

TÜRK SINEMASINDA ERKEK KADINLAR :
ŞOFÖR NEBAHAT¹

Z. Gonca Girgin Tohumcu

Abstract

Male-Woman characters in the Turkish Cinema: Şoför Nebahat

The imagination of *erkek kadın* (male-woman) had been popular type of the Turkish cinema industry between the years of 1959-1976 when the slanging jargon of Turkish cinema was charged by the actresses. In those years, the third type of the “woman”, male-woman was emerged, besides the ideal, immaculate, well-educated and well-behaved Turkish woman typology of modern republic ideology with the contrast image of nefarious and femme fatal woman. However the male woman is not built as unfeminine; she is a powerful woman who is a nonconciliatory character about their honesty. In that context, I focus on the characterization of male-woman figure in terms of peculiarities, socially construction and meanings, and I concrete the meanings and arguments over the Şoför Nebahat movies.

*Bir kadın çizeceksin
O'nun gibi bırakıp gitmeyecek
Saklayıp gömeceksin ki senden başka
Kimseler sevemeyecek (MANGA)*

Manga grubunun “Bir Kadın Çizeceksin” adlı şarkısını dinlediğim sırada, özellikle nakaratın üçüncü mısrası bana-farklı kültürel sistemlerde hala geçerli olan- kadın bedeninin saklanıp gömülmesi bir nesne olduğu ve nesnelleştirilip özel mülk gibi algılandığı egemen erkek dünyasını hatırlattı. Bu sayede de kadının nesne olarak ve/veya herhangi işlevsel aracı olarak kullanılmadığı bir ideoloji için meydan okuyan gerçek kadınları hatırladım ve hayal ürünü olanları canlandı gözümde; Türk sinemasının erkek kadınları...

Bu konu ile ilgili literatürde gözlemlediğim kadarıyla sinemacıların söylemleri “erkeksi kadın” başlığında buluşuyor. (bkz. Özgüç 2005). Ancak buradaki karakter kadınsılıktan uzak bir ima ile kurulanmaz, bunun ötesinde bahsedilen kadın karakteri namusundan, dürüstlüğünden asla ödün vermeyen ve güçlü kadınlardır. Dolayısıyla buradaki anlatım toplumsal yapıdaki erkeğe atfedilen namusuna sahip çıkmak, dürüst, güvenilir ve güçlü olmak özelliklerinin kadın bedenine iliştilmesine karşılık gelmektedir. “Erkek kadın” adlandırması da bu bağlamda düşünüldüğünde mümkün gözükmemektedir.

Türk sinemasında erkek kadın imgesi 1959-1976 yılları arasında çekilen yaklaşık 40 film ile dönem furyalarını oluşturan temel konulardan biridir. Sinemadaki argo edebiyatını kadın oyuncu-

1- Makale boyunca geçen “erkek kadın”, “güçlü kadın”, “delikanlı kadın”, v.b. ifadeler, kavramsallaştırmaların günlük yaşam jargonunda kullanıldığı haline atıfta bulunmak amacıyla kullanılmıştır.

ların üstlendiği bu dönemde, modern cumhuriyetin idealleştirdiği ‘Türk kadını’ tipolojisinin-‘masum, eğitilmiş ve terbiyeli hanımefendi’ ve bu idealin karşıt ucunu oluşturan ‘kötü kadın’ yaratımının dışında-üçüncü bir tipi ortaya çıkar. Türk sinemasının erkek kadınları kendisine atfedilen masumluluğun ve hanımefendiliğin davranış biçimini benimsemeyenler, ancak kötü kadın tipolojisiyle de ilişkilendirilmezler: erkek kadın, bulunduğu ortamın delikanlısı, ‘harbi’si, cinsiyet ayrımı gözetmeksizin herkesin iyi kalpli ablası ve çoğu zaman da ‘bacısı’dır. Kadının kamusal alana ‘erkekleşerek’ dahil olması durumuna dair örtük imalar içeren ‘erkek Fatma’ teriminin bir diğer ifadesidir delikanlı kadın söylemi. Diğer taraftan, filmlerin metinlerindeki anlamlar, kadının geleneksel konumunun ve ataerkil sistem üstünlüğünün günlük yaşamda dilsel pratikler ile gelecek nesillere aktarımının bir aracıdır. Sinematografik bir kurguda hem hayal ve fantezi ürünü bir hikâyeye hem de günlük yaşamın normalleştirdiklerini ve/veya kabullenemediklerini-meşrulaştırarak-izleyiciye aktarır.

