

SOSYOLOGCA

OCAK-ARALIK 2017

CİLT:7 SAYI:13-14

ISSN: 2146-5207

GEÇİKMİŞ ÇOCUKLUK VE MODERNLEŞME: ÇOCUKLUĞUN YEŞİLÇAM SİNEMASINDAKİ SERÜVENİ

Bekir DÜZCAN

Özet: Bu makalenin konusu, Yeşilçam sinemasının altın yılları olarak bilinen Türk Sineması'nda 1960'lı ve 1970'li yıllarda yaygınlaşan çocuk imgelerinin sosyolojik bir analizini yapmaktır. Filmlerin çocuk kahramanlarla hangi duygusal ortaklıklara hizmet ettiğini sorgulayarak bunun “ideal vatandaş” tipine ne şekilde eklemlendiğini analiz etmeye çalışmaktır. Son olarak, çocuk kahramanlı filmlerin işaret ettiği duygudaşlığın ilerleyen yıllarda etkisini nasıl ve neden kaybettiğini anlamaya çalışmaktır.

Anahtar Sözcükler: Gecikmiş Çocukluk, Yeşilçam Sineması, Modernleşme.

DELAYED CHILDHOOD AND MODERNIZATION: CHILDHOOD'S ADVENTURE IN THE TURKISH CINEMA

Bekir DÜZCAN

Abstract: The subject of this article is to make a sociological analysis of the images of children that became widespread in the 1960s and 1970s in Turkish Cinema, known as the golden years of Turkish cinema. It is to try to analyze how this is articulated to the “ideal citizen” type by questioning which emotional partnerships films with child protagonists serve. Finally, it is trying to understand how and why the empathy that films with child protagonists point out has lost its effect in the following years.

Keywords: Delayed Childhood, Turkish Cinema, Modernization.

GECİKMiŞ ÇOCUKLUK VE MODERNLEŞME: ÇOCUKLUĞUN YEŞİLÇAM SİNEMASINDAKİ SERÜVENİ

Bekir DÜZCAN



Çocukluk, her yetişkinin geçtiği döneme tekabül eden bir dönem. Buna karşın hemen her kültürde, coğrafyada ve tarihsel dönemde farklı anlamlara sahip olmuş bir kategoridir. Çocukluk, özellikle modernleşme anlayışıyla inşa edilerek, idealleşme gereksinimlerine hizmet eden bir işlevsellik de kazanmıştır. Çocukluğu tanımlamak, sınırlamak, hatırlamak ve hatta onu hayal edip betimlemek dahi bu inşa faaliyetinin işlemleri olmuştur. Bu yazının konusu Türkiye sinemasının altın yılları olarak bilinen Yeşilçam Sineması'nda 1960lı ve 1970li yıllarda yaygınlaşan çocuk imgelerinin sosyolojik analizini yapmaktır. Çocuk kahramanlı filmlerin, hangi duygusal ortaklıklara hizmet ettiğini sorgulayarak bunun "ideal vatandaş" tipine ne şekilde eklendiğini çözümlenmeye çalışmaktır. Son olarak, çocuk kahramanlı filmlerin işaret ettiği duygudaşlığın, sonraki yıllarda etkisini kaybederek nasıl ve neden biçim değiştirdiğini anlamaya çalışmaktır.

Çocukluğun tarihsel dönüşümü ve sinemadaki yeri

Çocukluk kategorisi, çağlar boyunca farklı anlamlara sahip olmuş bir kavramdır. Öyle ki çocukluk, bu kültürel değişim içerisinde kimi zaman yüceltilmiş, kimi zaman lanetlenmiş, kimi zaman bakıma muhtaç olmasıyla değerlendirilmiş kimi zaman da, bebeklikten çıkar çıkmaz iş hayatına atılmıştır. Ancak bu dönüşümün temel paradigmasını hatırlamak, çocukluğun modern devletlere ve sinemaya uzanan serüveni hakkında bize ipuçları sunacaktır. Antik Yunan'da çocukluk "erkek çocuk" özelinde işletilse de, temel öğretim sistemini andıran okullar olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Ortaçağ'a gelindiğinde, kısmi öğretim anlayışının yerini meslek eğitimlerine bıraktığı anlaşılıyor. Bazı tarihçiler bu gibi nedenlerle Ortaçağda çocukluk kategorisinin kaybolduğunu düşünür. Bu görüşü savunanların başında gelen Philip Aries, *Centuries of Childhood* eserinde kısaca "Ortaçağda çocukluk kategori-

