



## Hepimiz Peyami Safa'nın Sözde Kızlar'ından Çıktık<sup>1</sup>

ARUS YUMUL\*  
arus.yumul@bilgi.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0002-7783-2652

**Öz:** Makale Yeşilçam filmleri olarak da bilinen melodramların genellikle yoksul, köylü ve geleneksel bir kadın ile batılılaşmış, şehirli ve zengin erkek arasındaki aşk hikayeleri bağlamında ele aldığı gelenek ile modernlik, doğu ile batı, alaturka ile alafranga karşıtlığına karşı ikircikli tutumunu inceliyor. İkircikli tutumun doğulu ve batılı –doğulu ve geleneksel bir ruha ve batılı ve modern bir bedene sahip- tek bir kişide (toplumda) dengeleme arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu filmlerdeki karşıt karakterleri, yaşam tarzlarını, değerler ve ahlakı belirlemede kullanılan anlatı, karakter, sembolizm ve göstergelerin Peyami Safa'nın doğu ile batıyı tin ve madde, ruh ve beden ayrımı üzerinden zıt gruplara bölen romanlarını hatırlatıp, çağrıştırdığını savunuyor. Ayrıca ideal kadını gelenek ile modernlik arasında konumlandıran modernleşme projesinin erkekler için de geçerli olduğunu tartışıyor.

**Anahtar kelimeler:** Yeşilçam, Doğu-Batı, Peyami Safa.

### Giriş

“neden ille tüm köylü kızları değişim geçirdikten (bol makyaj, süslü kıyafet) sonra kocaları onları fark eder? hanfendi olmaya çalışan köylü kızları bir günlük diksiyon dersinden sonra nasıl istanbul aksanına sahip olurlar?”<sup>2</sup>

Yeşilçam filmleri batılı/modern/şehirli yaşam tarzlarını bir taraftan idealize eder ama öte yandan bu yaşama yüklediği olumsuz özelliklerle, bu yaşam tarzını sorgulamaya açar. Zengin/fakir ikili karşıtlığı kadar kentli/köylü, alafranga/alaturka batı/doğu karşıtlığı da önemli bir yere sahiptir bu filmlerde. Batılı yaşam tarzları –en çarpıcı ifadelerinden birisini Peyami Safa'nın eserlerinde bulan- ahlaki çürümüşlük, yozlaşma, yüzeysellik ve çıkarıcılıkla özdeşleştirilir. Bu yaşam tarzının karşı kutbuna sevgi, namus, aile değerleri, sadakat gibi özelliklerle özdeşleştirilen doğulu/geleneksel/köylü kavramları konulur. Dinlenen müzikten edilen dansa, yenilen yemekten sofraya adabına, oradan giyim kuşama ve özellikle beden tekniklerine kadar her şeyiyle birbirinden farklı yaşamlar, ayrı dünyalar karşı karşıya getirilir. Bir yandan şehirli/

\* Prof. Dr., Bilgi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.

1 Başlık Fyodor Dostoyevski'nin “Hepimiz Gogol'un Palto'sundan çıktık” sözünden uyarlanmıştır.

2 “yeşilçam muammaları”, Ekşi Sözlük, erişim 1 Şubat, 2018, <https://eksisozluk.com/entry/4460623>.

batılı biçimlerin öğrenilip içselleştirilmesi empoze edilir, ama öte yandan bunların bir yabancılaşmaya işaret ettiği alttan alta işlenir.

Kural olmasa da sınıf ve yaşam tarzı iç içe girer. Fakirlik alaturkalıkla, zenginlik alaf-rangalıkla özdeşleştirilir; buna mekan farklılıkları da eşlik eder: “Geleneksel yaşam ve olumlu değerler, Yeşilçam anlatılarında alt-orta sınıfla ve fakirlikle özdeşleştirilir: Modern yaşam/batılılık ve olumsuz nitelikler ise, üst gelir grubuna yani zenginliğe atfedilir. Modernliğin kentteki mekansal ifadesi ise yalılar, konaklar, villalar ve apartmanlarla olmuştur”<sup>3</sup>. Bu tip yaşam alanları, görüntü ve sesleri aracılığıyla gösterişli hayatların, “ahlak düşkünlüğünün” şımarıklığın, yabancılaşmanın ve yüzeysel ilişkilerin odağı haline getirilir. Yalılar, konaklar, villalar ve geniş apartman daireleri -ahlaki çöküşün, aşırılığın, hafiflik ve hoppalığın sembolleri- kumar partileri, danslı, çalgılı, içkili eğlenceleri ile görüntülenirken, geleneksel mahalleler veya köylerdeki evlerde ise vakar, mütevazılık ve gelenek hakimdir. Bu bize Peyami Sefa'nın *Sözde Kızlar*'ını anımsatır. Mebrure Yunan İşgali sırasında kaybolan babasını aramak için Anadolu'dan İstanbul'a gelir. Uzaktan akrabaları olan Nazmiye Hanım'ın “ahbabları ve sevgilisiyle bir ‘şen dul’ hayatı”<sup>4</sup> yaşadığı, İstanbul'da -batı kültürünü temsil eden semtlerden- Şişli'deki köşküne sığırır. Salonunda “moda albümlerinin”<sup>5</sup> bulunduğu köşkte şaşalı bir salon yaşamı sürer, sık sık danslı, içkili toplantılar, partiler, kutlamalar yapılır. Verilen davetlerde evin “salonunda bütün elektrikler, büyük avize, raflardaki renkli ampuller, piyanonun mumları, sofanın bütün lambaları” yakılır<sup>6</sup> ve yatak odası “tavan süsleri, zarif eşyaları, ... geniş karyola, bembeyaz temiz örtüler, yastık yüzleri” ile insana “refah duygusu veren şeylerle”<sup>7</sup> doludur. Oysa, romanın iyi karakterleri olan Fahri ve Nadir'in evleri oldukça mütevazıdır. Fahri'nin Vefa'da oturduğu odacığın “bir ağaç kabuğundan farkı yoktur, ve “bu viran taş evin kirli beyaz rengi otuz kırk seneden beri tabiatla mücadelesinin bütün yorgunluklarını” haykırmakta, “pencere kenarlarının parça parça dökülmüş sıvaları yakın bir inkırazın kara haberini” vermektedir<sup>8</sup>. Nadir'in Şehzadebaşı'ndaki odası ise “çırılçıplak, fakat pek temiz, yokluktaki huzura imrenen bir ruhu dinlendirebilecek bir oda”dır ve “duvara boylu boyunca gömülmüş büyük bir camekanlı hücre, hep kitap dolu”dur<sup>9</sup>. Nesnelere de, kişilerin ikili karşıtlığın hangi tarafına düştüğünün göstergesidir: “tüm zengin ve kötü adamların bir elinde puro bir elinde viski olması ve bütün film boyunca bu şekilde dolaşmaları”<sup>10</sup>; hiçbir kötü adamın evinde yerli içki bulunmaması<sup>11</sup> gibi... Aynı *Sözde Kızlar*'da, köşkün misafirlerine Fransadan yeni gelen lezzetli Bordo şarabı sunulması gibi...<sup>12</sup> Şehrin ilçeleri de bu kutuplaşmadan payını alır. Neredeyse ahlaki zayıflık içinde olan tüm aile ve kişiler, Peyami Sefa'yı anımsatır şekilde kentin Be-

3 “yeşilçam”, Ekşi Sözlük, erişim 1 Şubat, 2018, <https://eksisozluk.com/entry/4368924>.