Türk sinemasının erkek kadınları erkek dünyasını yansıtan iki temel kategoriyle kurgulanmıştır: erkek işi ve erkek davranışı. Hem filmlerin metinlerinde hem de toplumsal algıda erkekle özdeşleştirilen (fiziksel) güç gerektiren balıkçılık, şoförlük, sporcu (karateci), sünger avcılığı v.b. meslek grupları sıklıkla görülür.¹ Bahsedilen erkek davranışı ise çoğunlukla argo edebiyatı temelinde kurulu ve görece ‘sert, kaba’ davranış biçimini özetler. Bu kategorilerin aksesuarları erkek giysileri ve erkek özdeşliğindeki objelerdir. Örneğin sigara erkek kadın rollerinin çoğu zaman belirleyici aksesuarı olarak kullanılmıştır. Ancak erkek kadın imajının- bu ve benzeri dış mekanda yaşadığı düşünülen- erkeklerin dünyasına dair olmadan, oldukça kadınsı ve çoğu zaman seksi bir imajla, -mahallelinin bacısı ya da ablasından daha çok- delikanlı ve ulaşılamaz kadınları olarak kurgulanması doğrudan namus kavramına gönderme yapmaktadır. Bir başka ifadeyle kadın, erkeğin(in) koruması gereken namusunu tek başına koruyabilmek ile yüceltilerek erkek gibi davranmasıyla ulaşılamaz bir yerde konumlandırılmıştır. Bu bağlamda sinematografik görüntünün temel düzlemleri “erkek gibi olmak” ve ideal kadın davranışına karşı meydan okuyan, başkaldıran bir kadın davranışı olarak iletilmektedir. Ev içi-iç mekân ile özdeş kadının dış mekânda hayatta kalabilen ve dahası dış mekana maruz kalan kadınsı çözümü erkek gibi görünmektir. Dolayısıyla kadının kamusal alandaki varlığını erkekleşen niteliğiyle gerçekleştirmesi toplumsal cinsiyet rollerinin sinematografik bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Diğer taraftan, geleneksel Türk sinemasının neredeyse tamamı erkek olan yönetmenleri ve senaristlerinin yazdığı ve çektiği bu filmler, nihayetinde erkek bakış açısının farklı erkek kadın kurguları ile şekillenmiştir.

Türk sinemasının erkek kadın filmlerinin örneklerinden olan Şoför Nebahat serisi 3 film olarak 1960’larda çekilmiştir: Şoför Nebahat (1960), Şoför Nebahat ve kızı (1964), Şoför Nebahat bizde kabahat (1965). Arif Şerif Onaran (Şoför Nebahat) ve Süreyya Duru’nun yazdığı (Şoför Nebahat ve kızı; Şoför Nebahat bizde kabahat) filmlerin ilk ikisi dram sonuncusu ise komedi-macera türündedir. Şoför Nebahat filmlerinin çıkış noktasını Alim Şerif Onaran ticari getiri odağıyla aktarır: “Bir şoförün gizli defteri (film) çok tutmuştu. Şoför tipi sinemada çok tutuyor düşüncesiyle bir kadın şoför düşünmüştüm” (Özgüç 2005: 259).

1- Türk sineması örnekleri için, bkz. Fosforlu Cevriye (1959), Erkek Fatma (1959), Rüzgar Zehra (1961), Tatlı bela (1961), Erkek Fatma evleniyor (1963), Arabacı Sebahat (1966), Trafik Belma (1967), Kadın değil baş belası (1968), Bana derler fosforlu (1969), Karateci kız (1973), Güllü geliyor Güllü (1973), Ah bu gençlik (1975).