sinin olmadığı” iddiasında bulunur. Aries, bu tezini öncelikle Ortaçağ sanat anlayışında çocukların yetişkinlerle aynı kıyafetlere sahip biçimde “minyatür yetişkinler” olarak tasvir edildiğini söyleyerek temellendirir. Bunun yanı sıra Ortaçağda temel eğitim kurumunun olmaydığını, çocukların bebeklikten çıkar çıkmaz iş hayatına atıldığını belirtir. Aries’in iddiasına karşılık pek çok karşı tez geliştirildiyse de çocukluk çalışmalarının Aries’in açtığı bu ufuk çerçevesinde geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Çocuklukla yetişkinlik arasındaki makası yeniden açan gelişme ise matbaanın kısaca “okuma”nın icatı oldu. Böylece çocukların, okuma yazma aşamasını geçmeden meslek hayatına atılmaları önemli derecede önlenmiş oldu. Temel okul anlayışı, çocukluk süresini uzatmaya başlıyordu. Bu yeni durum, çocuktan beklenen sorumlulukları da arttırıyordu.

1990'lara gelindiğinde ise Postman, *Çocukluğun Yokoluşu* çalışmasında bu yeni durumu analiz eder. Enformasyon çağında “bilgi”ye erişim kısıtlarını çabucak aşan yeni çocukluğun, hızlıca yetişkin olmaya geçtiğini söyler ve bu durumu “çocukluğun kayboluşu” olarak temellendirir. Bu tarihsel süreç, gerek çocuğun içinde yaşadığı sanat anlayışının gerekse kitle iletişim araçlarının çocukluğun kategorik konumu hakkında bize ipuçları sağladığını düşünmemizi sağlar. Postman’ın deyişiyle “en çok korunduğu dönem” 1850-1950 arası dönemdir ve bu dönem aynı zamanda sinemayı yapan ilk aletlerin keşfedildiği ve sinemanın endüstrileşmeye başladığı bir dönemdir. Dünya sinemasının ilk örneklerine bakıldığında sinemanın ilk mucidi sayılan Lumiere kardeşlerin pek çok filminde bebek ve çocuk oyunculara yer verdiğini görürüz. Sessiz sinema döneminin en önemli yönetmenlerinden Charlie Chaplin’in ilk uzun metrajlı filmi *The Kid* (1921) ise gerçek ailesinden ayrı yaşamak durumunda kalan bir çocuğu konu alır. 1930ların Amerikan sinemasında Shirley Temple adlı küçük kızın oynadığı film serileri dünya çapında fenomen olur. Dünya sinemasının önemli atılım dönemlerinden kabul edilen İtalyan Yeni Gerçekçi dönemi *Bisiklet Hırsızları* (1948) baba ve çocuk ilişkisini konu alan bir filmidir. Sonraki yıllarda Fransız Yeni Dalga akımının önemli yönetmenlerinden Traffaut’nün ilk uzun metrajlı filmi yine bir çocuğun macerasını anlatan *400 Darbe* (1959)’dir. O halde şu soruyu sorarak devam edebiliriz: Çocukluk bu dönem ve sonrasında Türkiye sinemasında nasıl kurgulanmıştır? Bunun ulus inşa pratikleriyle ilişkisi nedir? Çocuk tanıklığı yahut “çocuk gözüyle anlatmak” Yeşilçam sinemasında ne şekilde betimlenmiştir ve bu tasvirler dönemin toplumsal tahayyülünü analiz etmek için bize ne tür imkanlar sunmaktadır?

