplumun geri kalmışlığını kadınların cehaletine bağlamıştır (Durakbaşı, 1998, s.37). Ancak, Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1960’lara kadar devam eden bu seçkinci ve erkek egemen zihniyet kadını “modernleştirmek” isterken aynı zamanda bu “modernliğin” sınırlarını çizmekten de geri kalmamıştır:

“Yeni modern kadın, yenilenmiş görünümünde işi abartıp Batılı kadının hoppalığını taklit etmemesi ve iffetini koruması için de uyarılıyordu. Kadının kamu yaşamında erkeğin yanında yer alması için Atatürk Türk kadınlarını, ‘şeriatın tavsiyesi, dinin emri mucibince’ giyinmeye ve ‘içtimaiyemizin ahlak ve adabına mugayir’

olamamaya çağırıyordu. Bu ideal Türk kadınının ‘aseksüel’ olması demekti; işgalci Avrupa ülkelerine karşı ulusal mücadelede ‘yoldaş-kadın’ olduğu gibi, şimdi de iffet ve namusunu koruması için kendisinden iş yaşamında ‘cinsiyetsizlik’ bekleniyordu.” (Arat, 1998, s.55)

Ayşe Kadioğlu’nun “Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesneleri Olarak Türk Kadınları” adlı makalesinde de ifade ettiği gibi, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e devreden durum, geleneksellik ile çağdaşlık arasında sıkışıp kalan kadın imajıdır (1998, s.89). Kadınları toplumsal projelerin birincil nesnesi olarak konumlandırmanın ardında yatan neden ise, tepeden inme modernleşme anlayışının bir getirisi olan ve doğu toplumuna özgü bir tavidir: “Doğunun ilerlemeyi geriye dönüşle eşanlamli sayan algılayışı bir kez daha etkinleşmekte ve toplumsal ilerleme, şu ya da bu nedenle varılan noktadan ileriye dönük bir kopuşla değil, geriye dönük bir eklemlemeyle gerçekleştirilmek istenmektedir” (Kahraman, 1999, s.133).

Aile kurumunun geleneksel sınırları içinde algılanan ve “iyi erkek evlatlar” yetiştirmek üzere “eğitilen” Cumhuriyet kadınları modernleşme anlayışının en önemli projesiyken, geçmişten bugüne devşirilen idealize edilme durumlarıyla da, bu çalışmanın başından bu yana savunulan Pygmalionesk anlatı kalıbının reel yaşamdaki izdüşümlerini oluştururlar. Cumhuriyet’in modernleşme söyleminde, varoluşuyla alt sınıfa mensup olarak görülen kadının, “eğitilerek” üst sınıfa dâhil edilmesinin şartı “iyi erkek evlat” yetiştirmesidir. Pygmalion mitosunun çağdaş bir projesi ve Yeşilçam filmlerine de konusuyla yansımış *Pygmalion* oyununun söylemi Cumhuriyet’in modernleşme ve uygarlık söyleminde* aranacak olursa, kadınlara “bahşedilen” görece özgürlüklerin içine gizlenmiş tahakkümcü bir anlayışın varlığı yadsınamaz. Tepeden inmecili modernleşme anlayışını özetleyen Çağlar Keyder, bu konuda şu yorumda bulunmaktadır:

“Tepeden inmecili modernleştirme ile kendi kendini oluşturan toplumsal bir süreç halindeki modernleşme arasındaki en önemli ayırım, modernleştiricilerin devlet gücünü ellerinde tutmaları ve kendi çıkarlarına göre davranmalarıdır. Bu nedenle Batılılaşmayı savunsalar bile modernliğin bütün boyutlarına bağlı olmayabilirler.

* Bu konudaki oldukça geniş ve ayrıntılı çalışmalar için bkz. A.B. Hacımirzaoglu (Ed.). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

Tepeden inme modernleştirme formülündeki başlıca sorun da modernliğin tam açılımıyla modernleştirmeçilerin gerçekleşmesini istedikleri sınırlanmış biçimi arasındaki bu çatışmadır.” (2005b, s.31)

Kandiyoti’nin de ifade ettiği gibi Cumhuriyet’in modernleşme projesinde kadınlar, “önemli siyasal aktörler ya da sembolik piyonlardı” (Kandiyoti’den aktaran Arat, 2005, s.83). Bu projede, özgürlük ve tahakküm, Kahraman’ın da belirttiği gibi, “birisinin ötekini, üstelik ve de ‘gizlenmek’ amacıyla içerdiği” (1999, s.133) koşullar içersinde sunulmuştur. Dolayısıyla Pygmalion etkisi, yani bu noktada kadının “bir süreç sonrasında” ona ilişkin beklentilere denk düşen davranışlar sergilemesi, çalışmanın kapsamında toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmesinin koşullarının da erkek egemen zihniyet tarafından hazırlanmış olduğu yorumu yapılabilir. Örneğin, *Pygmalion* oyunundaki “sevecen ve aslında çok iyi niyetli” bir kimse olarak nitelenen erkek, tarihsel reel düzlemde yorumlanan karakteristiğinde görüldüğü gibi Cumhuriyetçi seçkinlerin zihniyetine tekabül eder: Kadına görece özgürlük ve hakları teslim edilmiş ancak kamusal alandaki varlığı yine de erkeğin işini kolaylaştırmak üzerine kurgulanmıştır. Bu konuda Fatmagül Berktaş şu yorumu yapmaktadır:

“Ulusun inşasına yalnızca simgesel olarak katılmasına izin verdikleri ‘kız kardeşlerini’ ‘ötekileştirerek’ onları ‘iyi zevcelik ve annelik’le sınırlandırmak için ellerinden geleni yapan Kemalist babaların, bir yandan kızlarını bağımsızlık yönünde desteklemeleri, onları güçlendirmeye çalışmaları, belki de bilinçaltında, bu şizofrenik bölünmeyi ortadan kaldırmaya yönelik bir çabaydı.” (2003, s.109-110)

Fakat bu durum Yeşilçam’ın *Pygmalion* uyarlamalarında da görülebileceği gibi 1960’larda değişmeye başlamış, bu değişimin yansıması devletin seçkin bir kültür tercihini dayatmaktan vazgeçerek, çığ gibi büyüyen kitle kültürü karşısında bir seçenek oluşturamayacağını sezip geriye çekilmesiyle (Kahraman, 1999, s.133) ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, önemli olan, ister “uygar” ister “uygarlaşmamış” olarak adlandırılırsa adlandırılınsın, kimliklerin kente ve kent kültürüne “kolay” bir şekilde adapte olması adına yapılan uygulamalar ön plana çıkmıştır:

“Her alanda yaşanan ‘oportünizmin’ kolaycılığı bir yandan popüler kültürün dokusunu meydana getiren ikililiği geliştirmekte, öte yandan da daha önceki dönemde yaşanmış olan inkârcılığa yeni bir nefes aldırılmaktadır. Çünkü devlet eliyle yaşanan kültür yıkımı artık

özeleştirilmiştir ve bu, Türkiye'nin son yıllarda gerçekleştirmeye çalıştığı özelleştirmenin belki de ilk örneğini oluşturmuştur. Kent dokusunu paramparça eden artık devlet değil müteahhittir; sen busun diye tanım getiren artık sinemadır; kültürel yapı ve yaşama biçimi önerisini somutlaştıran artık kültür sanayidir.” (Kahraman, 1999, s.133)