İlk filmde Nebahat memur bir genç ile nişanlıdır. Taksi-dolmuş şoförlüğü yapan babası, borç karşılığı aldığı takside çalışırken kalp krizi sonucu vefat eder, artık taksinin borcu, küçük erkek kardeşi ve annesinin geçimi ile birlikte Nebahat'in sorumluluğundadır. Önce Nebahat babasıyla aynı durakta çalışan şoför arkadaşlarından yardım istese de kazanılan günlük para taksitleri karşılamaz ve ailenin geçimini sağlamaya yetmez. Bu çaresizlik babasının 'gün gelir lazım olur' düşüncesiyle kızına aldıracağı ehliyet, Nebahat'in şoförlüğe başlamasını da mümkün kılar. Nebahat'in amacı hem kendi taksisini çalıştırıp borçları ödemek hem de ailesine bakabilmek ve kardeşini okutabilmektir. Ancak Nebahat'in şoförlük yapması nişanlısı ve nişanlısının ailesi tarafından hoş karşılanmakta, sorunlar gün geçtikçe artmaktadır. Nişanlısından ayrılır. Avukat bir müşterisine aşık olur, ancak avukat Kenan'ın müvekkili araba tamirhanesi sahibi Ateşoğlu Nebahat'i gördüğünden beri peşindedir; en sonunda Nebahat'i kaçıır ve avukat Kenan Nebahat'i kurtarmaya gittiği sırada Kenan'ı korumak isteyen Nebahat vurulur. Kurtulmuştur ama hayatı artık tehlikededir. Nebahat'in şoförlüğünden hoşlanmayan ve kadın olarak başarısını hazmedemeyen şoför 'gececi Neşet'in verdiği kan ile Nebahat hayata döner. Neşet bu iyiliği ile temizlenmiş, kendi deyimiyle "insan" olmuştur. Nebahat iyileştikten sonra avukat Kenan'la evlenir ve film mutlu sonla biter. Şoför Nebahat filminin devamı niteliğinde çekilen Şoför Nebahat ve kızı adlı film ise ilk filme atıfla başlar. 17 yaşında babasını kaybetmesi sebebiyle bu mesleğe atılan Nebahat, sonrasında bir avukatla evlenir. Bir kızları olur; avukat eşinden ayrılan Nebahat tekrar şoförlüğe geri dönmüştür. Nebahat şoför olmaktan memnun değildir, genç yaşlardaki gece hayatına, süse, gösterişe düşkün rahat tavırlı gençlik olarak sunulan kızının (Hülya) kendisinden utanması sebebiyle de sürekli bu mesleği bırakmak için çareler aramaktadır. Kuşaklar arası çatışma olarak kurgulanan metinde, anne kızı ayıran bir başka unsur şoförlük mesleğidir. Bir zamanların başarılı avukatı olan baba, Nebahat'i aldatmış ve ayrıldıktan sonra bu pişmanlığıyla kendine gelememiş zavallı bir halde yaşayan yıkık bir karakterdir. Nebahat'in kızı babasıyla yaşayarak 'şoför yerine avukatın kızı' olmayı istemektedir. Nebahat huzursuzluğun artmasıyla bir lokanta açmaya karar verir. Ancak lokantayı satın aldığı erkek karakter (Cengiz) onu ve kızını felakete sürükleyecektir. Nebahat'e sattığı lokantasında, gelirinde ve bütün parasında gözü olan Cengiz, Nebahat'e evlenme teklif eder; aynı zamanda kibar ve zengin görünümüyle kızını da etkilemektedir. Nebahat kızının başında bir erkek olmasının iyi bir fikir olacağı kanaatiyle evlenmeye karar verdiği sırada, kızının Cengiz ile birlikte olduğunu öğrenir. Dünyası başına yıkılmıştır. Nebahat Cengiz'den hesap sormaya gider, o sırada Hülya gelir ve Cengiz'i öldürür. Fedakâr anne kızının hayatının mahvolmasına razı olmaz ve suçu üstlenir. Ancak mahkemede duruşma esnasında annesinin değerini anlayan ve o güne kadarki yaşantısından utanç duyan Hülya suçunu itiraf eder. Sonunda Nebahat eski avukat eşi ile tekrar evlenir, Hülya ise mutluluğu mahallenin "temiz" delikanlısı Cüneyt ile bulacağını anlamıştır. Serinin son filmi Şoför Nebahat Bizde Kabahat ise ilk iki filmden bağlantısız bir şekilde Nebahat'in yerleşikleşmiş mesleği olan şoförlüğü sırasında tesadüfen müşterisi olan bir Arap zengini ile başlayan maceranın komedisidir. Serinin son filminde öncekilerde duraktaki şoför arkadaşlarının desteğiyle birçok zorluğun üstesinden gelen Nebahat ile bu arkadaşlarından biri olan Polim Hüseyin arasında tatlı bir rekabet teması işlenmiştir. Diğer iki filme oranla argo edebiyatının ve erkek kadınlığın daha hakim olduğu bir kurgu içerisinde, olayın kahramanları Polim Hüseyin, Nebahat, Arap şeyhi Cemal, Cemal Bey'in yeğeni Zennube, Cemal Bey'in dostu diğer şeyh Halit Sekiz bin Velit ve yağveri Mehdi'dir. Nebahat, Cemal Bey ile şeyh Halit'ten mirasını kaçırmak için arabasına bindiğinde tanışır. Cemal Bey yaşlıdır, iyi yürekli Nebahat onun bu yaşlı heyecanına yardımcı olur, kaçmasını ve gizlenme-



Şekil 1. Şoför Nebahat film afişi, (İnanoğlu 2004).

birbirine kavuşturur, arkadaşı Hüseyin'i de kurtarır. Bu kahramanlığın karşısında Polim Hüseyin Nebahat'e olan gizli hayranlığını itiraf eder, rekabet artık ortadan kalkmıştır.