Çocukluğun coğrafyası: Çocuk kalmış millet tasavvuru

Türkiye sinemasının çocuklukla ilişkisi, cumhuriyetin ilk yıllarında pedagojik çalışmalarda, ders kitaplarında kendini gösterdi. Ulus devletlerin gereği olacak biçimde çocukluğun ideal konuma ulaşmasına dönük yoğun çalışmalar gerçekleştirildi. Toplumsal alanda da uzun yıllar süren çocuk dergileri göze çarpıyordu. Edebiyat da çocukluk imgesinin yaygın kullanımından bahsetmek mümkündü. Hatta kimi yazarlar, edebiyatta yetim çocukluk teması üzerinden bir yaygınlaşma tespit etmekteydi. Buna karşın sinemada Türkiye coğrafyasında çekilen ilk filmlerde çocuk imgesine çok rastlanmamaktaydı. Çocuk üzerindeki modern politikalar, sinemadaki çocukluk üzerinde etkili olamamıştı. 1910'lardan 1950lere kadarki dönemde çekilen filmlerin pek çoğunun şu an kayıp olduğu bilinir. Nitekim henüz endüstrileşmemiş ve kitleleşmemiş bu dönem sinema tarihinde de "tiyatrocular dönemi" olarak pek iyi anılmaz. Pempecioğlu'na göre çocuk imgesinin net bir şekilde ilk kez görüldüğü film, *Göçmen Çocuğu* (1952)'dur.¹ Filmin afişinde yazan "100 den fazla okul çocuğunun yarattıkları ictimai ve terbiyevi ilk yerli çocuk filmi" not ise filmin tarihsel konumu hakkında bize fikir verir.

1950'li yıllar boyunca az sayıda çekilen çocuk kahramanlı filmlerin isimleri, 1960'lı yıllarda yaygınlaşacak serilerin de bir habercisidir: *Bırakılan Çocuk* (1950) *Köprüaltı Çocukları* (1953), *Milyoner Çocuk* (1958). Bu filmlere ek olarak kadrosuyla öne çıkan bir diğer çocuk kahramanlı film ise *Bu Vatanın Çocukları* (1959)'dır. Filmin yönetmenliğini 1960'lı yıllarda *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960)'nin de yönetmenliğini yapacak olan Atıf Yılmaz yaparken, filmin senaryo ekibinde Yılmaz Güney'le birlikte Yaşar Kemal yer alır.²

1960'lı yıllarla birlikte ise çocukluk, Yeşilçam'ın odağında ve gündemindedir. Parla Şenol, Sezer İnanoğlu, Zeynep Değirmencioğlu gibi çocuk oyuncuların oyunculuklarıyla pek çok film serisi çekilir. Bu filmler elbette Yeşilçam sinemasının anlatı kalıpları içerisinde yer alan ve "iyiler", "kötüler" ayrımı üzerinden işleyen erdemler sinemasını işaret eder. Ancak çocukluk ve modernleşme üzerinden değerlendirildiğinde bu filmler, sadece çocuklar için değil "yetişkinler" için de "çocuksu" reçeteler sunar ve milli bir potansiyele vurgu yapar. Bu nedenle Yeşilçam'da çocuk kahramanlı film serileri, büyük ölçüde alegoriktir.

Çocukluğun Yeşilçam sinemasındaki temsilinde öncelikle "çocuk kalmış

¹ Nilüfer Pembecioğlu, *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*, Ebabil, Ankara, 2006, s. 179.