4 Şevket Toker'den aktara Hacer Esra Derinsu “Peyami Sefa'nın *Sözde Kızlar* Romanında Doğulu Kadının Yanlış Batılılaşması”, erişim 5 Şubat, 2018, [https://www.academia.edu/32463980/Peyami\\_Sefanın\\_Sözde\\_Kızlar\\_Romanında\\_Doğulu\\_Kadının\\_Yanlış\\_Batılılaşması](https://www.academia.edu/32463980/Peyami_Sefanın_Sözde_Kızlar_Romanında_Doğulu_Kadının_Yanlış_Batılılaşması).

5 Peyami Sefa, *Sözde Kızlar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s.30.

6 Sefa, *Sözde Kızlar*, s.135.

7 Sefa, *Sözde Kızlar*, s.15.

8 Sefa, *Sözde Kızlar*, s.86.

9 Sefa, *Sözde Kızlar*, s.53.

10 “türk filmi klişeleri”, Uludağ Sözlük, erişim 1 Şubat, 2018, <https://www.uludagsozluk.com/e/54990/>.

11 “türk filmi klişeleri”, Uludağ Sözlük, erişim 1 Şubat, 2018, <https://www.uludagsozluk.com/e/35764816/>.

12 Sefa, *Sözde Kızlar*, s.135.

yoğlu, Şişli gibi “alafranga” mekanlarında ikamet ederler: Nadir’in Mebrure’ye dediği gibi “sözde kızlar” “yazın Ada’da, Moda’da, kışın Beyoğlu’nda, Şişli’de kendilerine rahat, asude yuvalar yaparlar”<sup>13</sup>. Buralar, Salih’in kız kardeşi Belma’yı uyardığı üzere, sakınılması gereken yerlerdir: “Bugünden itibaren Şişli yok. Sana Galata köprüsünü geçmek yasak. ... Seni hiç kimse bir daha Beyoğlu’nda Şişli’de görmemeli. ... Bundan sonra gözünü aç, Sulukule’de dolaş, Beyoğlu’nda dolaşma. Çirkefe gir, Şişli’deki eve girme. Aklını başına topl”<sup>14</sup>.

Güçlü duygusallık, ahlaki kutuplaşma, şemalaştırma, aşırılık, gaddarlık, iyinin zulme maruz kalması ve erdemini nihai mükafatlandırılması, abartılı ifadeler, entrikalar, olayların akışındaki nefes kesici ani dönüşümler melodramatik anlatımın karakteristik özellikleridir<sup>15</sup>. Bu özellikler melodramları öngörülebilir ve tekrarlanabilir kılar ki bu da bizi Ferdinand de Saussure’in “dil” (*langue*) ve söz (*parole*) arasındaki ayırımına götürür, bu ayırmadan yola çıkarak bu filmlerin incelenmesini mümkün kılar<sup>16</sup>. Zira kültürel metinlerin de bir grameri vardır, bu metinler de, dil nasıl incelenirse öyle incelenebilir. O halde, melodramatik dilin de bir grameri vardır ve bu dilin “gramerine” bağlı kalınarak yüzlerce film çevrilmiştir. Olaylar genellikle mağduriyet ve cezalandırma/ödüllendirme anlatısı ve kötü, mağdur ve kahraman üçlüsü ile tasvir edilir<sup>17</sup>. Melodramlar yine de Saussure’in ikili zıtlıklar dediği karşıtlıklar üzerine kurulmuştur: Zengin/fakir; iyi/kötü; eğlenilecek kadın/evlenilecek kadın gibi... Birbirleriyle sıkı tezat oluşturan basitleştirilmiş karakterler aracılığıyla, ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya görüşü kurgulanır. Melodramlardaki karakterler bütünlük arz eder, iyilik ve kötülük aynı anda barındırmaz, çelişkili arzu ve dürtüler arasında seçim yapmak zorunda kalmazlar<sup>18</sup>. 1900’lerin başlarında yazan bir eleştirmenin sözleriyle: “Melodramda siyah siyahtır, beyaz da beyaz; ve siyah kömür karası koyuluğundadır, beyaz da kar beyazı, renklendirmede yarım tonlara yer yoktur.<sup>19</sup> Aslında Yeşilçam sinemasında oyuncular da iyi ve kötü rollere göre bölünmüştür. İyi olan neredeyse her filmde iyi, kötü olan da her filmde kötüdür, roller oyuncular arasında kalıcı olarak bölüştürülmüştür. Örneğin *Sözde Kızlar*’da Nevin’in Viyana’dan getirdiği köpeği Napolyon’u et, süt, şokola ile beslemesi gibi<sup>20</sup>, Lale Belkıs da, “kucağında fifisi, tek meşguliyeti tırnaklarına oje sürmek ve abuk partilerde bir sağa

13Safa, *Sözde Kızlar*, s.89.

14 Safa, *Sözde Kızlar*, s.59.

15 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976, s.12.

16 Saussure’a göre dil bir iletişim aracı olarak tüm kullanıcıları tarafından paylaşılması gereken genel kural ve kodlardan oluşur, ve sözü mümkün kılar. Söz ise, dilin yapısı ve kuralları çerçevesinde gerçekleştirilen belirli konuşma, yazma veya çizme edimlerini kapsar. Sözü söyleyen ne diyeceğine karar verir ancak dilin kurallarına bağlı kalıp kalmayacağına karar veremez. Stuart Hall “Introduction”, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, haz., Stuart Hall, Londra: Sage Publications, 1997, s.33-34.

17 Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, haz. Christina Gledhill, Londra: British Film Institute, 1987, s. 43-69; Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Investigation.” *Home is Where the Heart Is*, s.5-39.

18 Robert Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle: University of Washington Press, 1968, s.79-81.

19 Aktaran Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*, New York: Columbia University Press, s.46.

20 Kendi sözleriyle: “Bu köpeğe yaptığım fedakarlığı sormayınız. Kafır yalnız etle doymuyor, su yerine süt içiyor, insan gibi şokola yiyor, kendisiyle meşgul olunmazsa kızar, öfkelenir, delilikler yapar.” *Sözde Kızlar*, s.17.

bir sola kafa sallayarak dans etmek” şeklinde karakterize edilen “türk sinemasının sosyetik kadın klişesine kurban edilmiş oyuncudur...Fiziğinin getirdiği bir özellik olsa gerek, genellikle bu tür rollerde boy göstermek zorunda” kalmıştır<sup>21</sup>. Fiziksel özellikler, ama en çok da sarışınlık<sup>22</sup> onu bu rollere hapsedmiştir. Zira Yeşilçam filmlerinde “kötü kadınlar genelde sarı saçlıdır”<sup>23</sup>. Kendisine hep “kötü kadın” rollerinin layık görülmesinin fiziğiyle ilgili olup olmadığı sorulduğunda, “Olabilir. Ben hep iyi giyinen, şık ve makyajlı kadındım. Belki bunlar kötü kadına daha çok yakıştırdığıydı” cevabını verir<sup>24</sup>.