Şoför Nebahat filmleri serisinde kadın, erkek, kadın kadın ve erkek kadın tiplerinin konumlandırılması birbiriyle bağlantılı beş temel katmanda incelenebilir. İlk olarak bu filmlerdeki aile kurumu geleneksel aile ideolojisinin dışında yer almaktadır. Geleneksel aile "çocuklu evli heteroseksüel çift ve aile ideolojisinin temelini teşkil eden, kocanın kendisine bağımlı eşi ve çocuklarının geçimini sağladığı, buna karşılık karısının kocaya ve çocuklara bakması üzerine kurulu cinsel işbölümüne temellenmiştir" (Bernardes 1985: 137). Ancak bahsedilen örneklerde şoför Nebahat hem anne hem baba rolünü tek başına üstlenmektedir. Dolayısıyla geleneksel aile ideolojisinin dışındaki bu kurguyla bağlantılı olarak Nebahat baba rolünü ve beraberindeki zorluk söylemini temsil eder. Burada önemli olan detaylardan biri Nebahat'in temsil ettiği baba karakterinden ziyade baba rolüdür. Osmanlı'dan beri cumhuriyetin ilk dönemlerinde de ideal baba kurgusuna atfedilen hiyerarşi ve mutlak otoriteyi simgeleyen babanın aile içerisindeki performansına dayalı rolü Nebahat'in fedakâr davranışlarıyla görünür hale gelir. İlk filmde babasının vefatı üzerine şoförlük yapmaya başlayan, anne ve kardeşinin geçimini sağlayan Nebahat bu durumun sebep olduğu fiziksel ve ruhsal yorgunluğun ötesinde hem nişanlısı hem de mahalleli tarafından dışlanmaktadır. Nebahat'in devletin memuru olarak saygın bir görünümü olduğu düşünülen ve bu statü ile üstünlük kuran nişanlısı onun şoförlük

yapmasından utanmaktadır. Mahallenin çocukları Nebahat'i gördüklerinde "şoför Nebahat" diyerek dalga geçerken, kadınlar ise "bütün gün erkeklerin içinde, şerefimiz iki paralık oldu!" cümleleriyle hayıflanır. Dahası, Nebahat'e destek olan, babasının iş arkadaşları dahi Nebahat için şoförlüğün uygun bir meslek olmadığını üzülerek "gelinlik kızın taksi şoförü olduğu nerede görülmüş?", "kadınların çalışmasına alıştık, ama şoförlük?", "şoförlük kadın işi değil, biz erkekliğimizle altından kalkamıyoruz!" v.b. ifadelerle belirtirler. Buradaki temel söylemlerden biri de- filmin metninde de geçen kadının kamusal alandaki iş gücü oluşuna alışılmasıyla bağlantılı olarak- kadının araba kullanması değil meslek olarak şoförlük yapmasıdır. İkinci filmde de Nebahat, kızının hem annesi hem babasıdır. Rolün gerektirdiği durmadan, yorulmadan çalışma ve zorluklara katlanma Nebahat'in kızından anlayış beklentilerini arttırmaktadır. Bir tartışma esnasında, babasını affetmediği için kendisini suçlayan kızına söyledikleri bu yükün ağırlığını ve erkeklik rolünün mecburiyetini izleyiciye aktarmaktadır: "Haksızlık ediyorsun. Biraz şükretmeyi öğren. Elimden geldiği kadar çalışıyorum. Kadınlığımı unuttum. Bir erkekten ne farkım var? Bütün bunlar, ne için, kimin için?!"

Türkiye'de modernleşmenin üstyapının empoze ettiği bir ideoloji olarak kültürel alana dahil olan niteliğiyle, yeni yaratılan modern kent kadını da çok katmanlı bir yapıya bürünür. Diğer taraftan fedakâr ve genellikle kırsal kesimle özdeşleştirilen 'ana' imgesi, modern, kendine güvenen, dış mekânda var olabilen, erkek ve kadınla aynı ortamda sosyalleşebilen, eğitilmiş bir 'anne' ya da 'hanımefendi' imgesi ile birliktedir. Kentli kadının toplumsal aktifliğinin 'kadın' kavramsallaştırmasına yüklediği anlam, 'kadını ve modern' bedenlerde var olur. Yanı sıra, dönemin toplumsal yapısında kentleşme ile beraber gelen "sanayileşmenin ekonomik yaşama kadın işgücünün artarak katılımını, sanayileşmiş bölgelere doğru kayan bir coğrafi hareketliliği, mesleki mobilitayı ve ailenin parçalanmasını da beraberinde getirmesi" (Korad-Birkiye 2005: 136) özellikle ilk filmde Nebahat'in zorunlu olarak şoförlük mesleğine geçişi ile somutlaşmaktadır. Şoförlük yapmaya başladığı ilk zamanlarda, trafikte "elinin hamuruyla erkek işine karışma, hey Allah'ım kimlere kaldı bu iş!" ifadeleriyle yapılan eleştiriler gibi sadece bir toka ile topladığı saçları ve fiziksel duruşu müşterilerinin tacizlerine maruz kalmasını beraberinde getirmekte ve rahatsızlığı her geçen gün artmaktadır. Çalışırken etek ve gömlek giyip, bedensel ifade tarzını değiştirmeyen Nebahat birden değişen kurgu ile deri ceket, saçlarını gizlediği bir şapka ve sigara ile sunulur izleyiciye.² Kullandığı jargon, konuşma vurguları ve bedensel temsili değişmiştir. Metinsel akıştan daha fazla görsel tasarımda fark edilen bu değişim erkeğin dünyasına koşullu girişin, 'erkekleşmenin' örneğidir. Şoför Nebahat'in meydan okuyan tavrı, bir taraftan da kadınların genel toplumsal kanıdaki önemsiz olarak değerlendirilen ev işlerinin yanında, esas gücü gerektiren ve önemli kabul edilen erkek işlerinde çalışabilme kapasitelerine de gönderme yapmaktadır.