² Yasaklı olması nedeniyle Yaşar Kemal'in ismi o zamanlar künyede Azmi Kütüval olarak yer almıştır. Kaynak: <http://www.sinematurk.com/film/2482-bu-vatanin-cocuklari/>

millet" alegorisi göze çarpmaktadır. 1960lı ve 1970li yıllarda yaygınlaşan Sezercik, Ayşecik vb. çocuk kahramanlı film serileri, çocuk bedenini toplumsal çözümlerin odağına yerleştirerek bu alegoriyi gerçekleştirir. Coğrafik mekanların cinsiyetle özdeşleştirilmesi dünya tarihinde de çok yaygındır. Kimi zaman şark, gizemiyle ve fethedilmeye açık yanıyla bir dişiyle özdeşleştirilir. Kimi zaman Batı, cazibesıyla ve nimetleri nedeniyle bir "dişi" ile özdeşleştirilir.³ Ancak Türkiye coğrafyasının popüler kültürden edebiyata "çocuk kalmış"lıkla özdeşleştirilmiş olması ister istemez Türkiye sinemasının tarihindeki çocukluk imgesini okurken bu alımlamanın önemli bir zemin olarak ihmal edilmemesi gereğini ortaya koymaktadır.⁴

1980'li ve 1990'lı yıllarda çok meşhur olan "ağlayan çocuk posterini"nden hareket eden Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*'te çocuk kalmışlığın kolektif bir kimlik haline gelmesinin nedenlerinin ne olabileceğini sorgular.⁵ Ona göre "insanlar kendilerini zalim (dolayısıyla da suçlu) bir yetişkin olarak onun karşısına değil mazlum (dolayısıyla da mağdur) bir çocuk olarak onun yerine koymuşlardı." (Gürbilek, 2012; 39) Çocuklukla özdeşleşmeyi özellikle Sezercik, Ayşecik ve Yumurcak gibi 1960lar ve 1970'ler Türkiye sinemasında popülerleşen imgeler üzerinden de analiz eden yazar, çocuk kalmışlıkla yerli bir haysiyet ve Batı karşısındaki güçsüzlüğü formüle eden bir direniş oluştuğunu iddia eder. Nitekim henüz büyümemiş ve şehrin "kötücül" atmosferinden nasibini almamış çocukluk, yetişkinlerin kendilerini hem kolaylıkla özdeşleştirebildikleri bir nostaljik iyi hem de hiç bir zaman geri dönüp yeniden kazanamayacakları ulaşılmaz bir geçmiştir.

Ayşecik filmleriyle ilgili çalışmasında Kumru Berfin Emre ise, "Ayşecik filmlerinde çocukluğu kuran ikilikler, Türkiye modernleşmesinin kolektif bilinçte yarattığı bir yarılmanın bir uzantısıdır." tespitiyle 60'lı ve 70'li yıllarda yaygınlaşan çocuk imgelerini "gecikmiş modernlik" kavramıyla sorunsallaştırır.⁶ Filmlerde çocukluğa ve çocuk bedeninin imkanlarına yapılan aşırı vurgu, yetişkinlerin hem potansiyeline hem de kudretsizliğine vurgu yapar. *Sezercik Küçük Mücahit* (1975)'te olduğu gibi sadece ahlaki bir reçete olarak değil, çocuk aynı zamanda savaş stratejilerine, cesarete ve kahramanlığa yö-

³ Coğrafi mekanların cinsiyetlendirilmesine ilişkin detaylı bir çalışma için Bkz. Irvin Cemil Schick, *Batı'nın Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, Çev. Savaş Kılıç, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002.

⁴ Oğuz Atay'ın eserlerinde sıklıkça gündeme getirdiği "çocuk kalmış bir milletiz" tespiti ve Cemal Süreya'nın Anadolu'yu Tanrı'nın çocukluk günlerinde yarattığı sorgulaması gibi pek çok örnek verilebilir.

⁵ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis, İstanbul, 2012.

⁶ Kumru Berfin Emre, *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Ağustos 2007.

nelik düşünce faaliyetinin de bir alegorisi haline getirilir.