Hasan Bülent Kahraman'ın özetlediği dönemin ruhu, kimliklerin yeniden inşasında da oldukça etkilidir. Çalışmanın konusunu oluşturan Yeşilçam filmlerinde kadının “ıffetli” olması ön plana çıkarılırken aynı zamanda toplumsal koşullar gereği sınıf atlama vaadinin sürekli korunması da oldukça dikkat çekicidir. Sınıf atlama vaadinin korunması ve aynı zamanda mazlumluğun kutsanması bu filmlerdeki kadın temsillerinde kullanılmaktadır. Bunun nedeni, düzenin ana vaadini yaşatırken kadını varolan toplumsal cinsiyetinin içine hapsedmek, aynı zamanda bu düzene karşı, özellikle 1960'lı yılların yükselen işçi hareketi düşünüldüğünde, direnişe geçmesinin önünü kesmektir. Bu da, mazlumluğun kutsanmasıyla gerçekleşir. Popüler ürünler aynı zamanda muhafazakârlığı içerse de Batı'daki gibi bir muhafazakârlık değildir söz konusu olan. Çünkü Yeşilçam kendi tabiriyle “halkın” sinemasıdır. Burada “halkın” sözüyle, kuramsal anlamda kitle kültürü ifade edilmeye çalışılsa da Yeşilçam'ın o yıllardaki temel dinamiği “halkçı” olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Çünkü, egemen ideoloji tarafından toplumsal direnişe karşı gizliden gizliye muhalefet olarak yapılandırılan mazlumluğun kutsal bir mertebeye yükseltilmesi, Yeşilçam sinemasının da popüler ürünleriyle tampon görevi üstlenmesine neden olmuştur. Yeşilçam melodramlarında doğrudan doğruya ifade edilmeyen toplumsal hareketlilik de ancak bu haliyle ifade bulmuştur. Ezen-ezilen ilişkisinin altında bu ilişki kutsanırken, mazlumluk doğrultusunda kurguyla özdeşleşen izleyici kazananın ezilen olmasını talep eder; nitekim filmlerde böyle de “gösterilir”, ancak bu ezen-ezilen ilişkisinin altında, izleyicinin mazlumla özdeşleşmesinden faydalanılarak varolan sistemin onanması yatmaktadır. Başka bir ifadeyle, izleyicinin bu anlatıyla özdeşleşmesi ezilenin, mazlumun kutsanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu açıdan sunulan temsiller varolan toplumsal krize, alternatif yaşamların düşünülmesine de tampon görevi görür. Yeşilçam melodramları egemen ideolojinin sınıf atlama umudunu korumak adına mutlu sonları da kullanır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, toplumsal dinamiklerin başlıklara ayrılarak çözümlenmesine gidilecektir.

4.1.2.1 1960'lar: Kentleşme ve Kadın

Deniz Kandiyoti kent bağlamının anlamını taşra kasabasından metropole kadar çeşitlilik gösterebilen, buna bağlı olarak metropol, kent çevresinin de gecekondular bölgelerinden üst orta sınıf bölgelerine kadar sıralanabilen bir yapı olarak açıklamaktadır (1997, s.35). Bu çalışmada bu yapının içinde varolan, bir önceki bölümde tartışıldığı üzere göç alan, sınıfsal ayrımların giderek keskinleştiği kent bağlamında kadın kimlikleri tartışılacaktır. Bu kadın kimlikleri, gecekondular bölgelerindeki, eğitilmiş orta ve üst orta sınıf kadınları kapsamaktadır.

1960'larda kadınların toplumsal düzlemdeki sınıf ayrımı, daha önce belirtildiği gibi "uygar" ve "uygar olmayan" anlayışı üzerinden belirlenmiş ve bu ayrım içgöç olgusuyla beraber ivme kazanmıştır. Sınıfsal ayrım bağlamında gelir düzeyleri, yaşama biçimleri, toplumda gördükleri saygı ölçüsü açısından birbirinden ayrılan kadınlar, kentli kadın için kentsel dönüşümün, kente göç eden kadın için kırsal değişimin yarattığı kriz bu iki farklı kesimi oldukça derinden etkileyen bir faktördür. Kırsal değişim makineleşmeyle birlikte kadına olan "ihtiyacı" törpülemiş, bu etkinin sürecinde kadın, daha önce ifade edildiği gibi, evinde ürettiği ürünleri, dışarıdan hazır olarak almaya, bu tüketim biçimin içinde var olmaya başlamıştır:

"Kırsal değişim, erkek otorite ilişkilerinin yeniden tanımlanmasına yol açtı ve kadınları eskisinden daha genç yaşta çekirdek ailenin başına geçirerek onları dolaylı yoldan etkiledi. Kırsal değişim, işgücünde tasarruf edilmesini sağlayan teknikler kullanılabildiği sürece, üretime daha az katılım ve piyasa ile artan ilişkiye bağlı olarak ev yapımı ürünlerde önemli bir azalma anlamına gelmektedir." (Kandiyoti, 1997, s.45)

Öte yandan, kırsal değişimin, erkeklerin arasındaki toplumsal tabakalaşmayı derinleştirdiği bilinmektedir (Kandiyoti, 1997, s.28). Erkeklerin arasında giderek derinleşen bu tabakalaşmanın, içgöçün devlet eliyle "istihdam" vaadiyle desteklenmesi sonucu geliştiği de söylenebilir. Fakat bu durum, Kandiyoti'nin de ifade ettiği gibi "kadınlarla ilgili değişimlerin, erkek dünyasındaki ilişkilerde meydana gelen değişimlerin tamamlayıcısı" olarak da yorumlanabilir (1997, s.28). Kente yerleşme süreci içinde yaşanan farklı deneyimlerin sonucunda farklı kadın grupları ortaya çıksa da (Erman, 1998, s.216), ve bunun bir sonucu olarak kadının aile yaşamında daha aktif

hale gelmesini tetiklese de sonuç kadınların, erkeklerin işlerini kolaylaştırmak üzere konumlandırılması olmuştur.

Köyden kente göç, metropollerin, örneğin İstanbul'un hızla gecekondulaşmasına yol açmıştır. Metropolün bir parçası olarak gecekondu, aynı zamanda burada yaşayan insanların tipik konumlarının da bir temsilidir. Köyden kente göç etmiş kadın, ona dayatılan “uygarlaşmamış” nitelemesi karşısında, hayatını devam ettirebilmek amacıyla bir an önce ayak uydurmak istese de geçmişten devralınan “sömürü” ilişkisi, bu bağlamda sınıf ayrılıklarına, kadınların kendi içlerinde bir “öteki”nin yaratılmasına da zemin hazırlar. Çünkü 1950’lerde erken göç dalgasıyla birlikte başlayan ve 1960’larda doruğa ulaşan içgöç sonucunda kente gelen kadın “kentte yaşamanın ağır maliyetini karşılayabilmek için kent işgücüne” (Kandiyoti, 1997, s.37) katılmak zorundadır. Bu bağlamda, göçle birlikte, okuma yazma bilmeyen vasıfsız kadınların, tek çalışma imkânının orta sınıf kadınların evlerinde hizmetçilik yapmak olduğu bilinmektedir. Kentleşmenin beraberinde yaşanan bu durum, bir sınıfın kadınlarını sömürü ilişkisi içine sokmuştur (Kandiyoti, 1997, s.36). Bu durum giderek artan 1960’ların toplumsal hareketliliğiyle beraber düşünüldüğünde, bir kimlik krizinin de habercisidir. Nitekim, Yeşilçam’ın *Pygmalion* uyarlamalarında ve bu uyarlamalardan yola çıkılarak oluşturulan klasik Yeşilçam senaryolarına da yansımıştır; “Kezban” serisi bunun en iyi örneklerinden biridir. “Kezban” serisindeki zihniyet, köyden ya da kasabadan gelmiş kadının zoraki “modernleşme” ve bu bağlamda kendini “modern” bir biçimde erkeğe sunarak kabul görme üzerinden yapılandırılmıştır.