Diğer taraftan, Nebahat temsilindeki rol cumhuriyetin yeni modern ideal kadını sistemleştirmesinin birçok karakteristik ve davranışsal özelliklerini, kadına ayrılan iç mekânın kamusal alana aktarması bakımından diyalektik bir ilişkiyi de tanımlamaktadır. Kancı'nın 1928-1945 yıllarında ilköğretim kitaplarındaki yeni kadınlık ve yeni erkeklik kurguları üzerine yaptığı çalışmada her iki kurgunun da orta sınıfa ilişkin düşünüldüğünü, kadının ev kadını ve annelik yüceltisinde, babanın ise kamusal alanda olan ve aile reisi yüceltisinde kurgulandığını belirtir ve erkek ege-

2- Serinin tüm filmlerinin afişlerindeki Nebahat'in erkek kadın imajı da sigara içen ya da erkek gibi dövüşen kadın fikriyle tasvir edilmiştir. (bkz. figür 1-3).



Şekil 2. Şoför Nebahat ve Kızı film afişi,
(İnanoğlu 2004).

sından bu kurgunun sinematografik karşılığıdır. Ancak Kancı'nın çalışmasında şoförlük mesleği "öteki kadınların" mesleklerine dair yapılan söylemlerde dahi yer almaz. Kamusal alanda kabul edilebilen tek meslek öğretmenlik: "Aydınlanmış kadın örneği olan kadın öğretmen kamusal alanda bir profesyonel olarak görülebilmekte, ancak bu onun cinsiyetsizleştirilmesini gerektirmektedir... İdeal kadın durumunu temsil etmediklerinden, işçi kadınlar ve özellikle de dadılar ve ev hizmetlisi kadınlar okurun karşısına ancak sınırlarda ve seyrek olarak çıkmaktadır" (Kancı 2009: 113). Bahsedilen, kadının kamusal alandaki varlığının ön koşulu olan cinsiyetsizleştirme şoför Nebahat filmlerinde de belirgindir: Nebahat fedakâr, meydan okuyan, sevgi dolu, iyi kalpli, çalışkan, cesur, namuslu ve anlayışlı; kültürel algıdaki "delikanlı kadın"dır. Şoför Nebahat ise ne kadın ne erkek ne de şoför gibi görünmektedir. Örneğin ikinci filmde kızı Hülya'nın arkadaş çevresi ve yaşadığı dünyayı anlamaya ve bu şekilde kızı ile ilişki kurmaya çalışan Nebahat'in şoför arkadaşlarıyla yaptığı sohbette, özellikle kadının delikanlısına vurgu yapılmakta ve ayrıca kadın-erkek sosyalleşme ortamları bariyerlerinin zaman içindeki esneyen görünümüne de değinilmektedir.

menliğinin bu yolla sağlandığına vurgu yapar. "Kadının evde çalışmasını rasyonalize etmek, cinsiyetçi bir toplumsal işbölümünü gerçekleştirmek, böylece erkeğin konumunun özel alanda yeniden üretimini sağlamak ve erkek egemenliğini sorunsuzlaştırmak içindir" (Kancı 2009: 107). Yine de kadın, hem annelikle gelen ve zorunlu gibi algılanmayan ev içi mekândaki varlığı ve ahlaki yaptırımıyla namus kavramını belirginleştirmekte, hem de modernliği simgelemesi açısından kamusal alanda da görünürlüğü taşımaktadır. Bu noktada geleneksel ve modern devamlılığı sağlanan şeref ve namus kavramlarının kamusal alanda kadın üzerinden iletilmesi de yeni modern cumhuriyete temsili bir fayda sağlamaktadır. Yeni kadının ahlaki özellikleri "çalışkan, sevgi dolu, yüce gönüllü ve kendi dışında herkesi ve her şeyi önemseyen, fedakâr ve zorluklardan yılmayan bir varlık olarak kurgulanmaktadır" (Kancı 2009: 111). Nebahat davranışsal ve tipoloji açı-

Ş. Nebahat: “Belki onun da hakkı var. 15 sene evvel ben de sizinle bu kahvelerde oturup bir şey içemezdim. Şimdi dünya daha hızlı dönüyor.”

Kahya: “Dönmez olsun! 40 yıl daha yaşasam gönlüm buna razı olmaz.”