Yoksulluğun, sokakta yaşamının yahut babasızlığın yarattığı kısıtlar içerisinde zafere ulaşan çocuğun çileli hikayesiyle büyükler maruz kaldıkları aşılmaz yoksulluktan milli bir gurur türetmeyi başarırlar. (Gürbilek, 2012; 42) Ancak yine Gürbilek'e göre 1980'lerin ortasından itibaren "gerçekten" sokakta yaşayan çocuklar, "iyi kalpli Ayşecikler", "aileyi birleştiren Sezer-cikler" olarak görülmediler ve örneğin "esmer çocuk" toplumsal hayatta bir "korku" nesnesine dönüştü. Yazara göre "tuhaf biçimde imge işaret ettiği şeyin kendisiyle karşı karşıya geldiğinde belki de bu yüzden inandırıcılığını kaybetti." (Gürbilek, 2012; 45) Nitekim, Türkiye sinemasındaki çocukluk temsilindeki bu alegorik tutum, 80'ler sonrası Türkiye sinemasındaki durgunluğun da etkisiyle ortadan kayboldu.

Böylece "çocuk kalmış millet" tahayyülü de geride kalmıştır. Ağlayan çocuk posterleri görünmez olmuştur. 1980'ler sinemasının baş figürlerinden her daim yetim ve "acıların çocuğu" küçük Emrah filmleri ise masum çocukluğu silerek, onun delikanlılaşmış yeni milli yüzü haline geldi. Öte yandan "acıların çocuğu" teması sadece Yeşilçam'ı değil Türk edebiyatını da saran kötü yaşanmış, yetim geçmiş bir çocukluğu işaret ediyordu. Yeni kahramanlar, onurlu ve kırılğan çocuklardan değil, artık kendisini masum kalmak zorunda hissetmeyen bir delikanlı tipinden almaya başlıyordu.

Ancak tıpkı geri kalmışlığı, gecikmiş modernliği erdemle cilalayan "çocuk kalmış millet" duygudaşlığı gibi güçlülerin haksız dünyasına karşı "delikanlılığı" öneren Emrah filmleri de zamanla ilgisini ve popüleritesini kaybetti. Uzun süren "acıların çocuğu" filmlerindeki başa çıkılması gereken biçare öksüzlüğü kendisi dahi gündeme getirmek istemeyen oyuncu/sanatçı Emrah, nihayet 2014'te bir hamburger firmasının reklamlarında "acıların çocuğu" başlıklı reklam sloganı altında oynayarak o dönemin çocukluğunun geride kaldığını bir kez daha kendi ağzından ilan ediyordu. Artık, çocukluğun yetim acısı ancak "hamburgerdeki acı" ile birlikte inandırıcı ilan ediliyordu. Daha doğrusu, çocukluğun yaşattığı acıyı bugünün izleyicisine inandırıcı kılmak için doğal yetimlik ve yoksulluk değil yeni krizlerin gerektiği açığa çıkıyordu.⁷

Öte yandan hayali coğrafik bir avuntu olarak "çocuk kalmışlık" alegorisinin sadece popüler Türk filmlerinde değil popüler Türk dizilerinde de devam ettiği söylenebilir. Yetişkinlerden daha akıllı, kötücül karakterlere karşı vicdanın ve erdemlerin sesi olan çocuk kahramanlı dizilerin, Suner'in

⁷ Benzer şekilde, milli çocukluk alegorisinin alayına alınmasına bir örnek de Sinan Çetin'in yönetmenliğini yaptığı *Komser Şekspir* (2001) filmidir. Filmde bir zamanların ünlü ve popüler çocuk oyuncusu olan Hayaticik karakteri (Okan Bayülgen), sürekli hatırlanmama durumundan şikayetçidir.

“toplumsal çocukluk dönemini” işletmeleri bakımından kavramsallaştırdığı film türlerinden farkı, bu dizilerin “dram” türüne yakın olması ve 60’lar ve 70’lerin erdemli çocuklarıyla akraba oluşlarıdır.⁸

Sonuçta bir dönem çocuk kahramanlarla anılan Türkiye sineması bu türden işlevselliğin doğal taşıyıcılarından biriydi. Türkiye sinemasındaki çocukluğun omzuna da kültürel değişimin yükü bindirildi. Onu sadece bir çocuk olarak değil, hatırlanan, eksik bırakılan, kötü yaşanan, yalnız bırakılan, yol ayrımında duran, arada kalan, mağdur ama onurlu olabilen, acı çeken ve sonra hınç duyan bir ülke gibi izledik.