Tahire Erman, “Kadınların Bakış Açısından Köyden Kente Göç ve Kentteki Yaşam” adlı makalesinde yaptığı alan araştırmaları sonucunda göç eden kadınların gözüyle kenti değerlendiren yorumunda şu ifadelere yer vermektedir:

“Olaya göçen kadının bakış açısından baktığımızda, kent bir umuttur, daha iyiyi yakalayabilme, köyde hiçbir zaman elde edemeyecekleri, daha üstün daha farklı bir şeyleri bulabilme, kendi ailelerini kurabilme, yaşam şartlarını hem kendileri hem de kendilerinden daha çok çocukları için iyileştirebilme şansıdır.” (1998, s.224)

Öyleyse bu “daha iyiyi yakalayabilme” göçün doğurduğu tüm olumsuz ilişkileri bertaraf ederek en önemlisi köylü kadın için de bir “umut kapısı” olarak

toplumsal ilişkileri etkilemiş midir? Elbette ki, 1950’lerden 1960’lara kadarki süreçte köyden göçen ve ilk etapta hizmetçilik yapmak zorunda olan kadınların “umut kapısı” olarak addettikleri şey yine sınıf atlama umudunun yeşertilmesi üzerinedir. Tahire Erman’ın gerçekleştirdiği bir alan çalışmasında erken dalga göç hareketiyle birlikte Ankara’ya yerleşen kadınların yorumları, bu tarihsel dönemin özeti niteliğindedir ve göçle kente gelen kadının burada yaşadığı şokun vahametini ortaya çıkarmaktadır:

“Ben bilmiyordum Ankara’nın ne olduğunu. İlk gelince çok acayip oldum. Gariplik çektim. Dışarıya bir ayda çıktım.”

“Yıldızlar aşağıya düşmüş sandım. Kendimi toplayamadım.”

“Geldiğim zaman beni bir gülme aldı Kızılay’da. Allah’ım, yarabbim dedim, bunlar ne yiyip içiyor, boyuna yolda geziyor bunlar dedim.”
(1998, s.213)

Sözlü olarak göç eden kadınların ifade ettikleri bu durum, daha önce belirtildiği gibi “Kezban” serisinde kurgusal kadın karakterin kendi içindeki açmazlarda da oldukça net olarak görülebilir. Bu film serisinde kadın, kendini varolan kimliğiyle ifade edemez. Şehirde köylü ve cahil olarak nitelendirilen kadının, köydeki “marifetleri” şehirde geçerli değildir. Köylü kadın kente geldiğinde vasıfsızlaşmış, yalnızlaşmıştır. Ona göre “yozlaşmış” bir dünyada (ki bu “yozlaşmışlık” geldiği yerin ev sahibelerinin onu ev işlerine koşmalarına, onu giyimi, konuşması vs gibi sebeplerle aşağılamalarına dayanır) muhafazakârlığını korumaya çalıştıkça “ötekileştirilir.” Köyden gelen kadının, şehirli kadının ancak hizmetçisi olabileceğine dair bir “öngörü”, Yeşilçam filmlerinde şehirlinin “kötü”, köylünün “iyi” olması karşıtılarıyla beslenir. Filmin sonunda Kezban’ın “erkeği yola getirmek” uğruna değiştiği, şehirli bir kadın gibi davranmayı benimsediği ama bu benimsemenin sınırlarını yine köylülükle nitelendirilen özellikleriyle de sınırlandırdığı, dolayısıyla “köylülüğe” özgü ahlak anlayışı olarak gösterilen ve aynı zamanda mazlumluğun kutsanmasıyla gerçekleşen bir kadın temsilinin yaratıldığı görülmektedir. Bu durumun somutlaştığı başka bir örnek ise Muazzez Tahsin Berkant’ın *Küçük Hanımefendi* (1945) adlı romanından aynı adla sinemaya uyarlanan, ilki 1961 yılında yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Nejat Saydam’ın yaptığı, başrollerinde Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Sadri Alışık’ın oynadığı, ikincisi 1970 yılında yönetmenliği Ertem Eğilmez, senaryosunu Erdoğan Tünaş’ın

yazdığı ve başrollerinde Hülya Koçyiğit ve Kartal Tibet'in oynadığı filmidir. Film, malvarlıklarını kaybetmek üzere olan kentli bir ailenin, onlara gereken birikimi sağlamak üzere köylü akrabalarından toprak sahibi bir kızı oğullarına gelin olarak alması, köylü kadının “bakımsızlığı” nedeniyle ailesine “Beni neden bir maymunla evlendirdiniz?” diye karşı çıkan erkeğin evi terk etmesiyle başlar. Köylü kadın Kezban'ın onun bu durumuna acıyan “iyiliksever” bir insan tarafından “yeniden yaratılmasıyla” gelişen filmde Kezban kocasını yeniden kazanmaya çalışır. Yeşilçam klişelerinde olduğu gibi kadının bu “yeni” halini kocası tanımaz; bu arada kadın “bütün erkeklerin gözbebeği” haline gelmiştir. Bu filmde önemli olan nokta, “maymun” olarak nitelenmeyi gururuna yediremeyen kadının bu “aşağılanmanın” öcünü almak üzere, kocasına mektuplar yazması, bu mektuplarda ek olarak bir maymun fotoğrafını ona kendisiymiş gibi göndermesi, hatta yine bir maymun fotoğrafını boynundaki resimli kolyede saklaması gibi davranış ve tutumların ardında yatan gerçektir. Filmin sonunda kadın, “gerçek” kimliğini açıklayarak erkeğe “ders” verir.

“Küçük Hanımefendi” (Saydam, 1961; Eğilmez, 1970) adlı filmde köyden kente “getirilen” kadın, kentliler tarafından “yabanıl” olduğu nitelemesiyle, yani eski düzeni, alışkanlıkları, davranış, tutumları, giyinmesi, konuşmasıyla, kentlinin karşıtı gibi tanımlanmıştır. Dolayısıyla bu noktada bir “öteki” yaratılmış, bunu da perçinlemek, erkeğin ve kentli olma durumunun erişilmezliğinin “tersini ispatlamak” için kadına “uğrunda sonuna kadar gideceği” onu intikam almak için hareket ettirecek olan “maymun” nitelemesi yapılmıştır. Reel düzlemde köyden kente göçen kadın da bu tanımların içine hapsedilmemiş midir? Kentlinin yaşama düzenini “bozan”, uygarlaşmamış anlamına gelen “maymun” tanımlaması bu noktada kadına atfedilen toplumsal düzlemdeki tanımlarla örtüşmez mi?

En önemlisi, köyden gelen kadının ancak orta sınıf kadınların yanında hizmetçi olarak varlığını sürdürebilmesi, bunun bir işkolu olarak değil de “aşağılanma” tanımlamalarının meşrulaşmış bir hali olarak Yeşilçam filmlerinde sunulmasıdır. Yeşilçam filmlerinde, özellikle de “Küçük Hanımefendi” filminde bu durum, ancak kadının sınıf atlamasıyla çözüme kavuşur. Bu noktada Hasan Bülent Kahraman'ın

dönemin ruhunu birbirinin içine geçmiş ikiliklerinden dolayı yaptığı “ikiyüzlülük” (1999, s.133) tanımı oldukça açıklayıcıdır.