Ş. Nebahat: “Gönül işi değil, devir işi bu. Ben de hazmedemiyor, öğreniyorum. Ama buna hakkımız var mı? İşte bütün mesele bu.”

Oto Zeki: “Senin kızın senin gibi olmalı Nebahat abla; yağ yakmaz, harbi konuşur.”

Ş. Nebahat: “Olmalı ama olmuyor işte!”

Ancak Nebahat’in cinsiyetsizleştirilmesi ya da ‘erkek kadın’ görüntüsü ve davranışlarının onun cinselliğini yok etmediği söylenebilir. Burada kurgulanan şekliyle Nebahat cinsel olarak arzu edilen kadın bedeninden ziyade aynı bedeninin ‘ulaşılabilirliğini’ abla ve/veya bacı nitelikleriyle yansıtmaktadır. İkinci filmde bu durum iki erkek müşterinin sohbetinde geçen kadın nitelermeleri ve Nebahat’in bu sohbeta meydan okuyan tavırla karışmasını aktaran metinde somutlaşmaktadır:

Birinci erkek: “kadın milleti değilmi, yüz vermeyince dişi ite dönerler”

İkinci erkek: “ağar ol! Baltayı taşla vurdun; baksana bizim şoför de eksik eteklerden. Kusura bakma şoför hanım.”

Birinci erkek: “O resimdeki kim, artist mi abla?”

Nebahat: “Hayır, kızım.”

Birinci erkek: “vay, artist gibi parça. Ben olsam senin yerinde o resmi dışarı asardım.”

İkinci erkek: “o neden?”

Birinci erkek: “müşteriler bal görmüş sinek gibi arabaya üşüşürler de ondan. İnsan elindeki balın kıymetini bilmeli”

Nebahat: “inin aşağı, çayır züppeleri! Şoför dayağı yemediniz galiba, bir tamponda belinizi kırarım!”

Yanı sıra ilk iki filmdeki Nebahat’in abla sıfatı, tanıtım şarkısının neşeli melodik kurgusu ve sözleriyle de vurgulanmaktadır. Metinsel kurgu erkek ağzı konuşma stilini abla sıfatıyla anılan bir kadın karakteriyle naifleştirmekte ve yumuşatmaktadır:

Haydi, Nebahat abla, dodge arabana atla,
Dümenimiz yolunda, gazla ablacım gazla
Taksim, Şişli, Sarıyer, durmadan hemen gider
Ablacım ne olur İstinye’de duruver
Saçları dalga dalga canım Nebahat abla,
Sevgilim İstinye’de, gazla ablacım gazla.

Benzer şekilde, serinin son filminde dostça bir rekabet içinde olduğu şoför arkadaşının Nebahat’e olan hayranlığını ima ettiği sırada, “hoop, topla da gel!” cümlesiyle verdiği karşılık, abla sıfatının zayıflamaya başladığı anda elde tutmaya çalışılan denetimin de göstergesidir.

Diğer taraftan, erkek kadın merkezinde kurgulanan hikâyenin karşıt ucu olarak, 'alışıla-gelen' kadın sunumlarında bedeninin yoğun cinsel temsilleri kullanılmıştır.³ İkinci filmde Nebahat'ın kızı Hülya'nın annesiyle kuşak çatışması yaşayan gençliğin temsilcisi olarak kurgulanmasının yanı sıra, Nebahat'ın 'kadınlığı unutan' bedeninin karşıtı olarak 'olabildiğince' kadın bedeni halindeki sunumu önemlidir. Nebahat'ın sigara aksesuarını sıklıkla kullanıldığı, üst bedeninin hafif öne doğru eğilerek, omuzlarla vurgulanan bir delikanlılık bedenselliğine karşın, Hülya'nın bakımlı, kibar ve alımlı bedenselliği çatışmaktadır. Ek olarak Hülya'nın arkadaşlarıyla eğlence ortamları, ev partilerinde kız arkadaşlarının striptiz sahneleri, içki, sigara içme ve erkek-kadın sevişmeleri hem dönemin dışı dönük ve hızlı yaşayan gençliğini hem de arzu nesnesi olarak kadın bedenini temsil etmektedir. Nebahat'ın her gün işe giderken sadece saçlarını şapkanın içine gizlemek için baktığı aynalar, kızı Hülya için kıyafet değiştirirken bile kendi bedenini seyrederek haz duymasını sağlamaktadır. Anne-kız ilişkisinde yaşanan kuşak çatışması tamamiyle cinsellik ve kadın bedeni üzerinden kurgulanmaktadır:

Hülya: "geri kafalısın anne, dünyayı hala 20 yıl önceki gibi görüyorsun. Herkes kendi hayatını yaşıyor artık. Devir değişti."