Çocuk bırakılarak saklanan

Peki erdemli çocuklar, hangi iktidar üretimini pekiştiriyor veya tersten sorarsak neyi saklıyorlardı ki sürekli gerçekçi olmadıklarına dair eleştirilere tabi tutuluyorlardı? Dönemin sinemasında “makbul çocuğun” karşısında ise oburluğuyla, açgözlülüğüyle, zengin şımarıklığıyla ve kötücüllüğüyle işlenen anti-kahraman “Şişko Nuri” sahne almaktaydı. “Babam çok zengin benim. Benim olacak fıstık! Vurucam kırbacı” repliğiyle hafızalara kazınan Şişko Nuri, erdemli çocuğun karşısına çıkan “zayıf” bir engel olarak sunulmuştu. Böylelikle sınıfsal farklılıkların dahi çocukluk erdemlerinin toplumsallaşmasına bir engel olamayacağı varsayıyordu. Ama örneğin bu sınıfsal farklılıkların sonuçları kadrajda değildi. Sadece “zengin ama kötü” bir çocuk figürü, diğer çocukların yoksul ama onurlu olduğunu vurgulamayıyordu.

Arslan’a göre bu tür filmlerde hem çocukluk hem de yoksulluk metaforiktir. Bu mazlumluğun çilekeşliğinin acısının en işlevsel yöntemlerinden biri de çocuk bedenidir. Çünkü bir yandan bu mazlumluğun yarattığı boşluğu gösterir ve tamamlanmamışlığıyla bir umudu içinde barındırarak filmin serimini kolaylaştırır:

“Bu filmler çocukluğun, dolayısıyla taşralılığın, yoksulluğun ve mazlumluğun biteceği anın ardını kesif bir mutluluk olarak tahayyül eder. Paradoks da buradadır. Çocuk hiç büyümmez. Kesif mutluluk tam başlayacakken film biter. Çizilen sınır, seyirciyi çocukluğa hapsederken çocuk bırakmakta, sınırın ardında koyduğu kesif mutluluk vaadiyle de çocukluğa tahammülü kabul ettirmektedir.”⁹

Kellner-Ryan, *Politik Kamera*’da idealize edici şekilde olan, ideoloji ile de bağlantılı olan dikey ve hiyerarşik temsilleri “metaforik” kavramıyla tanım-

⁸ Asuman Suner, *Hayalet Ev*, Metis Yay., İstanbul, 2006, s. 73.

⁹ Arslan, Umut Tümay (2005), *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yay., İstanbul, s. 50-51.

lar. Hiyerarşik olmayan, maddeselleştirici, gerçekçi, aralardaki bağlantıları açığa çıkararak, “hem hem de...” biçimine sahip yatay temsilleri ise “metonimik” tanımlaması ile kavramsallaştırır.¹⁰

O halde erdemlerle işleyen “metaforik” çocukluğun kurduğu sembolik iktidarın, sadece söylemlerine bakmanın eksik kalacağı söylenebilir. Yahut metaforların, istemsiz bir şekilde kendini ele verdiği durumlar da yapıçözümücü bir okumayla yakalanabilir. Örneğin, çocukların gerçek annesinden ya da babasından, tesadüfen ayrı kaldığı “Sezercik türü” dediğimiz filmlerin pek çoğunda gerçek anne ya da babanın zengin bir yalıda, konakta vb. şekilde yaşadığı görülmektedir.