Bu bağlamda, filmlerdeki ideal kadın temsilinin de Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki söylemden farklı kurgulandığı, köyden kente göçen ve kentlilere “erdemli olmanın” kıstaslarını sunarak kenti ve kentlileri kültürel bağlarından kopmuş “yozlaşan” bir zihniyetin ürünleri olarak kodladığı görülmektedir. Filmlerdeki kadın temsili tüm bunları yaparken, aynı zamanda kendi de “ancak ve ancak” eski alışkanlıklarından kopan kente uyumun bir anda adaptasyon olarak gösterildiği “modernleşen” bir kadın olarak varlığını sürdürebilmektedir. Kente uyum ise ancak sınıf atlamayla, sınıf atlama da “evlilik” yoluyla “hemen” gerçekleşebilen bir süreç olarak sunulmaktadır.

Bu çalışmanın örneklerini oluşturan *Pygmalion* uyarlamaları için de farklı bir durum söz konusu değildir. Bu filmlerde de kadın ait olduğu yerden kopararak getirildiği kentte, seçkin ve tahakkümcü erkek egemen bakış açısıyla “yeniden yaratılmaktadır.” Dolayısıyla, *Pygmalion* uyarlamaları ve bu uyarlamalardan üretilmiş Yeşilçam melodramlarında toplumsal cinsiyetin, kentli-köylü tanımları üzerinden de gerçekleştirilmiş olduğu yorumu yapılabilir.

4.1.2.2 1960’lar: Sinema Kültürü ve Kadın İzleyici

1960’ların sinema kültürü daha önce ifade edildiği üzere toplumsal bir ritüel olarak da değerlendirilebilir. Serpil Kırel 1960’lı yıllarda sinemanın işlevi üzerine şu yorumu yapmaktadır: “1960’lı yıllarda sinemanın günlük yaşamdaki konumu değerlendirildiğinde, bunun sadece boş zaman geçirme eylemi olmadığı görülür. (...) sinema aynı zamanda bir sosyalleşme aracıdır” (2005, s.140).

1960’lı yıllarda kırsal değişim, kentsel dönüşüm süreciyle birlikte üretim ilişkileri de değişmiş, daha önce ifade edildiği gibi, kadınlar tarafından evde üretilen ihtiyaç maddeleri yerini hazır olarak alınan ürünlere bırakmıştır. Dolayısıyla gerek kentli gerekse köylü kadının “boş zamanı” giderek artmıştır. Fakat bu “boş zaman” Kırel’in de ifade ettiği gibi her iki uçta yer alan (köylü ve kentli) kadın için bir sosyalleşme aracı olarak nitelendirilebilir. Çünkü sinema kentin bir ritüeli olarak, izleyiciye varolan “acımasız” dünyaya “kendini korunaklı hissedeceği” bir bakış

sunarken, aynı zamanda onun “kendi kaderini paylaştığını” varsaydığı diğer izleyicilerle de buluşmasına meşru bir zemin olarak aracılık etmektedir:

“Seyircinin ‘hareketli’ dış dünyadan kopup kendi deneyimlerine sahip olduğunu varsayabileceğimiz diğer seyircilerle yan yana sinema salonlarında film izlemesinin ardında yatan önemli nedenlerden biri bu duygusal gereksinimdir. Bu yüzden film üretenlerin ‘birbirlerine tutunmaya’ çalışan, dış dünyadaki ‘kaygan zeminden’ ‘geçici’ olarak kendilerini kurtarıp sinema koltuklarına ‘sığınan’ seyirciyi ürkütmeyecek ve egemen ideolojiyi her seferinde olumlayacak söylemlere sahip filmlerle ‘avutuyor’ olmaları anlaşılmalıdır.” (Kirel, 2005, s.140)

Örneğin, Pygmalionesk anlatı kalıbından faydalanan Yeşilçam melodramlarında izleyici, toplumsal zeminde kendisiyle özdeşlik kurduğu kurgusal karakterlerin gerçekleştirdiği yanılsamanın sonucunda çözümlemelerde de belirtildiği gibi bir arınma duygusu yaşar: “Özellikle göç ve kentleşme sürecinin etkisindeki seyirci için bu ‘başı sonu belli’ dünyalar ya da başka deyişle ‘düzenlilik’ duygusu, onlara sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman işlevini görmüştür” (Abisel’den aktaran Kirel, 2005, s.140).

Çoğu zaman bir eğlencelik olarak tasvir edilen dönemin sinema kültürü 1960’ların toplumsal hareketliliğinde hem bu eğlencenin sonunda sınıf atlama vaadinin korunması, yükseltilmesiyle birlikte umut; hem de izleyicinin reel yaşamıyla örtüşen mazlumluğun kutsanmasıyla tatmin vaat eder. İzleyicinin beklentilerini “fazlasıyla” karşılayan Yeşilçam melodramları, her ne kadar “halk bunu istiyor” söylemiyle yapılmış olursa olsun varolan eski bir dizgenin tekrarlanmasıyla birlikte toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine de hizmet etmektedir.

Varolan eski dizge, bu anlatıların en temelinde yer alan, çalışmanın başından beri vurgulanan mitosun kendi söylemidir. Çünkü mitos, “Kadının toplumdaki rolünün anlaşılmasında derinlik kazandırır; yasa ve geleneğin denetlemeye hatta bastırmaya yöneldiği kuşku, gerginlikleri, derine kök salmış korkuları açığa vurur” (Gould’dan aktaran Berktaş, 2000, s.134). Yeşilçam’ın yarattığı sinema kültürü içerisinde Pygmalion mitosunun kullanılması ya da yazar-yönetmenin mitosunu kullanmaya yönelmesinin nedenleri arasında da mitosun işlevi nedeniyle sistemin yarattığı korkunun

izleyicinin bu korkudan arındırılarak yeniden sisteme adapte olmasında, varolan durumu, toplumsal cinsiyet rolünü pekiştirmesindeki rolü yatmaktadır.

Pygmalionesk anlatım kalıplarının kullanılmasında ve izleyicinin bu anlatım kalıplarını tercih etmesinde, 1960'larda köyden kente göçen kadının içinde bulunduğu ruhsal, sosyal durum gibi, ona sunulan dünyanın acımasızlığının vurgulanması ve fakat “mutlu son”la birlikte bu durumun sona ereceğine olan, özdeşleşmeyle sağlanan inancın da kuşkusuz ki payı vardır.

Dolayısıyla, dönemin sinema kültürünün, Yeşilçam melodramlarının da bu eski dizgenin, sürekli yeniden üretimini sağlamasındaki amaç, sınıf atlama umudunun korunması, alternatif çözüm biçimlerine bir tampon görevini görmesi yönündedir.

4.1.2.3 1960'lar: Sınıf Atlama

1960'lardaki dönüşüm ve Askeri Darbe sonrasında 1961 Anayasası'nın getirdiği görece “özgürlük” ortamıyla yaşanan toplumsal hareketlilik, temel bir bölünmeyi de beraberinde getirmiştir (Keyder, 2005a, s.197). Yeni üretim biçimleriyle oluşan sınıflar arasındaki bu bölünme, burjuva ideolojisinin de eleştirisine katkıda bulunmuş ve bunun sonucunda, işçi sınıfının da “bilinçlenmesiyle” beraber toplumsal hareketlilik giderek artmıştır. 1961 Anayasası'yla birlikte, “halk daha çok medeni haktan, üniversiteler daha büyük bir özerklikten ve öğrenciler daha geniş çaplı bir örgütlenme özgürlüğünden” (Ahmad, 2006, s.163) yararlanmaya başlamış “anayasanın biraz belirsiz bir biçimde ‘sosyal devlet’ olarak betimlediği bir devlette” (Ahmad, 2006, s.163) işçilere grev hakkı tanınmıştır.

Feroz Ahmad'ın “muğlâk özgürlük ortamı” olarak tanımladığı 1960'lar, köyden kente göç, yeni anayasanın tanıdığı hak ve özgürlükler gibi çeşitli dinamiklerle birleşerek sınıflar arası farklılıkların, çatışmaların da giderek arttığı bir dönemdir. Bu dönemde farklı toplumsal konumlardaki kadınlar, sınıfsal konumları içersindeki kimliklerini de farklı şekillerde yaşamışlardır (Kandiyoti, 2005, s.115).

Bu dönemde, geçmişle olan tüm bağları koparmayı koşullayan Türk modernleşme söyleminin yücelttiği Anadolu kadını ve geçmişi simgeleyen bir anlatımla

temsil edilen İstanbul kadınları ayrımı, daha önce ifade edildiği gibi içgöçle birlikte yeniden gündeme gelmiştir (Toska, 2005, s.80-81). Üstelik bu farklılıklar popüler ürünlerin başlıca konusu haline gelmiş ve kentli kitleye ek olarak köyden kente göçen kitleye de bu ürünlerle birlikte sınıf atlama umudu her defasında yinelenmiştir. Geçmişe nazaran artık söz konusu olan tüketim kültürü olduğu için, günlük hayatta,

“(...) çizgi roman ve kadın dergileri gibi basit okuma malzemesi türünden kitle iletişim araçları, kadınlar üzerinde etkilidir. Kadınların temel arzularını basit, anlaşılabilir bir dil, simge ve imgelerle sömüren kitle iletişim araçlarına nüfuz etmiş olan kültür, devlet okullarında sunulan yabancı burjuva kültürden daha etkilidir.” (Kandiyoti, 1997, s.38-39)

Bu dönemde Cumhuriyet’in ilk yıllarında geçmişi ve gelenekleriyle üst sınıfa mensup sayılan İstanbul kadını, Yeşilçam melodramlarında yerini “Şoför Nebahat”lere, “Sürtük”lere, “Erkek Fatma”lara bırakmıştır. Örneğin, yine Cumhuriyet’in ilk yıllarında, daha önce ifade edildiği gibi, Mahmut Yesari’nin *Sürtük* adlı eserinin İstanbullu, kentli kesim tarafından beğeniyle karşılanmasının nedeni, bu anlatımda sunulan bir “sürtüğün”, bir “sokak kızının” “modernleştirilmesi” gibi bir idealken, bu dönemde çekilen “Sürtük”te görülebileceği gibi anlatı altsınıfın, mazlumluğun kutsanmasına evrilmiştir. Sınıf atlama vaadinin yükselişi ise tüm bu nedenlerden dolayı yine bu dönemde Yeşilçam melodramlarında sık sık dile getirilen bir “konu” halini almıştır.

“Popüler medya tarafından aktarılan mesajlar, daha fazla tüketimin ve evlilik yoluyla sınıf atlama başarısının sürekli özendirilmesi olarak nitelenebilir. Sonuçta, hareketliliğin ve kent yaşamına eklenmenin tek yolu olarak tüketim, kadın gecekondü nüfusunda hevesli ve gönüllü katılımcılar bulmaktadır. Yine de bir üst sınıfa atlama, toplumsal ve ekonomik ilişkileriyle sınırlı ve toplumsal alanda yalıtılmış olan bu kadınlar için zor gerçekleşebilecek bir düştür.” (Kandiyoti, 1997, s.39)

Kuşkusuz ki, Kandiyoti’nin vurgusunda özetlenen bu durum, kentin nüfusunun içgöç ile birlikte giderek artmasıyla beraber, eskisinden farklı bir izleyici kitlesinin de doğmasına neden olmuştur. Ancak Yeşilçam’ın Yeşilçam olduğu dönem olan 1960’larda tüketim kültürünün giderek yaygınlık kazanmasıyla beraber, kitlenin bu kültürün bir parçası haline gelmesi ekonomik ve sosyal ilişkilerle de bağlantılıdır.

Yeşilçam'ın hedef kitlesinin ağırlıkla kadınlardan oluştuğu bu dönemde, hedef kitlenin “yoksunluk” duygusu bu sınıf atlama düşünün sıkça konu edilmesini de tetiklemiştir denilebilir. Çünkü kendi sınıflarından başka sınıflarla ilişkiye geçme, örneğin evlilik yoluyla sınıf atlama, egemen ideolojinin bir vaadi olarak izleyiciye “mutluluğun” kapısını aralarken aynı zamanda kurgu tekrar edilerek “bunun reel düzleme aktarılabilceğı” konusunda umudu her zaman korumaktadır. Bu kitle için sınıf atlama her ne kadar bir düş olsa da, Pygmalionesk anlatım kalıplarıyla önce kadının toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmiş bir etiketi sunulmakta, daha sonra bu, sınıf atlama düşüyle desteklenmektedir.

Sonuç olarak, Yeşilçam'da oldukça sık kullanılan Pygmalionesk anlatım kalıplarının izleyiciye sunduğu dünya, cinsiyetçi ideolojilerin bir uzantısı olarak, sistemi ayakta tutan sınıf atlama durumunun yaşatılabilirliği üzerinden gelişir yorumu yapılabilir. Sunulan dünyada sınıf atlama vaadi korunurken, melankoli kadının yoksunluk duygusuyla, toplumsal cinsiyet ancak onun ahlakıyla beslenmiş, kadın, erkek egemen bir bakış açısıyla varlığı sınırlandırılarak “ötekileştirildiğı” ölçülerle temsil edilmiştir. Bu temsil biçimleri de kadının reel düzlemde toplumsal cinsiyet rolünün tamamıyla benimsemesine yol açan önemli popüler imajlardan biridir.

5. SONUÇ

Türk tiyatrosunda olduğu gibi Türk sinemasında da yabancı edebiyat uyarlamaları, özellikle 1960 ve 1970’li yıllara damgasını vurmuştur. Yapım sayısında oldukça büyük bir artışın yaşandığı bu yıllarda yabancı kaynaklardan yapılan uyarlamaların tercih edilmesinin nedeni ise, tiyatrodaki olduğu gibi hem kolayca adapte edilen metinler sayesinde bir alışkanlık haline gelmesi, hem de senaryoların seyircinin beklentilerine hitap eden “basit” ve “popüler” konuları ihtiva ediyor oluşudur. Sinema endüstrisinin ürettiği yapımların “nicelik” bakımından artışta olduğu bu yıllarda, sürekli kendini tekrar eden ve günümüzde de kullanılan senaryoların birçoğu yabancı yapıtlardan adapte edilmiş ve ticari olarak kayda değer bir başarı yakalamıştır. 1940-1980 yılları arasında gerçekleştirilen yapımların ticari başarısının altında, tercih edilen uyarlamaların kullanış biçimleri, seçilme nedenleri gibi niteliksel özelliklerinden çok popüler kültürün ve dolayısıyla tüketim kültürünün yükselişi yatar.

İnsanların gerçekleşmesini arzu ettikleri ya da gerçek olarak algıladıkları bir şeyin er ya da geç gerçekleşeceğini belirten bir mitos olarak Pygmalion pek çok edebiyat, tiyatro ve sinema eserine konu olmuştur. İlk kez 1942 yılında Adolf Körner tarafından çekilen Bernard Shaw’un *Pygmalion* adlı eserinin uyarlaması “Sürtük” adıyla gösterime girer. Daha sonra 1960 yılında Hulki Saner aynı uyarlamayı “Aslan Yavrusu” adıyla, Ertem Eğilmez de 1965 ve 1970 yıllarında yine “Sürtük” adıyla sinemaya uyarlar. *Pygmalion* uyarlamalarının ortak özellikleri, egemen ideolojinin cinsiyetler üzerindeki tahakkümünü meşrulaştıracak bir bakış açısıyla, sınıf atlayan kadın stereotiplerinin kullanıldığı filmler olmalarıdır. Pygmalion merkezli uyarlamalar o kadar benimsenmiştir ki daha sonraki yıllarda defalarca çekilmiş, melodramatik yapısı nedeniyle Türk sinemasını oldukça etkilemiştir. *Pygmalion* merkezli uyarlamaların izleyici tarafından bu kadar talep edilmesinin nedeni, yalnızca bir sınıf atlama hikâyesi sunarak, izleyicinin de bundan haz almasını sağlamak değildir. *Pygmalion* uyarlamaları, kadının reel yaşamdaki varlığını “tuzaklarla” dolu bir düş dünyasının içine hapsederek, kadın temsillerinin oluşturulmasında toplumsal kalıp yargılardan faydalanarak onun toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmesini sağlar. İzleyicinin bu düş dünyasındaki konumu ise hazzın sürekli kılınması olarak açıklanabilir. Popüler filmlerin karakteristiği gereği

hazzın sürekli kılınması, izleyiciye çeşitli vaatlerde bulunulmasını da gerektirir. Bu vaatler tamamıyla egemen ideolojinin varolan tahakkümcü sisteme “ayak uydurma” söylemleri üzerinden gelişir. Sınıf atlama temsilleri bu uyarlamalarda kadının “ötekileştirilmesi” bağlamında, onun tüm varlığıyla altsınıf olarak kabul gördüğü görüşü üzerinden ortaya konmaktadır.

Sosyal tabakalaşmanın giderek şekillendiği, sınıfların birbirinden keskin çizgilerle ayrıldığı ve toplumsal olayların ivme kazandığı 1960’lı yıllarda *Pygmalion* uyarlamaları seyirci tarafından büyük ilgi görmüştür. Dönemin toplumsal dinamiklerini yansıtmaktan ziyade dönemin koşullarıyla aralarında derin uçurumlar bulunan bu uyarlamalar aslında bir tek hikâyenin sürekli tekrarlanmasından oluşmaktadır. Yeşilçam melodramları, sürekli tekrarlanan hikâyelerle, izleyicinin bu yöndeki taleplerini karşılamak ve dolayısıyla ticari bir başarı elde etmek için yapılmış olsalar da, içeriğindeki kadının sosyal varlığının, temsiline toplumsal ve tarihsel bağlamdaki yeri konusu çeşitli toplumsal cinsiyetin örgütlenmesini de içersinde barındırır, bunu koşullar.

Kişinin “üstün” olarak nitelendirilen beklentilere uygun düşen davranışlar sergilemesi, psikoloji literatüründe “Pygmalion etkisi” olarak adlandırılmaktadır. Kişinin kendi yarattığı şeye âşık olması, Pygmalionizm ise, yapılan uyarlamalarda “bir anda” sınıf atlamanın temsili haline gelmektedir. Bir şey hakkındaki imaj ve temsillerimizin, bizzat o şeyi algılamada etkili olduğu ve bir süre sonra o şeyin algıladığımız haliyle gerçeklik kazandığı düşünülürse, *Pygmalion* uyarlamalarında kadının temsiline egemen ideolojinin kadına yüklemek istediği tüm olumsuz anlamları meşrulaştıran bir söylem oluşturduğu görülmektedir. Bu söylem, sinema dâhilinde birey/seyirci özelinde geçerli olduğu gibi, kitleler/toplum üzerinde de geçerlidir. Toplumsal düzlemde, bireylerin bir gün “keşfedileceğine” olan inancı, paralelinde popüler sinemayla sınıf atlama umudunun sürekli korunması, bu umudun “sinema” aracılığıyla yeşertildiğinin bir göstergesidir. *Pygmalion* merkezli uyarlamaların bu bağlamda söylemleri, alternatif yaşam seçeneklerinin reddi, varolan sistemi benimseme, bu sistemi içselleştirme ve sonucunda tahakküme boyun eğmenin doğallaştırılması olarak açıklanabilir.

Uyarlamalardaki kadın stereotiplerinin, karar ve davranışları, temelde başkalarının veya ait olmadığı bir üst sınıfın kararlarına ve davranışlarına bağlı olarak şekillenmektedir. Dolayısıyla bu filmlerin sosyal referans noktası olarak söylemi, bir üst sınıfın söyleminden ibarettir. Filmlerde kadın ve erkek olarak iki kutbu olan bu söylem, her iki kutbu da besleyen özelliklere sahiptir. Pygmalion etkisinin temelinde benlik kavramının şekillenmesi yatar. Benlik kavramının oluşması ve şekillenmesinde melodram merkezli *Pygmalion* uyarlamalarının toplumsal anlamda katkısı yine toplumsal rollerin kabulü ve bu rollerin sürekli yeniden üretilmesi üzerine gelişir. Bu araştırmanın amacı, psikoloji literatüründe Pygmalion etkisi adı verilen psikolojik durumun sosyal zeminde, popüler ürünler vasıtasıyla kendi sürekli yeniden ürettiği ve dolayısıyla toplumsal cinsiyeti örgütlediğinin vurgulanmasıdır. 1960’lardan bugüne yapılan televizyon dizileriyle de (Bir İstanbul Masalı, İhlamlar Altında vs) Pygmalion etkisi, ezilen bir kimlik olarak kadının toplumsal rolüyle özdeşleşmesini, sınıf atlama umudunu sürekli yeniden üretmesini ve dolayısıyla tahakkümcü sistemi ayakta tutan tüm unsurların yeniden ve sürekli hatırlatılmasıyla varlığını sürdürmektedir.

Bu ürünlerin sürekli yeniden üretimindeki etken, sınıf atlama vaadiyle izleyiciye reel yaşamın aksine “umut” aşılmasıdır; böylelikle bir düş dünyasının içinde kurgusal dünyanın temsil biçimleriyle özdeşleşen seyirci “mutlu” olur, bundan haz duyar, popüler kültürün amaçladığı da budur. Egemen ideolojinin, bu umudun altındaki “gizli” tahakkümle söylemini sürekli ve yeniden tekrar etmesi ise çelişkiden doğan temel paradigmayı oluşturur. Fakat bu “gerçekleşmeyecek umut” aynı zamanda sistemin kendisini var eden yegâne değerlerinden birisidir. Çünkü her alanda sömürüye dayalı bu sistem, farkındalığı yok ederek ilerlemekte “umut” adına “boyun eğmeyi” pekiştirmekte ve varlığını bu şekilde sürdürmektedir. Bu nedenle, egemen ideoloji her kimliğe, toplumsal her role oluşturduğu etiketlerle bireyin hareket alanını, hayal gücünü kısıtlayarak ilerler, kişiye “sen busun” der. Yeşilçam’da *Pygmalion* uyarlamaları ise popüler ürünlerin tahakkümü meşrulaştırdığına dair bu konuda verilebilecek, sistemin sürekli yeniden üretiminin “her şartta” gerçekleştiği örneklerin en önemlilerinden biridir.

EKLER

“Sürtük” (1965)

“Sürtük” (1970)

Yönetmen: Ertem Eğilmez



Naciye dans edip, şarkı söyleyerek bir pavyonda para kazanmaktadır. Türkân Şoray (solda), Hülya Koçyiğit (sağda).



Naciye'nin ayakkabısının topuğu kırılır, bu arada gazino patronu (Ekrem Bora) ona doğru yaklaşmaktadır. Naciye'nin bu sahnedeki monologundan “erkeksi” özelliklere sahip bir Çingene olduğu anlaşılmaktadır.



Yanına yaklaşan erkeğin “ünlü” bir gazino patronu olduğunu bilmeyen Naciye, gazino patronu kartvizitini vererek ertesi gün evine gelmesini isteyince “anan güzel mi senin?” diye başlayan diyaloguyla onu yanından kovar.



Temizlik, sınıf farklılığının bir göstergesi olarak sunuluyor. Gazino patronunun evine gelen Naciye, bir yardımcı eşliğinde ilkönce yıkıyor.



Aynı gün içerisinde, yıkanan, maniküre-pediküre giden, masaj yaptıran, yeni kıyafetleri olan Naciye'nin son durağı kuaför salonu... Saçını da yaptıran Naciye Gazino patronunun emri ve parasıyla "yeniden yaratıldı." Yalnızca bir gün önce, pavyonda şarkı söyleyen, dans eden kadın, artık bir "hanımefendi" oldu ve bundan aldığı hazla kendisine bakıyor.



Naciye, üst sınıfın, "modernleşmenin" bir göstergesi olarak sunulan sofra adabını öğreniyor. Bu "modernleşme" ve "kentlileşme" derslerinden pek zevk duymasa da öğrenmek zorunda olduğunun bilincinde...



Naciye, aldığı dersler sonrasında, yürümeyi, düzgün konuşmayı, “kentli” kadınlar gibi davranmayı, bir “hanımefendi” olmayı “ezberlemiştir.” Bu sahnede “velinimeti” olan gazino patronuna karşı ilk sınavını vermektedir. Şarap kadehini tutarken yaptığı el hareketi onun “modernleştiğinin” ve gazino patronunun deyişiyle “yontulduğunun” bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu hareketi, bir önceki sahnede Naciye’ye “öğretilmiştir.”



Bir pavyon şarkıcısı olan Naciye, bir ses sanatkârına dönüştü! Yeni “kimliği”nden dolayı “eski” adı ona “yakışmayacağı” için değiştirildi. Sahne ismiyle Türkân (solda) / Canan (sağda) gazinodaki ilk gecesinde, her erkeği “büyüleyen” bir “arzu nesnesi.”



Yeni ismiyle Türkân / Canan ve onun müzik eğitmeni Cüneyt / Ferdi arasında geçen “Segâh, Dügâh, Sultanı Yegâh...” ile başlayan diyalogun sonunda müzik eğitmeni Naciye’ye “aslında hayatlarının ne kadar birbirine benzediğini” söylüyor. “Zengin” gazino patronu maddi varlığını ve nüfuzunu kullanarak, “fakir ama onurlu” müzik eğitmeni ise sahip olduğu “bilgi ve birikimle” Naciye’yi “yeniden yaratmıştır.” Naciye “para”yı değil “aşkı” seçer!



Naciye müzik eğitmeniyle, gazino patronunun gözlerinden uzak bir “kaçamak” yapıyor, oldukça mutlu... Naciye, eğitmeni ona ne derse yapıyor; müzik kitapları okuyor; tüm makamları “ezbere” biliyor; derslere katılmayı ihmal etmiyor. Naciye bu çabasının sonucunda “ödül” olarak “aşkının” karşılığını alıyor...



Gazino patronu Naciye’nin müzik öğretmenine duyduğu “yakınlıktan” dolayı öfkeli... “Kaldırımlardan” alıp, yeniden yarattığı “Sürtük” ondan hesap soruyor. Naciye “eski” kimliğini, davranışlarını o kadar çabuk unutmuş ki, gazino patronuna ilk karşılaştıkları sahnenin aksine “posta koyamıyor”, yapabildiği yalnızca kendisine “nereden geldiğini hatırlatan” bu erkeğe “hanımefendilik” sınırları içersinde “adabıyla” cevap vermek... Naciye’nin amacı “kitabı” bir dille konuşarak, kendisi için “iyi adamlık”tan çıkıp, aşkı için bir “tehdit” unsuru oluşturan bu adamı “hanımefendiliğiyle” bertaraf edebilmek...



Naciye gazino patronunun tehditleri karşısında etkisiz kalıyor; müzik eğitmeniyle birlikteliğini sürdürebilme konusunda verdiği mücadele şimdilik sonuçsuz... Gazino patronu Naciye’yi âşık olduğu adamı öldürmekle tehdit ediyor.



Naciye müzik eğitimine “aşkı” değil “parayı” seçtiğini söyleyince âşık olduğu adam tarafından “şiddetli” bir tokatla “cezalandırılıyor.” Halbuki Naciye, sevdiği adamı “korumak” istemişti!



Naciye ve müzik eğitmeninin “mutlu son”la biten aşkı, gazino patronunun hüznüyle sonuçlanıyor. “O bir vefasızdı...” adlı şarkıyla biten filmin finalinde gazino patronu gözleri yaşlı, yalnız başına kentin karanlık sokaklarında yürüyor: “Yarattığı kadın” bir “vefasızdır”!

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*, 2. Baskı, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (1994). Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşünüyoruz? N. Abisel, E. Köker, O. Onaran (Der.) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Adak, H. (2005). Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet. S. Irzık ve J. Parla (Der.) *Kadınlar Dile Düşünce, Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (2006). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, 5. Baskı, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arat, Z.F. (1998). Kemalizm ve Türk Kadını. A.B. Hacımirzaoğlu (Ed.). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arat, Y. (2005). Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar. S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde. 3. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Aristoteles. (1998). *Poetika*, 7. Baskı, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behçetoğulları, P. (1999). Melodram: Kadınsı Bir Film Türü. *Yıllık 1999, "Mahmut Tali Öngören'e Armağan"* içinde. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 55-75.
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2004). Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı T. Bora ve M. Gültekinil (Ed.). *Modernleşme ve Batıcılık*, 3. Baskı içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 275-285.

- Bora, A. (2005). *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bock, G. (2004). *Avrupa Tarihinde Kadınlar*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Borgeaud, P. (1999). *Karşılaşma Karşılaştırma-Dinler Tarihi Araştırmaları*, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi.
- Brownmiller, S. (1984). *Femininity*, New York: Fawcett Columbine.
- Burke, P. (2000). *Tarih ve Toplumsal Kuram*, 3. Baskı, Çev. Mete Tunçay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı Tabiyet Üzerine Teoriler*, Çev. Fatma Tütüncü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cook, P. (1992). Der. *The Cinema Book*, London: BFI.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum Kişi ve Cinsel Politika*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Craib, I. (2006). *Hayal Kırıklığı*, Çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Davidoff, L. (2002). *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, Çev. Zerrin Ateşer-Selda Somuncuoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durakbaşı, A. (1998). Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve “Münevver Erkekler”. A.B. Hacımırzaoğlu (Ed.). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2004). *Bernard Shaw: Gülen Düşünceler*, 4. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eliade, M. (1993). *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, Ankara: İmge Yayınevi.
- Ergas, Y. (2005). 1970’lerin Feminizmleri. F. Thébaud (Ed.). *Kadınların Tarihi V, Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru* içinde. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 481-499.

- Erman, T. (1998). Kadınların Bakış Açısından Köyden Kente Göç ve Kentteki Yaşam. A.B. Hacımirzaoğlu (Ed.). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, 2. Baskı, İstanbul: Beta Basım.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı, Dram Sanatının Göstergeleri Sahne Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır*, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gainor, J.E. (1998). Feminist Criticism and Work of Shaw. T. Abraham (Ed.). *Feminist Theory and Modern Drama* içinde. Delhi: Pencraft International, 83-94.
- Gans, J.G. (2005). *Popüler Kültür Yüksek Kültür*, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Glendhill, C. (1996). Identity, Politics or Living With Illusion. D. Derman, N. Darkovich, K. Ross, (Der.) *Gender and Media* içinde. Ankara: Med-Campus Project.
- Grimall, P. (1997). *Mitoloji Sözlüğü*, Çev. Sevgi Tamgüç, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Grosz, E. (1994). *Vortalite Bodies: Toward A Corporeal Feminism*, Sydney: Allen and Unwin.
- Hamilton, E. (2006). *Mitologya*, Çev. Ülkü Tamer, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Indick, W. (2007). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*, Çev. Yeliz Taşkan-Ertan Yılmaz, İstanbul: + 1 Kitap.
- Kadıoğlu, A. (1998). Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesneleri Olarak Türk Kadınları. A.B. Hacımirzaoğlu (Ed.). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1998). Eski ve Yeni Erkeklik Anlayışları. A.B. Hacımirzaoğlu (Ed.). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2005). Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Kalan Boyutlar. S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde. 3. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kernberg, O.T. (2003). *Aşk İlişkileri Normallik ve Patoloji*, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Keyder, Ç. (2005a). *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*, 11. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyder, Ç. (2005b). 1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu. S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde. 3. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *Irk, Tarih ve Kültür*, 3. Baskı, Çev. Haldun Bayrı ve diğerleri, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lupton, D. (2002). *Duygusal Yaşantı Sosyokültürel Bir İnceleme*, Çev. Mustafa Cemal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lloyd, G. (1996). *Erkek Akıl*, Çev. Mutallip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Malinowski, B. (1990). *Büyük, Bilim ve Din*, Çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabaıcı Yayınevi.
- Mulvey, L. (1985). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Movies and Methods*, Volume 2, B. Nichols (der.) içinde. Londra: University of California Press, 303-315.
- Baydar Nalbantoğlu, G. (2005). Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler, S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde. 3. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Nutku, Ö. (1969). *Darülbeyazıt’ın Elli Yılı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Yayınları: 191.
- Oktay, A. (2002). *Türkiye’de Popüler Kültür*, 5. Baskı, İstanbul: Everest.
- Oktay, A. (2000). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: Akyüz Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2004). “Yıkanmak İstemeyen Çocuklar” Olalım, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özbay, F. (2002). Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler. L. Davidoff, *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, içinde. İstanbul: İletişim, 13-44.
- Özgüç, A. (2006). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, 5. Baskı, İstanbul: + 1 Kitap.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması, Dönemler / Modalar / Tipler*, İstanbul: Dünya Kitapları.
- Özgüç, A. (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, 2. Baskı, İstanbul: Agora.
- Platon (2001). *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyuboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Phillips, A. (1995). *Demokrasinin Cinsiyeti*, Çev. Alev Türker, İstanbul: Metis Yayınları.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, Çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Poole, R. (1993). *Ahlak ve Modernlik*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (2000). *Türkçe Sözlük*, 3. Baskı, Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Forth Worth.
- Russett, C.E. (1989). *Sexual Science*, Harvard University Press.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi, Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek, Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*, Çev. Sevim Aktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scott, J.C. (1995). *Direnış Sanatları*, Çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennet, R. (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları, Kuramlar ve Metotlar*, Çev. Koray Karaşahin, İstanbul: Babil Yayınları.
- Shaw, G.B. (1971). *Genç Bir Bayana Sosyalizm ve Kapitalizm Üzerine Öğütler*, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Shaw, G.B. (1992). *Seçilmiş Oyunlar I Pygmalion, Kırgınlar Evi, Jan Dark*, Çev. Sevgi Sanlı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Sissa, G. (2005). Platon ve Aristoteles'in Cinsiyet Felsefeleri. P.S. Pantel (Ed.). *Kadınların Tarihi I, Antik Tanrıçalardan Hristiyan Azizelere* içinde. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 66-99.
- Sohn, A.M. (2005). Fransa ve İngiltere'de İki Savaş Arası Dönem. F. Thébaud (Ed.). *Kadınların Tarihi V, Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru* içinde. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 94-118.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.

- Şensoy, F. (1998). *Denememeler*, 5. Baskı, İstanbul: Ortaoyuncular Sanat Gösterileri ve Yayıncılık AŞ.
- Toska, Z. (1998). Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar. A.B. Hacımirzaoğlu (Ed.). *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, “Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramına Bir Bakış”, Ankara: Aşina Kitaplar.
- Türkoğlu, N. (2000). *Görü-Yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, İstanbul: Der Yayınları.
- Yuval-Davis, N. (2003). *Cinsiyet ve Millet*, Çev. Ayşin Bektaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, E.J (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 9. Baskı, Çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sürekli Yayınlar

- Açıkel, F. (1996). Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim* içinde. Güz, S. 70, 153-198.
- Coşar, S. (1999). Türk Modernleşmesi: “Aklileşme”, “Patoloji”, Tıkanma. *Doğu ve Batı Düşünce Dergisi* içinde. İstanbul, S.8, 59-70.
- Gönen, M. (2007). Hollywood Sineması ve Özdeşleşme Süreci. *Sekans* içinde. Ocak-Şubat, 28-43.
- Kahraman, H.B. (1999). Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği. *Doğu ve Batı Düşünce Dergisi* içinde. İstanbul, S.9, 125-141.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, 25. *Kare* içinde. Çev. N. Abisel, Ekim-Aralık (21).
- Sarıkartal, Ç. (2002). Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit’in Ataerkil Düzene “Haddini Aşan” Cevabı. *Toplum ve Bilim* içinde. İstanbul. 70-85.
- Sözen, E. (2001). Popüler Kültür Retoriği. *Doğu ve Batı Düşünce Dergisi* içinde. İstanbul, S. 15, 55-66.

İnternette Yayımlanan Dergi Makalesi

- Kaplan, G. (2003). Yeşilçam Melodramları ve Kadın. 12 Temmuz. <http://www.bianet.org> (6 Mayıs 2007).

Ansiklopediler

AnaBritannica (1994). “Anagnorisis”, “Deus ex Machina”, “Göç”, “Gecekondu”, “Hamartia”, “Katharsis”, “Melodram”, “Trajedi”. İstanbul: Ana Yayıncılık.

Sözlükler

Psikoloji Sözlüğü. (2000). “Rol karışıklığı”, “Rol haritası”, “Rol mesafesi”, “Stereotip”, “Pygmalion etkisi”, “Pygmalionizm”, “Toplum yanlısı saldırganlık”, “Özdeşim teorisi”. S. Budak (haz.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Türk Filmleri Sözlüğü. “Sürtük”, “Aslan Yavrusu” A. Özgüç (haz.), <http://www.telifhaklari.gov.tr/>

Ulusal Olarak Ulaşılabilen Filmler

Eğilmez, E. (Yapımcı). (1970). Ertem Eğilmez (Yönetmen). *Sürtük* [Film]. İstanbul: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı). (1965). Ertem Eğilmez (Yönetmen). *Sürtük* [Film]. İstanbul: Arzu Film.

Saner, Hulki. (Yapımcı). (1960). Hulki Saner (Yönetmen). *Aslan Yavrusu* [Film]. İstanbul: Saner Film.