### “Onun Seveceği Kadın Olmaya Çalış”

“beşik kertmeniz bir şehir züppesiye hiç sıkıntı yapmayın... Gelin getirildiğiniz köşkte sizi kendilerine maskot edinecek olan uşak, ahçı hizmetçi ve hepsinin tontonu büyükanne, yürüyüşten diksiyona, giyim kuşamdan dansa birçok eksiziniz için ecnebi hocalar tutacak, gerekirse direk modanın kalbi paris’e yollanarak yaklaşık iki-üç ay kadar bir sürede sizi baştan yaratacaklardır. ... ayrıca intikamınızın mükemmel olması için nişanlığınıza başka biri olarak tanıtılacak(yan köşke taşınan komşu kızı, bilinmeyen bir diyarın prensesi vs), onu kendinize aşık etmeniz için gereken fırsatlar önünüze sunulacaktır. elbette sonunda nişanlığınız yontulduğunuz zamanki potansiyelinizi görmüş olduğundan herşey tatlıya bağlanacak; o serseri züppe hayatını siz de gururunuzu geride bırakarak mutlu bir hayata adım atacaksınızdır”<sup>25</sup>.

Esas olarak modern bir kültürel ifade biçimi olan<sup>26</sup> ve modernliğe karşılılık olarak gelişen melodram<sup>27</sup> “özellikle kaybolmuş ama sorunlu bir geçmiş ile bugün arasındaki ilişkilere aracılık eder” ve bu yolla bir yandan değişimi kaydeder öte yandan değişim sürecini şekillendirir<sup>28</sup>. Brooks’a göre melodramların en fazla popülerlik kazandığı dönemler, toplumların geleneksel değerlerini sorguya açan deneyimlerin yaşandığı dönemlerdir<sup>29</sup>. Belki bu yüzden “Yeşilçam’ın en parlak dönemi” hem “bugünkü anlamda toplumsal sınıfların ortaya çıktığı” hem de “köyden kente göçün bir toplumsal fenomen haline geldiği dönemdir”<sup>30</sup>.

Yeşilçam melodramları batı/doğu, alafrangalık/alaturkçalık, kentlilik/köylülük konusunu köyden/taşradan gelen ve şehirli, havai, maceracı bir erkeğe aşık olan kadın-

21 “lale belkıs”, Ekşi Sözlük, erişim 1 Şubat, 2018, <https://eksisozluk.com/entry/15092234>.

22 Sarışınlığın toplum nezdindeki yeri ve bunun sinemaya yansımaları için bkz. Seçil Bükler, “The Film Does not End with an Ecstatic Kiss,” *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*, haz., Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber Londra ve New York: I. B. Taurus, 2002, s.147-170.

23 “türk filmi klişeleri”, Ekşi Sözlük, erişim 1 Şubat, 2018, <https://eksisozluk.com/entry/33486971>.

24 Atilla Dorsay “Erkekleri hep Starlar Götürdü ama Kötü Kadın Ben Oldum”, [arsiv.sabah.com.tr/2006/01/09/cp/rop108-20051204-102.html](http://arsiv.sabah.com.tr/2006/01/09/cp/rop108-20051204-102.html).

25 “türk filmi klişeleri”, Ekşi Sözlük, erişim 1 Şubat 2018, <https://eksisozluk.com/entry/3631876>.

26 Singer, *Melodrama and Modernity*, s.2.

27 Brooks, *The Melodramatic Imagination*.

28 Jacky Bratton, “Introduction,” *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, haz. Jacky Bratton, Jim Cook ve Christine Glendhill, Londra: British Film Institute, 1994, s.3.

29 Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s.15.

30 Nezih Erdoğan “ Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar,” *Doğu Batı Dergisi*, 15/2 (2000), s.113.

lar üzerinden işler. Taşralı veya alaturka kız, ki kalbi hep saf, neredeyse çocuksu bir karakterdir, aşık olduğu, bazen evlendiği ancak onu kendisine layık bulmayan erkek ve çevresi tarafından, sosyetenin adabı-muaşeret kuralları ve yaşam tarzlarından bihaber olduğu için acımasızca eleştirilir, alay ve küçümsemelere maruz bırakılır; erkek kadını terk eder. Kadın da “medenileşerek” sosyetenin adap ve sosyalleşme yöntemlerini, beden tekniklerini öğrenerek kendisini baştan yaratır. Önce kendisine layık bulmadığı, kaçarcasına terk ettiği kadına yeniden aşık olan erkek, eğer bu kadının terk ettiği kadın olduğunu bilmiyorsa, asıl sevdiğinin bu kadını değil de terk ettiği kadın olduğunu fark eder ve ona döner. Bu kadın artık hem modernidir hem gelenekseldir; hem batılı adetleri öğrenmiştir hem doğulu özünü korumuştur. Böylece, “Sevdikleri erkeğin kalbine bir değil, iki ayrı kadın kuvvetiyle, sonsuza dek yerleşirler”<sup>31</sup>. Geleneğin içine modernin parçalarını yerleştirmiştir; Umut Tümay Arslan’ın saptamasıyla “beden ‘onlar’dan ruh ‘bizden’dır”<sup>32</sup>. Bu da bizi yeniden Peyami Safa’ya götürür. Safa çizdiği zıt karakterlerde ayrı dünyaları, ayrı dünya görüşlerini yansıtır. “Batılı tipin savunduğu başlıca değerler yazarımıza göre Batı uygarlığına özgü değerler: Para, maddi başarı ve hazza dayanan bir ahlak anlayışı; Doğulununkiler ise Türk İslam uygarlığından gelen manevi değerler ve dine dayalı bir ahlak anlayışı”<sup>33</sup>. Berna Moran, Safa’nın eserlerinde çizilen değerler karşıtlığının altında yatan temel karşıtlığın madde ve ruh karşıtlığı olduğunu söyler: Beden ile madde batıya, ruh ile kalp doğuya aittir<sup>34</sup>.

Bu filmler batılı yaşam tarzı ya da modernliği, “mutlaka erişilmesi gereken ama yozluk tehlikesine de karşı alt sınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak”<sup>35</sup> sunar. Başta esas oğlanın göremediği esas kızdaki ahlaki erdemler filmin sonunda güneş gibi parlar. Brooks melodramları geleneksel ahlak ve doğru anlayışının sorgulandığı kutsal sonrası dönemde “ahlaki anlayışı meydana çıkaran, açıklayan ve yürürlüğe koyan” temel tür olarak tanımlar<sup>36</sup>. Brooks’un ana tezi, tüm melodramlar için üstü kapalı da olsa, ahlaki bir arayışın merkezi önemidir. Bu filmler, gelenek ile modernlik, doğulu ve batılı duyarlılıklar ile geçmişin ve bugünün sesleri arasındaki dengeye riayet ettiği sürece başarılıdır. Modernliğe karşı bu ikircikli tutum sayesinde hem arzulanın muhafazakar modernlik olumlanır hem de kadın, ataerkil bakışın denetiminde kalır. Ayşe Kadioğlu’nun sözleriyle “alaturkalklık ile iffetsizlik arasında”<sup>37</sup> konumlandırılmış ideal kadın kurgusu, bu filmlerde de yankısını ve hatta bizzat inşasını bulur. “Yeşilçam’ın yıldız kadın oyuncularının hemen hepsinin, olay örgüleri değişse de, benzer temalı en az bir filmi vardır”<sup>38</sup>.

31 Gülsüm Depeli “Emine Mine, Hepsi Sensin be Kızım: Yeşilçam Sinemasının Eril Fantezisi, Fe Dergisi, 8/2 (2016), s. 132. (erişim 09. 02. 2018).

32 Yeşim Tabak, “Yeşilçam’ın Erkekleri ne İstiyor?”, *Radikal*, 19 Kasım 2005.

33 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.222-223.

34 Moran, *Türk Romanına*, s.223.

35 Erdoğan, “Üç Seyirci,” s.113.

36 Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s.15.

37 Ayşe Kadioğlu “Alaturkalklık ile İffetsizlik Arasında Birey Olarak Kadın,” *Görüş*, 9 (1993) s.58-62.

38 Depeli, “Emine Mine, Hepsi Sensin,” s.125.

1971 yapımı Güllü filminde, babasının İstanbul'daki şirketinin reklam müdürü olan Ahmet (Ediz Hun) arabasıyla bir Karadeniz köyü olan Hamsi Köyü'nde kaza yapar. Onu bulup iyileştiren Güllü'yle (Türkan Şoray) bir dizi yanlış anlaşılmalardan sonra imam nikahıyla evlenmek zorunda kalır. Kendisini en kısa zamanda yanına aldıracağını söyleyip İstanbul'a dönen Ahmet, Güllü'ye bir mektup yazar, "İstanbul'a dönünce tekrar beraber olmamızın imkansızlığını fark ettim. Sen orda, o vahşi, iptidai yaşamın içinde güzelsin. Burada, büyük şehirde yaşayamazsın, benim hayatıma ayak uyduramazsın. Herhalde bir daha görüşemeyiz." sözleriyle ona veda eder. Mektubuna, "Sakın beni arama, hak talep etmeye kalkma, imam nikahı kanunen hükümsüzdür." uyarısını da ekler. Namusunu temizlemek, yani Ahmet'i öldürmek için İstanbul'a gelen Güllü'nün hikayesi gazeteci Faruk (Süleyman Turan) tarafından haberleştirilir. Güllü bir anda ünlü olur. Ahmet'in babası Güllü'yü ürünlerinin reklam yüzü yapmak ister, onu bulup getirmesi ve ikna etmesi için Ahmet'i görevlendirir. Ahmet adını Fikret olarak değiştirir, kendisini Güllü'ye, ölen Ahmet'in ikizi olarak tanıtır. Onu alıp evine getirir. Filmin bir yerinde Güllü'ye "İstanbul'u da gördün; kendinle buranın kadınları arasında bir fark görmüyor musun?" diye sorar. "Onlar gibi mi olması gerektiği"ni soran Güllü'ye Fikret/Ahmet "Evet. Aslında kardeşim seni onlara benzemediğin için istemedi." der. Güllü, Ahmet'in kendisinin onlara benzemediğini bilerek kendisiyle evlendiğini söyleyince "Köy yerinde düşünememiştir, fark etmemiştir" yanıtını veren Fikret/Ahmet, Güllü'den Ahmet'in istediği kadın olmasını, bunun ölen kocasının arzusu olduğunu ve kendisinin bu işi üstleneceğini, yani Güllü'yü yetiştireceğini söyler. Giriştiği işi babasına, "Alıştırmak lazım, babacığım. Alıştırmak, yumuşatmak, değiştirmek, yetiştirmek lazım." sözleriyle açıklar.

Ahmet'in kapıya gelen kız arkadaşını gören Güllü'nün ilk tepkisi "Ben bu karılar gibi olamam"dır. Ama öldüğü sandığı kocasının sevgisi uğruna bu işe soyunur. Diksiyon derslerini Ahmet'ten alır. Mankenlik ve dans hocası tutulur. Dans hocasını, "Bana sarılmaya, kucaklamaya" kalktı diyerek dövüp merdivenlerden aşağıya atar. "Sarılmadan dans olur mu, medeniyet olur mu" diye tepki gösteren Ahmet'e Güllü, "Ben böyle medeniyet istemiyorum" yanıtı verir. Bu dayak sahnesi böyle filmlerin vazgeçilmezidir: "Dans hocası erkek olduğunda kız mutlaka beline sarıldı diye adama tokadı basar."<sup>39</sup> Bir başka sahnede Güllü, Ahmet'in odaya girdiğini görür ve perdenin arkasına saklanır. "Daha giyinmedin mi?" diye soran Ahmet'e, "Giyindim ama çıplak gibiyim" der. Ahmet, Güllü'ye perdenin arkasından çıkmasını söyler, utanan ve mini eteğini çekiştiren Güllü'ye nasihat eder: "Modaya uyacaksın, moda çıplak gezmeyi gerektiriyorsa çıplak gezeceksin, modern hayatın şartı bu." Güllü sonunda diksiyonu hariç kendisini baştan sona yenilemeyi başarır. Ama "iki Güllü var"dır artık. Aynaya yansıyan suretine "Ha bu Güllü Hamsi Köy'ün Güllüsü mü?" diye sorar. Kısa saçları, makyajlı yüzü ve gece elbisesiyle Gül'ü karşısında gören Ahmet ona hayranlıkla "Gül!" diye seslenir. Şaşırان Güllü'nün "Gül dedin bana, Güllü değil miydim ben?" sorusunu Ahmet, "Artık Gül'sün, bir Gül kadar güzelsin!" diye yanıtlar. Güllü, adının değiştirilmesine karşı çıkmaz, yeni ismini kabullenmiş görünür. Ancak Faruk, kendisine gerçekleri anlatınca kandırıldığını anlar, ilk karşılaşmalarında Ahmet'in

39 "türk sinemasında modern kadın olma dersleri", Ekşi Sözlük, erişim 7 Şubat, 2018, <https://eksisozluk.com/entry/3644149>.

kendisine Gül demesine tepki gösterir: “Gül değilim ben, Güllüyüm!” diye haykırır ve Ahmet’i terk eder. Üzerinde köyden gelirken giydiği kıyafetlerle evden çıkarken Ahmet arkasından bağırır: “Gül seni gerçekten seviyormuşum ben, yalancıyım ben, ırz düşmanıyım, peki vurmayacak mısın?” Güllü’nün cevabı, “Üstümdeki elbise Güllü’nün, ama içindeki başka kadın artık, eski Güllü olsaydı, o işi çoktan yapmıştı. O seni öldürmeden, sen onu öldürdün, eski Güllü öldü!” olur. Ve evden çıkar. Güllü artık eski Güllü değildir: *Sözde Kızlar*’daki “Cerrahpaşa kızıyken, Beyoğlu kadını”<sup>40</sup> olan Belma gibidir. Belma da Hatice olan doğum ismini değiştirmiştir.

Bu filmde olduğu gibi benzer filmlerde de kadın değişip dönüşmek için çeşitli kişiler tarafından eğitime tabi tutulur. Bu dersler özellikle öğretilen şeyin yabancılığının, bizden olmayışının altını çizmek için gayrimüslimler tarafından verilir. Hele konu *Karagözlüm*’de (1970) olduğu gibi baştan çıkarıcı oturma adabını öğretmek ise: “O [eteğin] açılacak sen kapatacaksın”. *Ekşi Sözlük* bu durumu, “türk sinemasında modern kadın olma dersleri” başlığında, “eski türk filmlerinde çirkin kadın metamorfозunun başarıyla sonuçlanması için başroldeki eski köylü, müstakbel şehirli kadının aldığı dersler” şeklinde tanımlar, bu dersleri de şöyle sıralar: kılık kıyafet, dil (İstanbul Türkçesi ve Fransızca) sofrada, yürüyüş, müzik, dans ve spor<sup>41</sup>. Burada bir *My Fair Lady* (Benim Güzel Meleğim) durumudur söz konusu olan. Dilbilimci Profesör Higgins’in, sokak satıcısı Eliza Dolittle’i eğitip ondan bir hanımefendi yaratma çabası gibi Ahmet de Güllü’den yeni bir kadın yaratmak ister. Bilindiği gibi *My Fair Lady*, Bernard Shaw’ın eseri *Pygmalion*’dan (1912) uyarlanmış bir müzikaldir. Yunan mitolojisinde *Pygmalion* kendi istediği gibi bir kadının fildişinden heykelini yapar ve ona aşık olur. Afrodit’ten kendisine bu heykel gibi bir eş ister; Afrodit *Pygmalion*’un dileğini kabul edip heykeli canlandırır. Yeşilçam sineması da Hollywood’un *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) olarak filme uyarladığı “*Pygmalion* temasını severek benimser, defalarca taklit ettiği hikayeyi, öykü örgüsündeki bazı ekleme, eksiltme ve yerelleştirmelerle değiştirerek sürdürür”<sup>42</sup>. Ancak bir farkla: Klasik *Pygmalion* filmlerinde değişim geçiren bir kadın başroldeyken Yeşilçam melodramlarında, Güllü’nün yeni “Güllü”yü anlatırken betimlediği gibi, “aynı anda varolan iki kadın, aynı bedende izlenen iki ayrı kadınlık anlatısı/performansı söz konusudur”<sup>43</sup>.

Filme dönecek olursak, artık Güllü’nün intikam alma vakti gelmiştir. Modern hayatın gereklerini layıkıyla yerine getirmeye başlar. Benzer filmlerin birçoğunda olduğu gibi kadın, intikamını, erkeğin sözlerini yine onun yüzüne vurarak alır. Faruk’la gece kulübünde dans eder (yine pek çok benzer filmde tekrarlanan bir sahne). Onları izleyen Ahmet, Güllü’ye biraz daha usturuplu dans etmesini söyler. Güllü, “Ne dedin, sarılmadan dans olmaz diyen sen değil miydin? Medeni olmaya çalışıyorum” diye yanıtlar. Bir defileye, vücudunun kıvrımlarını belli eden dekolte elbiseyle çıkan Güllü’nün, bir erkek izleyicinin cinselleştirilmiş eril bakışına maruz kalması Ahmet’i çileden çıkarır, zira kendilerini erkeklerin ilgisine mazhar olacak konuma getiren

40 Safa, *Sözde Kızlar*, s.120.

41 “türk sinemasında modern kadın olma dersleri”, *Ekşi Sözlük*, erişim 7 Şubat, 2018, <https://eksizozluk.com/entry/3653989>.

42 Depeli, “Emine, Mine, Hepsi Sensin,” s.129.

43 Depeli, “Emine, Mine, Hepsi Sensin,” s.132.

kadınlar toplumun gözünde kötü şöhretli kadınlardır. Güllü'yü kolundan tutar ve ona "Utanmıyor musun? Bu ne kılık, çıplak gez daha iyi!" diyerek çıkarır. Güllü bu çıkışa yine Ahmet'in sözleriyle cevap verir: "Ayy yanlış mı işitiyorum. Modern yaşamın şartı değil mi bu?" Bu kadarına tahammül edemeyeceğini söyler Ahmet çünkü o "bugüne bugün nikahlı karı" sı sayılır. Güllü bir kez daha Ahmet'i alıntılar: "Nasıl olur, imam nikahının nikah sayılmayacağını söylememiş miydin bana?" Ahmet, "Hayvanlık etmişim!" deyip "hemen yarın resmi nikah kıymaya hazır" olduğunu söyler. Ataerkil bakış -benzer durumlarda olduğu gibi- devreye girer ve denetim işlevini yerine getirir. Mutlu son burada gelebilir, ancak öyle olmaz. Güllü önce Faruk'la evleneceğini söylese de nikah gerçekleşmez sonunda köyüne geri döner. Ahmet, babasıyla birlikte köye gider, usulüne göre Güllü'yü ister. Babası da zaten zamanında Karadeniz'den İstanbul'a göçmüştür. Anadolu'ya gitmek, öze dönmek *Peyami Safa*'nın birçok eserinde karşımıza çıkar. *Sözde Kızlar*'da, Mebrure, babası İhsan Bey ve Fahri'yle birlikte Anadolu'ya döner. Köylü kız şehirli erkek konulu birçok melodram Anadolu'da/köyde/taşrada biter. İstanbul'a dönülecektir, evet, ancak erkek, sevdiğini anladığı kıza kavuşmak için, özellikle de ilk karşılaşmaları köyde olduysa, önce yeniden köye dönmek zorundadır. Bu filmde esas kız esas oğlanın karşısına farklı -daha "modern" bir isimle ve farklı bir kişi olarak çıkmaz. Ama örneğin Tatlı Dillim'de (1972), idealist bir köy öğretmeni olan Emine (Filiz Akın) ile oyuncusu olduğu basketbol takımının kampı için gittiği köyde karşılaşır ve evlenen zengin ve şımarık Ferit (Tarık Akan) karısına birkaç gün sonra geri geleceğini söyleyip İstanbul'a geri döner ve bir daha da köye uğramaz. İstanbul'da gününü gün eder. Kocasını bulmak için İstanbul'a giden ve tam bir şehirli kıza dönüşen Emine, Ferit'in karşısına Emine'nin ikiz kardeşi Mine olarak çıkar; Ferit ona, kim olduğunu bilmeden aşık olur. Ancak, Emine'ye boşanmak istediğini söylemek için köye döndüğünde asıl sevdiğinin Mine değil Emine olduğunu anlar ve köyde kalmaya karar verir. *Dağdan İnme*'de (1973) Toros'lara düşen uçaktan yaralı kurtulan Vedat (Engin Çağlar), Elif (Fatma Girik) tarafından bulunur ve iyileştirilir. Köyde Elif'le evlenen Vedat, İstanbul'a döner, mektup yoluyla "ayrı dünyalardan" olduklarını söyleyerek Elif'den ayrılır. Elif, adını Yıldız'a değiştirir; yeni, modern, şehirli bir kadın olarak Vedat'ın karşısına çıkar. Yıldız'a aşık olan Vedat, filmin sonunda asıl sevdiğinin, karısı olduğunu fark edip Yıldız'a "Elif'den başkasıyla evlenemem" der ve geri döner. Döndükleri kadın, kendi çevrelerinde görmeye alışık oldukları bir nevi "sözde kızlar"dan çok farklıdır. Ama artık "eksikliğini" de tamamlamıştır. Güllü'deki Ahmet'in aksine, ne Ferit ne de Vedat yeniden kavuştukları karılarının artık aynı zamanda şehirli/modern kadınlar da olduklarını bilmezler önce. Ama onların bu yeni halini öğrenmek onları ziyadesiyle mutlu edecektir. Muhtemelen senaristinden yapımcısına, yönetmeninden seyircisine kimsenin gönlü bu şehirli/batılı/modern erkeklerin doğulu/köylü/alaturka bir kadınla evlenmesine razı gelmez.

Bu kadınlar da "kılık değiştirip bir anlamda kadınlık onurunu ayaklar altına almaktan geri" durmazlar. "Yani olduğu gibi kabullenmeyi talep etmez, erkek egemen toplumun beğeni ve isteklerine uygun olarak kişiliक्सizleşmeyi göze alır, erkekten değişmesi beklenemez çünkü. Bu filmler farkında olmadan veya kasten bir kadının erkeğin beklentilerini karşıladığı sürece sevileceği ve değer görebileceği gibi çarpık bir



zihniyete hizmet eder. Film boyunca koca koca, akıllı akıllı insanlar bu komedinin bir parçası olurlar. Kimsenin aklına ‘kızım boşver bu soytarlıkları, kendin ol’ demek gelmez”<sup>44</sup>. Zira “ideal kadın” her şeyin her şeyin en iyisinden seçilerek oluşturulmuş bir kolaj imgedir.”<sup>45</sup> Ne alafrangalığın dozu kaçırılmalıdır ne de alaturkalığın. Bu da bizi Peyami Safa’nın “mükemmel bir zevcenin vasıflarını tayin etmek için kullandığı formüle götürür: “Eski ailelerin kapalı ahlaki terbiyesiyle yeni ailelerin açık fikirli terbiyelerine haiz bir genç kız”<sup>46</sup>. Yeşilçam filmlerinde sevdiği erkeğin sevgilisi de hizmetçisi de olmayı bilen kadınlardır kıymetli olanlar. Safa da zaten erkekten aşağı, erkeğe bağımlı, “yeri evi”, “görevi de ana ve iyi bir eş” olan kadını ideal kadın olarak görür<sup>47</sup>. Yoksa Lale Belkıs gibi güçlü kadınlar, ne kadar alafranga olurlarsa olsunlar, yenilmeye mahkumdur. Esas kızın filmdeki rakibesi “kötü” kadınlardır. Oysa ihanete uğrayan genellikle bu kadınlardır: “Ben aslında kötü kadın değildim. Kötülük bana yapılıyordu. Beraber olduğum insanı hep benden kaptılar. (...) Hikaye hep aynıydı: ben bir erkekle beraberim, o ortaya çıkıyor ve onu elimden alıyor. Hangimiz kötü oluyoruz şimdi?”<sup>48</sup> Kadınlara güçlü olmayı, mücadele etmeyi öğrettiği için “kötü kadın” olduğunu söylüyor: “Güçlü kadın ezilsin istiyorlar.” Ezilmesi gereken sadece güçlü kadın değildi, aynı zamanda kibirli İstanbul’du. O İstanbul değil miydi, hor gördüğü köyden gelen kızı “köylü kirinden” arındırmak için hemen banyoya sokan, saçları bitli olabilir diye saçlarını kazıyıp, giyim kuşamıyla, zevkleriyle alay edip, küçümseyen, en büyük iltifatı ise “köylü güzeli” olan: “Kezban serileri, kibirli İstanbul’u yenmek, hatta İstanbul’u fersah fersah aşır Avrupa’nın kültürel merkezlerinde kendine yer bulmak olarak formüle edilen hayalin adıydı ve karakterlerin hem somut hem kavramsal yolculukları taşranın yaygın, küçültücü anlamını doğrulamakla kalmıyor, toplumsal hafızanın dibine silinmez harflerle kazınıyordu”<sup>49</sup>.

### “Senin Gibi Görgüsüz bir Ayıyla Evleneceğime Ölürüm Daha İyi”

Hepsini erkeklerin çektiği Yeşilçam filmlerinde dikkat çeken nokta kendisini bir erkeğe beğendirmek için “Batılılaşmak, modernleşmek durumunda olanın, buna ihtiyaç duyanın hep kadın olmasıdır. Erkek bu basamağı çoktan aşmıştır, medenileşmiştir”<sup>50</sup>. Bu yorum büyük ölçüde doğrudur. Ancak buna bir istisna melodramların ateşinin söndüğü 1985 tarihli Kartal Tibet’in yönettiği *Sosyete Şaban* filmidir. Amerika’da eğitim alan Peri, çıkarıcı ve paragöz babasının (Kenan Pars) maddi açıdan sıkıntıya düşmesi üzerine beşik kertmesi Şaban Ağa (Kemal Sunal) ile evlenmek zorunda kalır. Ancak Peri, köyde yapılan düğünün ardından Şaban’a “Senin gibi bir ayıyla evleneceğime ölürüm daha iyi” yazan bir not bırakarak İstanbul’a gelir. Bu kez onuru incinen, aşağılanan, alay edilen erkektir. Şaban Ağa, hem intikam almak hem de kendisini Peri’nin beğeneceği erkek haline getirmek için, yukarıda bahse-

44 “tatlı dillim”, Ekşi Sözlük, erişim 8 Şubat, 2018, <https://eksisozluk.com/entry/33451592>.

45 Depeli, “Emine, Mine, Hepsin Sensin,” s.132.

46 *Bir Tereddüdün Romanı’ndan* aktaran Moran, *Türk Romanına*, s.230.

47 Moran, *Türk Romanına*, s.229.

48 Atilla Dorsay “Erkekleri hep Starlar Götürdü”.

49 Ayfer Tunç, *Memleket Hikayeleri*, İstanbul İletişim Yayınları, 2012, s.11.

50 Şükran Akpınar “Melodram ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görüntülerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği” *Turkish Studies*, 10/10 (2015), s.79.

dilen filmlerdeki kadınların başvurduğu taktiğe başvurur. Kahyanın “mektepe bitirmiş” “şehir görmüş” yeğenin de (Süleyman Turan) yardımıyla kendisini baştan yaratmaya soyunur. “Peri Hanım’ın istediği gibi, medeni, oturmasını, kalkmasını, konuşmasını bilen biri” olmaktadır amacı. İstanbul’dan en iyi hocaları getirtilip onlardan dersler alır. Sofra adabını, höpürdetmeden çorba içmeyi öğrenir. Sıra bu dersin müfredatının vazgeçilmez konusu “bir tavuk budunun çatal bıçak yardımıyla nasıl yenileceği”ne geldiğinde nasıl “köylü kız illa ki buta bir elini atarsa”<sup>51</sup>, Şaban Ağa’da aynısını yapmaya yeltenir. Dil dersinde öğrenilecek yabancı dil yine Fransızca’dır. Filmin çekildiği yıllarda Fransızca sembolik değerini çoktan İngilizceye bırakmış olsa da, Lale Devrinden beri elit çevrelerde “medeniliğin göstergesi” “asri yaşamın” imleyicisidir Fransızca. *Sözde Kızlar*’da da köşkün kızı Nevin konuşmasına ara sıra Fransızca kelimeler katar<sup>52</sup>, Fransızca şarkı nakaratlarını mırıldanır<sup>53</sup>. *Feride* (1971) filminde Lale Belkıs, Fransızca bir şarkıyı kusursuz söyler. Tabi “kelebekler gibi” dans etmenin öğrenildiği dans dersi de unutulmaz. Şaban Ağa’nın kendi sözleriyle “gölgülü bir ayıya” dönüşümü tamamlanınca, hazırlanan mizansen uyarınca, ülkeye yatırım yapmak için gelen ünlü milyarder işadamı olarak Avrupa’dan İstanbul’a gelir. Havaalanında karşımıza çıkan kişi, köylü kıyafetli, kasketli Şaban Ağa yerine şehirli, modern kıyafetleri ve fötr şapkasıyla Dilaver Bey’dir. Kezban ve benzeri filmlerde, Avrupa’dan dönen köylü/fakir/taşralı kadının uçaktan iniş sahnelerini hatırlatır bu sahne. Gazetecilerle konuşurken “quatre million dollar” gibi Fransızca kelimeler kullanmayı da ihmal etmez. Kendisinin Şaban olduğunu bilmeyen Peri için zengin, batılı, modern, “görmüş geçirmiş”, iyi yaşamayı bilen, dünya jet sosyetesini ile haşır neşir olmuş biri sandığı Dilaver, hayallerini aşan beyaz atlı prentir; tabi babasının da... Ancak zamanla Peri fark edecektir ki bu adam tam bir hayal kırıklığıdır, sevdiği kadını koruyup kollamak, şerefini korumak, onun için kavga etmek, gerekirse canını vermek şöyle dursun, çıtkırıldım ve bencil bir züppedir. Tek düşündüğü kendi rahatlığı, kendi güvenliği, kendi hayatıdır. Fareden korktuğu için av köşküne önden Peri’yi yollayacak kadar da ödlektir. Ateş yakmak için odunu, “ben hayatımda hiç odun kesmedim, beceremem, üstelik biraz ısınmak için manikürlerimi bozamam” diyerek Peri’ye kestirir. O, odun keserken yan gelip yatar. “Kuzum sen ne iş yaparsın?” diye soran Peri’ye, “Para yerim.” cevabını verir. Çalışmayan arabayı yine Peri’ye ittirir. Dereden geçmek gerekince, Peri’den kendisine sırtına almasını ister. Ayakları ıslanan Peri ateşin önünde kurumaya çalışırken, “Ayakların dondu değil mi? Ne iyi etmişim de sırtına binmişim, akıllı adamım ben” der. “Akıllı olacağına biraz erkek olsaydın da sen beni sırtında taşısaydın!” cevabını veren Peri’ye, “Yoo benim canım tatlıdır” der. Peri’nin “köylü” ve “ayının biri” diye tanımladığı Şaban’la beşik kertmesi olduğu için evlenmek zorunda kaldığını söylemesi üzerine, küçümseyerek “Ayy ne kadar banal, hiç de medeni değil!” der. Peri’nin “Sen medeniyet gördün de ne oldu, çektiğimizi eziyet kalmadı bana, Şaban olsaydı bunların hiçbiri başıma gelmezdi” sözleri ikrar anıdır. Artık doğru yoldadır Peri. Kadının şerefini iki paralık etmekten çekinmez Dilaver. Ahırda Peri’ye saldıran adamdan onu kurtarmak için çaba göstermez. Elin-

51 “türk sinemasında modern kadın olma dersleri” <https://eksisozluk.com/entry/3653989>.

52 Safa, *Sözde Kızlar*, s.71.

53 Safa, *Sözde Kızlar*, s.72.

den gelen sadece para teklif etmektir. Sonunda İsyân eden Peri, Dilaver'e "Şaban'ım yanımda olsaydı bunların hiçbiri başıma gelmezdi."; "Kabaydı mabaydı ama mert bir erkekti, sen onun tırnağı bile olamazsın!" der. Mutlu sona, Şaban'ı ve Dilaver'i tek vücutta birleşmiş gösteren sahne eşlik eder." Tüm benzer filmlerde olduğu gibi Şaban/Dilaver de bir kolajdan ibarettir. Her kolaj gibi parçalar bir araya geldiği gibi ayrışabilir de: Şaban Ağa filmin sonunda kucağına yatırdığı Peri'yi "Sen dayağı çoktan hak ettin!" diyerek pataklar. Peri ona "yabani herif" diye bağırır, ama kabul eder ki "hak etmiştir" dayağı.

Karakterler ve olay örgüsü farklı olsa da *Sosyete Şaban*, Peyami Safa'nın sık kullandığı bir ikilem üzerinde yükselir. Safa'nın romanlarındaki genç kızlar, batı terbiyesi ve eğitimi almış, yabancı dil bilen, az çok kültürlü, alafranga evlerde yetişmiş genelde zengin kızlardır. Hayat onları iki tip erkek – "batı modeli adam" ile doğulu arasında tercihe zorlar<sup>54</sup>. İki farklı "tip erkeğin, başka bir deyişle, iki değerler sisteminin arasında kalan bu kızların da yapacakları tercih, temelde, yine madde ile ruh arasındadır. Doğulu "ruh" ve "kalp" iken, batılı "beden" ve "madde"dir. Batılı adam için bedenin görünüşü, bedenin rahatı, bedenin hazlarıdır" önemli olan. "Ne sever ne de kıskanır, ama şık giyimli, serbest davranışları ve atılgan kişiliği ile kadınlar için çekicidir ve kolay avlar onları"<sup>55</sup>. Bu özellikleriyle Dilaver'i anımsatır. "Batı medeniyetine, konforlu "asri" bir yaşama ve "batı modeli adama" zaaf duyanları Safa, yüzeysellik, bilinçsizlik ve görünüşe kapılmakla itham eder. "Göze görünen maddenin güzelliğinden" etkilenen "Havva'nın o ihtiraslı çocukları" olan bu kadınlar, maalesef "görünmeyenin, ruhun, kalbin güzelliğini" fark etmezler kolay kolay<sup>56</sup>. Safa'nın "roman dünyasında" kadın kahraman doğru seçimi yapıp "manevi değerler vaat eden" doğulu erkeği seçerse mutluluğu bulur; bunu yapmayanların sonu mutsuzluk, intihar, delirme ve yıkımdır.<sup>57</sup> Ancak Safa mükemmel erkeği, batı-doğu bileşiminde, bu iki tür insanın olumlu özelliklerinin toplandığı adamda bulur: "Bu dünyada mutlaka bir 'kamil insan' enmuzecine ihtiyaç varsa, bence bu ihtirasla feragatın en son derecelerini taşıyan bir 'şarklı-garpli ruhu' olabilir"<sup>58</sup>.

## Sonuç

Gelenek ve modernlik, alafrangalık ve alaturkalık, doğu batı arasındaki toplumsal çatışmaları yansıtan bu filmler, Safa'nın en azından ilk romanlarındaki gibi, aynı zamanda karşıt kesimler arasındaki uzlaşma ve uyum vizyonunu barındıran ütöpik bir düşünceyi içerir. Ütöpik olmasının nedeni kişi, toplumsal kesim veya toplumların bu farklı özelliklerin bileşenlerini farklı derecelerde kendi bünyelerinde barındıramayacakları değil, toplumsal çatışmalar söz konusu olduğunda bu çatışmaların merkezine tam da bahsedilen bu özelliklerin yerleştirilecek olmasıdır.

54 Moran, *Türk Romanına*, s.224-225.

55 Moran, *Türk Romanına*, s.223.

56 Moran, *Türk Romanına*, s.226.

57 Moran, *Türk Romanında*, s.226-227.

58 Şimşek romanından aktaran, Moran, *Türk Romanında*, s.222.

## Kaynakça

- Akpınar, Şükran. “Melodram ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmi Örneği”. *Turkish Studies*. 10/10 (2015): 61-80.
- Bratton, Jacky. “Introduction”, *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. Haz. Jacky Bratton, Jim Cook ve Christine Gledhill. Londra: British Film Institute, 1994.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Büker Seçil, “The Film Does not End With an Ecstatic Kiss”, *Fragmetnts of Culture: The Everyday of Modern Turkey*. Haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber. Londra ve New York, 2002.
- Depeli Gülsüm. “Emine, Mine, Hepsi Sensin be Kızım: Yeşilçam Sinemasının Eril Fantezisi”, *Fe Dergisi*, 8/2 (2016): 125-138. (erişim 09.02 2018).
- Dorsay Atilla. “Erkekleri hep Starlar Götürdü ama Kötü Kadın Ben Oldum”. Erişim 12 Şubat 2018.
- Derinsu Hacer Esra. “Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar* Romanında Doğulu Kadının Yanlış Batılılaşması”, Erişim 5 Şubat, 2018. [https://www.academia.edu/32463980/Peyami\\_Safanın\\_Sözde\\_Kızlar\\_Romanında\\_Doğulu\\_Kadının\\_Yanlış\\_Batılılaşması](https://www.academia.edu/32463980/Peyami_Safanın_Sözde_Kızlar_Romanında_Doğulu_Kadının_Yanlış_Batılılaşması).
- Erdoğan, Nezih. “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar”. *Doğu Batı Dergisi*. 15/2 (2000): 109-120.
- Gledhill, Christine. “The Melodramatic Field: An Investigation”. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Womens Film*. Haz. Christine Gledhill. Londra: British Film Institute, 1987.
- Elsaessar, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Womens Film*. Haz. Christine Gledhill. Londra: British Film Institute, 1987.
- Hall Stuart. “Introduction”, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall. Londra: Sage Publications, 1997.
- Heilman, Robert. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press, 1968.
- Kadioğlu, Ayşe. “Alaturkçalık ile İffetsizlik Arasında Birey Olarak Kadın”. *Görüş*. 9 (1993): 58-62.
- “Lale Belkıs”, Ekşi Sözlük. Erişim 1 Şubat 2018. <https://eksisozluk.com/entry/15092234>.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Safa, Peyami. *Sözde Kızlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Singer Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Colombia University Press, 2001.

- Tabak Yeşim. “Yeşilçam’ın Erkekleri Ne İstiyor?”, *Radikal*, 19 Kasım 2015.
- “Tatlı Dillim”, Ekşi Sözlük. Erişim 8 Şubat 2018. <https://eksisozluk.com/entry/33451592>.
- Tunç, Ayfer. *Memleket Hikayeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- “Türk Film Klişeleri”, Uludağ Sözlük. Erişim 1 Şubat, 2018. <https://www.uludagsozluk.com/e/54990/>.
- “Türk Film Klişeleri”, Uludağ Sözlük. Erişim 1 Şubat, 2018. <https://www.uludagsozluk.com/e/35764816>.
- “Türk Filmi Klişeleri”, Ekşi Sözlük, Erişim 1 Şubat, 2018. <https://eksisozluk.com/entry/33486971>
- “Türk Filmi Klişeleri”, Ekşi Sözlük. Erişim 1 Şubat, 2018. <https://eksisozluk.com/entry/3631876>.
- “Türk Sinemasında Modern Kadın Olma Dersleri”, Ekşi Sözlük. Erişim 7 Şubat, 2018. <https://eksisozluk.com/entry/3644149>.
- “Türk Sinemasında Modern Kadın Olma Dersleri”, Ekşi Sözlük. Erişim 7 Şubat, 2018. <https://eksisozluk.com/entry/3653989>.
- “Yeşilçam”, Ekşi Sözlük. Erişim 1 Şubat, 2018. <https://eksisozluk.com/entry/4368924>.
- “Yeşilçam Muammaları”, Ekşi Sözlük. Erişim 1 Şubat, 2018. <https://eksisozluk.com/entry/4460623>.

## We All Come out of Peyami Safa's So-Called Girls

ARUS YUMUL

**Abstract:** *The article examines the ambivalent attitude of Turkish melodramas, known as Yeşilçam films, towards tradition and modernity, east and west, alaturca and alafranga in the context of love stories between generally a poor, rural and a traditional woman and a westernized, urban and a rich man. The ambivalence arises from the desire to balance the eastern and western in a single person (society) – a person with an eastern and traditional soul and a western and a modern body. It argues that the narrative, characters, symbolisms and signifiers used to identify the binary characters, life styles, values and moralities in these films are reminiscent and evocative of Peyami Safa's novels which dichotomize east and West in terms of spirit vs. matter, soul vs. body. It further argues that the modernization Project which positioned the ideal woman between tradition and modernity, was valid for men, too.*

**Keywords:** *Yeşilçam, East-West, Peyami Safa.*