Metaforik olarak gerçek anne ya da gerçek babanın hayatiliğine vurgu yapan bu durum, istemsiz bir şekilde “ekonomik durum”u da zorunlu bir örüntü haline getirir. *Avare Yavru ve Filinta Kovboy*’da (1964) küçük kız Parla, bebekken “zengin” olan annesinden kaçırılmış ve yıllarca fakir mahallede büyümüştür. Babasının ölümü sonucu gerçeği öğrenen Parla, “gerçek” annesini bulmak üzere yola koyulur. Büyük bir servet sahibi olan annesiyle filmin sonunda kavuşurlar. Benzer şekilde *Ayşecikle Ömercik*’te (1969) Ayşecik, bebekken zengin olan annesinden kaçırılarak hırsızlık yapan bir çeteye emanet edilir. Bir yalıda yaşayan gerçek annesiyle tanışan Ayşecik, hırsızlığa tevbe eder. Ardından da gerçek annesinin o olduğunu öğrenir. Benzer pek çok örnek filmde, aileden koparılan çocukluğun yuvaya dönüşüyle gerçekleşen “mutlu” ve “saadetli” günler, aynı zamanda ekonomik bir zenginliği gereklilik olarak resmeder. Bu, “erdemler sineması”ndaki metaforun, ekonomik göstergelerin yaratabileceği potansiyel sorunlara ilişkin metonimik anlatılarını baskılamasıdır.

Ryan-Kellner’in ufuk açıcı tespiti göstermektedir ki, yoğun bir şekilde “metaforik” olarak gördüğümüz filmler bile kimi zaman, dikkatle incelendiğinde saklanmış “metonimik” örüntüleri ortaya koyabilmektedir. Yahut metaforun metonimiye püskürttüğü durumlar, bize sosyolojik durum hakkında bilgi verebilmektedir. Metaforların daha güçlü görünme ihtiyaçları, onların metonimiye daha doğmadan öldürme kaygılarından gelmektedir. Eril iktidarın gücünü anlatan bir öyküleme bu nedenle, herhangi bir tehlikeyle bir çuval inciri berbat etmemek için, daha güçlü ve sarsılmaz tipolojilere ihtiyaç duymaktadır.

¹⁰ Kellner ve Ryan’a göre metafor, bir kartalı özgürlük simgesi olarak şifrelerken, metonimi onu bir kuş yuvası, orman ya da soyu tükenmekte olan türler olarak görür. Metaforun gelenekselci yönelimine karşı, metonimi geleceğe yöneliktir, dinamik ve belirlenemezdir. Metonimi evrenselci ve kimlikçi değil, ampirik, farklılaşmış ve tikelidir; anlamı sabit kalıplar içinde belirleyen semantik eşitleme paradigmasını yapıçözümüme uğratar ve yıkar. Michael Ryan, Douglas Kellner (2010), *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı, İstanbul.

Aynı eşelemeyi, “erdemler sineması”na uyarladığımızda öncelikle şunu fark edebiliriz: Çocukluk filmleri, metaforik ve ideolojik olarak “aile”yi gerçek anne ve baba bazlı olarak merkeze almaktadırlar. Metaforik ve idealize edici olmalarının nedeni, aile merkezli bir çocukluk kurgusudur. Bu nedenle, sorunlar, tehlikeler, krizler hep gerçek anne ve babanın uzağında olmakla irtibatlandırılır. İşte bu durum, ailenin metonimisini “tartışılmaz” hale getirmektedir. Anne ve babadan en az birinin “gerçek” olması ve dışarıdan katılan eşin, çocuğa “dışarıdayken” yardım eden bir “eş adayı” olması tüm sorunlar çözer. Dolayısıyla erdemlerin çocukluğu en başında ailenin metonimik gerçekliklerini görünmez kılarak, çocuğu gerçek anne yahut gerçek baba üzerinden kurgulamaktadır.

Gecikmiş modernlikle ve alegoriyle değerlendirdiğimiz Yeşilçam’daki çocukluğun 1960larla başladığını söylemiştik. Peki bu üretimin inandırıcılığını kaybetmeye başladığı bir dönemden hatta filmde bahsedebilir miyiz? Emrah’ın kendi filmleriyle dalga geçmesi, bu tür filmlerin artık TV’lerde bile gösterilmemesi gibi örnekler verilebilir. Hatta bu duygunun TV dizilerinde biçim değiştirirse de halen devam ettiği değerlendirilmesi de yapılabilir. Ancak bize göre Ömer Kavur’un yönetmenliğini yaptığı 1979 yapımı *Yusuf ile Kenan* filmi, Türkiye sinemasındaki çocukluk imgesinin kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Nitekim çocukluk, bu dönemden itibaren ekseriyetle gerçekçi deneyimleriyle ön plana çıktığından, araştırmacılara dönemin çocukluk tahayyülüne ilişkin daha elle tutulur analizler yapma imkanı sağlamaktadır. Çocukluk, “çocuk kalmış” bir masumiyet evreninden koparak, “milli bir reçete” olma konumundan uzaklaşmış ve hafızasıyla, bulunduğu konumla ve cinsiyetiyle yetişkinliğe geçiş ve “büyüme” ekseninde bir tahayyülün konusu olmuştur. Böylelikle bu dönüşümü izlemek, kentleşme, yoksulluk, toplumsal hafıza, toplumsal cinsiyet gibi kavramların bu işleyişte “çocuk bedeni”ni hangi insanın nesnesi yaptığını yahut çocuğu “edilgen” kabul eden yaklaşımların hangi krizlerle yüz yüze geldiğini görmemize katkı sağlayacaktır.

Köydeki kan davası nedeniyle babalarını kaybeden Yusuf ve Kenan adlı iki çocuk İstanbul’a gelirler ve bir sokak çetesi ile karşılaşır. Böylece yetim iki kardeş koca şehirde bir yol ayrımında kalır. “Biz köylüyüz zanaatimiz yoktur” diyen büyük kardeş Yusuf, sokak çetesiyle çalışıp mahalle-hapishane arasında gidip gelecek bir yaşam mekanını seçerken, küçük kardeş Kenan ise bir tamirhanede çırak olup “işçi sınıfı”na katılarak “onurlu” ve çakılı bir yaşam mekanını tercih eder. İki farklı tercih, adeta Türkiye sinemasının eski ve yeni çocukluklarına işaret eder. Kenan’ın tercihi alegorik görüntüsüyle, şehirde kalması gerekenleri (kalmayı hakedenleri) ve onurlu yaşamı işaretleyen “metaforik” karakterlerine benzerken kentin kriminal karanlıklarına sapan Yusuf ise yeni Türkiye sinemasının “metonimik” bir karakterine dönüşüyor gibidir. Bu nedendir ki sonraki yıllarda sinemadaki çocukları

ÇOCUKLUĞUN YEŞİLÇAM SİNEMASINDAKİ SERÜVEN

erdemliliğe ilişkin metaforlarla değil, büyüme, cinsiyet, suç, taşra vb. yeni odaklanan deneyimlerin yol açtığı sorunlar etrafında izlemeye başladık. *Duvar* (1983), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Sır Çocukları* (2002) *Beş Vakit* (2006), *Sivas* (2014) ve diğer başka örnekler gibi...

Kaynakça

Aries, Philippe (1962), *Centuries of childhood : a social history of family life*. Translated by Robert Baldick. New York: Vintage Books.

Arslan, Umut Tümay (2005), *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis, İstanbul.

Emre, Kumru Berfin (2007), "Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Gürbilek, Nurdan (2012), *Kötü Çocuk Türk*, Metis, İstanbul.

Pembecioğlu, Nilüfer (2006), *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*, Ebabel Yay., Ankara.

Postman, Neil (1995), *Çocukluğun Yokoluşu*, Çev. Kemal İnal, İmge, Ankara.

Ryan, Michael, Douglas Kellner (2010), *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı, İstanbul.

Schick, Irvin Cemil (2002), *Batı'nın Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, Çev. Savaş Kılıç, Tarih Vakfı Yayınları, (1926-1941), 7/1.

Suner, Asuman (2015), *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*, Metis, İstanbul.