Nebahat: "Kendi hayatını yaşamak, 16 yaşında sigara, içki içip, önüne gelenle öpüşmek, çırılçıplak soyunmaksa avucunu yala. Şoför Nebahat'ın kızısın sen!"

Hülya: "Bütün felaket de bu zaten anne. Bütün felaket Şoför Nebahat'ın kızı olmakta işte!"



Şekil 3. Şoför Nebahat Bizde Kabahat film afişi, (İnanoğlu 2004).

Son filmde de arzu nesnesi olan kadın, Zennube'nin dans-sözlük sahneleriyle fazlasıyla temsil edilmiştir. Burada dansöz dansları esnasında vurgunun bedene yapılması, icranın danstan çok bedensel teşhiri ve baştan çıkarıcılığına gönderme yapmaktadır. Zennube'nin peşinde olan Mehdi Zennube'nin sevgilisi Halit'i yakalayıp, Zennube'yi onun, Mehdi'nin ve diğer erkeklerin de izlediği bir şekilde dans ettirerek Halit'e işkence yapmaktadır. Burada önemli olan bir diğer nokta ise erkek kadın ya da kadın kadın olarak kurgulanan her iki bedeninin de nesne olarak konumlandırılmasıdır. Bir başka ifadeyle, kadının bedeni ister erkekliği ya da içerdiği anlamları ve rolleri, ister kadınlığı temsil etsin konu bedeninin kendisi değil aracılığı ile iletilen kurgudur.

Sonuç olarak, şoför Nebahat karakterinin sinema aracılığıyla yaratılan sembolik bir androjen imaj olduğunu söylemek mümkündür. "Androjenlik geleneksel cinsiyet rollerinin dışında hem erkeksi hem de kadınsı özelliklere sahip olup, tipik olarak erkeksi olduğu düşünülen olumlu özelliklerle, tipik olarak kadınsı olduğu düşünülen özellikleri birleştiren

3- Serinin son filmi için tasarlanan afişte erkek kadın ve kadın kadın imajlarının birlikte sunumu bahsedilen karşıtlığa atıfta bulunmaktadır (bkz. Şekil 3).

bir kişilik tipidir” (Bem 1987). Buradaki tipolojinin nihai karakterinde her iki cinsiyetin de olumlu tarafları yerleşiktir.

Daha önce bahsedilen cumhuriyetin yeni kadın imajına ek olarak, yeni erkek tipolojisi de irade, sebatkârlık ile soğukkanlılık sahibi olma ve rekabet ruhu taşıma gibi özelliklere sahip; alçakgönüllü ve yardımsever, sağlıklı, güçlü ve sağlam vücutludur (Kancı 2009). İdealin dışında sunulan erkekler de “ideal erkeklerle ortaklık içerisinde ekonomiye katkı sağlarlar ve düşük ücretli, fiziksel güç ve dayanıklılık gerektiren işler yapan ve yaptıkları işten gurur duyan kimseler olarak resmedilirler. Her biri işini memnuniyetle yapmaktadır; işlerinde gösterdikleri disiplin, sabır, dayanıklılık ve fedakârlıklarla kahramanlaşan erkeklerdir” (Kancı 2009: 115). Şoför Nebahat ise cumhuriyetin yeni kadın ve yeni erkek imajının sinematografik androjeni olarak yerini almıştır. Her iki cinsiyetin ortak koruması altındaki “namus” kavramı bahsedilen androjen kavramının belirgin niteliklerinden biridir. Saktanber, Türkiye’de kadının pek çok biçimi var olmakla birlikte, kabul gören ya da arzuların bir tanesi olduğunu ve bunun da namuslu kadın olduğunu ifade eder (Saktanber 1990). Şoför Nebahat’i de aşan bir içerikle Türk Sinemasının erkek kadınlarının namuslu rolleri bu ideolojinin karşılığıdır; erkek kadınlar hem erkek dünyasına dair düşünülen davranış ve bedensel ifadeleri taşır hem de ideal kadınlık namusu birincil özne konumundadır. Daha önce bahsedilen kadın bedeninin nesnelligi bu noktada öznesini bulur: temel ideal ve görüş namuslu karakterdir; erkeğin tarif edildiği kadın bedeni namus öznesinin nesnesi olmayı sürdürmektedir. Ayrıca namuslu olma, güvenilir olma özelliğini de beraberinde getirmektedir. Serinin ikinci filminde lokanta açmak için mal sahibi ile konuşmaya giden Nebahat’in güven duyulan tarafını doğrudan yansıtır:

Ş. Nebahat: “Kolaylık gösterebilirsiniz. 15000 liram var. 2 arabam da var. Onlar satılınca 35000 lira daha veririm. Kalanını da ayda 2500 lira taksitle öderim.”

Lokanta sahibi (Cengiz): “Pekiyi, kefil gösterebilir misiniz?”

Ş. Nebahat: “Evet, kendim kefilim. Adım Nebahat, şoför Nebahat. Zengin bir tanıdığım yok ama herhangi bir şoföre beni sorabilirsiniz. Bugüne kadar hiçbir alacaklı kapıma gelmedi. Sözüm imza yerine geçer.”

Yerleşikleşmiş namus kontrolü başarısıyla ilişkili olarak-kadının dış mekanda kayb olduğu varsayılan iç mekan denetimi- çizilen modern ve güçlü erkek kadınıyla kendi denetimini her koşulda kendisi sağlayabilen bir görünüm yaratır. Yanı sıra, şoför Nebahat filmlerinin argo metinlerinde küfürlü konuşmaya rastlanmaması, kadınlık kurgusuna zarar vermeyecek şekilde yazılan metni hatırlatır. Diğer taraftan ‘namuslu kadın’ın namus algısının erkek bakış açısıyla geleneksel olarak kurgulanan ve/veya kadının toplumsal olarak bu bakış açısını içselleştirdiği bir düzlemde yaratıldığına ilişkin örnekler de şoför Nebahat filmlerinde görülür: Örneğin, serinin ikinci filminde Hülya’nın arkadaşı Lili’ye soyunduğu için yaptığı eleştirinin metni, bahsedilen erkek bakış açısının ya da bu bakış açısının toplumsal süreçte kadındaki içselleştirilen halinde kadın bedeni üzerinde yarattığı hakimiyeti ve sahipliği yansıtmaktadır: “Vücudunu bu yaşta çırıl çıplak teşhir etmeye hakkın yok senin! Çünkü günün birinde belki de dürüst bir erkeğin karısı olacaksın, küçük ve masum bir yavrunun annesi olacaksın, süt emzireceksin ona. Beyinsiz kafan uğruna bütün bunları lekelemeye hakkın yok. Çabuk giyin!” Bedenin kullanım hakkının ait olduğu bedensel inisiyatiftten daha çok toplumsal ahlak ve yargı tarafından belirlenir olması, aslında kadın ve anne olan bir karakter

tarafından da meşrulaştırılmaktadır. Ek olarak, alıntıdaki bir diğer vurgu da aile ideolojisine 'anne olmak' fiiliyle yapılan göndermedir.

Şoför Nebahat karakterinin cumhuriyetin erken dönemlerinde kurgulanan modern kadın imajının neresinde olduğunu sorguladığımızda karşıt iki olasılık ortaya çıkmaktadır: 1) hem ideal kadın hem de ideal erkek özelliklerinin birlikteliğiyle yaratılan gözü pek, eğitilmiş, modern, namuslu, güvenilir, güçlü kadın temsili, 2) Osmanlı'nın erkek algısından kopuşunun "Tanzimat döneminin züppesi, kadınsı ve özentili bir tip ile" yaşandığı gibi (Kandiyoti 2005: 108), cumhuriyetin yeni ideal kadın imajından da ayrılış "ötekileştirilmiş, marjinalleştirilmiş, erkek gibi kadın" tipolojisiyle yaşanmış olabilir. Bu iki olasılığın kimi koşulda birinin, kimi koşulda her ikisinin birden somutlaşabilmesinin de ötesinde, şoför Nebahat'li filmlerin temel ortak kurgusunu şöyle tarif edebiliriz: toplumsal algıdaki kadın ve erkek tipolojisi askıya alınmış, başka bir zaman ve alan yaratılmış gibi, herhangi bir cinsiyet geçişi olmadan ama erkeklığe atfedilen özelliklerin temsiliyetindeki kadın imgesi vurgusuyla güçlenen bir temsili süreç.

Referanslar

- Bem, Sandra. 1987. "Gender Schema Theory and the Romantic Tradition", *Sex and Gender: 251-71*, (eds.) Shaver and C. Hendrick. Beverly Hills: CA Sage.
- Bernardes, Jon. 1985. "Do We Really Know What The Family Is?". *Family and Economy in Modern Society: 202-223*. (eds) Paul Close ve Rosemary Collins, London: M a c M i l l a n Press.
- İnanoğlu, Türker. 2004. *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kancı, Tuba. 2009. "Erken Cumhuriyet Dönemi (1928-1945) Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları" *Kimlikler Lütfen: Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili: 105-121*, (der.) Gönül Pultar. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Kandiyoti, Deniz. 2005. "Modernin cinsiyeti: Türk modernleşmesi araştırmalarında eksik boyutlar" *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik: 99-118*, (ed.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Korad-Birkiye, Selen. 2005. "1945 Öncesi Türk Tiyatro Oyunlarında Kadının ve Ailenin Temsili" *İÜ Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramatürji Dergisi 6: 105-120*.
- Özgüç, Agah. 2005. *Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık
- Saktanber, Ayşe. 1990. "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne". *Kadın Bakış Açısından 80'ler Türkiye'sinde Kadın: 197-198*. (ed) S. Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları.