

Yeşilçam'da Körlüğün Temsili: Trajik, Tıbbi ve  
Zamansız

Müjde Koca-Atabey  
İpek Üniversitesi  
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi  
Psikoloji Bölümü

ÖZ

Bu çalışmada iki Yeşilçam filminde (Hayatım Sana Feda, Adını Anmayacağım) körlüğün nasıl temsil edildiği incelenmiş ve engel modelleri kapsamında değerlendirilmiştir. Filmlerde üç kör kahraman vardır, Zeynep, Kemal ve Engin. Elde edilen verilerin değerlendirilmesinde yorumlayıcı fenomenolojik analiz kullanılmıştır. Beş son/kesin tema ortaya çıkarılmıştır. Üst temalar: Hayatım bir trajedi, Tıbbi model ve Zamansal paradokstur. Hayatım bir trajedi temasının iki alt teması mevcuttur, bunlar, eşitsizlik, pasiflik ve refakate muhtaçlık ile körlüğü abartmak olarak tanımlanmıştır. Türkiye'de 1970'lerde ve hatta günümüzde engel kavramı ile ilgili olarak tıbbi model ile birlikte trajedi modelinin merkeze oturduğu anlaşılmıştır. Engelle ilgili olarak toplum tarafından kırılması zor bir kısır döngü yaratılmıştır. Filmlerde kahramanlar bir anda ve tamamen kör olmakta ve yine aynı hız ve kesinlikte iyileşmektedirler. Bu da sunulan körlük tanımlamasının da gerçeklikten uzak olduğunu göstermektedir. Farklı araştırma soruları ve desenlerle senaristlerin ve yönetmenlerin de katılabileceği takip eden çalışmalar yapılabilir. Filmlerin toplumsal cinsiyet perspektifinden de incelenmesi mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Türkiye'de engel, sosyal temsiller, yorumlayıcı fenomenolojik analiz, engel modelleri

İpek Üniversitesi Psikoloji Bölümü  
İletişim: müjde.koca.atabey@gmail.com

Gönderim Tarihi: 14.10.2015  
Kabul Tarihi: 03.02.2016

### Abstract

#### **The Representations of Disability within Turkish Cinema (Yeşilçam): Tragic, Medical, and Ill Timed**

The study aimed to investigate two films within Turkish Cinema (called Yeşilçam) in relation to disability representations. The results were interpreted in accordance with the models of disability. Medical model conceptualizes disability within clinical terms and defines it as an illness. Within this model impairment and disability are equated. On the other hand, according to the social model, society is the major oppressor and the main creator of disability. The medical model is closely linked with the tragedy model, which argues that disabled people are living in a continuous tragedy. The discourses and the behaviors of the three blind characters namely Zeynep, Kemal, and Engin were investigated within this paper. Interpretive phenomenological analysis was used as the analysis tool. Five final themes emerged where the superordinate themes were: My life is a tragedy, Medical model, and Time paradox. My life is a tragedy theme was further divided into two sub-themes. The first sub-theme was inequality, being passive and in need of accompaniment. Exaggerating blindness was the other sub-theme. It is argued that the tragedy model together with the medical model were central in Turkey. Although this was the case in 1970s, the current situation does not seem to be different. The current attitude in Turkey regarding the disabilities is also coercive and unfriendly. An enduring vicious cycle in relation to disability was created by the society. The characters in the films were becoming blind all of a sudden and in a total manner. Similarly, the recovery was quick and definite. This kind of a blindness depiction was far from being valid. With different research questions and designs further studies might include the scriptwriters and directors. It might be also possible to investigate the films within the gender perspective.

Keywords: Turkish Cinema, disability in Turkey, social representations, interpretive phenomenological analysis, models of disability

## Yeşilçam'da Körlüğün Temsili: Trajik, Tıbbi ve Zamansız

Türk sinemasının marka ismi olarak tanımlanan Yeşilçam, 1960-1970 yılları arasında dünyanın en çok film üreten ulusal sineması oldu (Akpınar, 2015). Yeşilçam'ın bir diğer tanımı da küçük Hollywood'dur (Kaya-Mutlu, 2010). Yıldırım (t.y.) ise 1950-1975 arasında Türk Sineması'nın "altın çağı" olarak nitelendirmiş ve bazı senelerde 300'den fazla film çekildiğinden bahsetmiştir. Bu çalışma birbirine yakın tarihlerde çekilmiş iki Yeşilçam filmine (Hayatım Sana Feda, Muzaffer Arslan, 1970; Adını Anmayacağım, Orhan Elmas, 1971) yer verilecektir. Her iki filmde erkek başrol oyuncu Cüneyt Arkın'dır. Cüneyt Arkın'a Hayatım Sana Feda'da Türkan Şoray, Adını Anmayacağım'da ise Hülya Koçyiğit eşlik etmektedir. Türkan Şoray'ın Türk Sineması'ndaki genel profili mazlum, masum ve saftır. Bunun yanında hayran bırakan, seksi ve ateş parçasıdır. Hülya Koçyiğit ise hanım hanımcık, aseksüel, aile kızı, zarif, kırılğan, masum ve mazlumdur (Agocuk, 2015; Akpınar, 2015; Dönmez-Colin, 2010).

Shakespeare (1994) engelin kültürel temsilinin kadınlarınkine benzediğini, nesneleştirme, başkalaştırma, anormallik algısına dayalı olduğunu söylemektedir. Priestly'e (2003) göre toplumda engelli kişi yetişkin özelliklerinden yoksun, çocuksu bir temsile sahiptir. Engellilerin var olan noksanlığı ya da zayıflığı inkar etmeleri ve süper insan olmaları beklenmektedir (French, 2004). Bunun yanında, engelliler korkulan ya da kaçınılan kişi olmuş, toplumdaki yapmacık tavırlara maruz kalmışlardır. Her zaman ve her yerde hissedilmese de engelliliğe özgü bir psiko-duygusal ayrımcılığın var olduğu aşikârdır (Reeve, 2006). Stein (2010), meşru ve gayrimeşru özür kavramlarından bahseder. Örneği kendinden vermektedir. Vücudunun sağ tarafı doğuştan zayıftır ve sağ elinin ince motor kabiliyeti düşüktür. Bir gün, futbol oynarken, sağ işaret parmağını kırar ve sağ kolu alçıya alınır. Bu noktada, insanların tüm bakış açılarının değiştiğini fark eder. Daha önce fısıldaşmalara, mahcubiyete ve -miş gibi davranışlara neden olan sağ kol, şimdi kırık bir kola dönüşmüş, sosyal olarak kabul edilir bir hâl almıştır. Değişim o denli belirgin ve olumludur ki acaba alçıyı hep mi taşısam diye düşünür. Fonksiyonel olarak hiçbir değişiklik olmamasına rağmen durum meşrulaşmıştır. Siebers (2004) da benzer bir anekdot anlatır. San Fransisco havaalanında uçağa erken binme talebinde bulunur. Sağ bacağı çocuk felcinden etkilenmiş bir yolcu olduğu için uçak kalabalıklaşmadan yerine yerleşmek istemektedir. Güvenlik görevlisi ancak tekerlekli sandalye kullanırsa bunun mümkün olabileceğini söyler. Ancak uzun tartışmalardan sonra, tekerlekli sandalye kullanmadan geçiş yapar. Bu olaydan sonra zaman zaman durumunu abartması gerektiğini anlar. Bir gün buzda kayıp düşer, sağ bacağı kırılır ve alçıya alınır. Bu sayede sıkça karşılaştığı "sana ne oldu?" soruları karşısında anlatacak güzel bir hikayesi olmuş, engel maskelenmiştir.

Moscovici (1981) sosyal temsilleri günlük hayatta kişilerarası iletişimle ortaya çıkan kavramlar, ifadeler ve açıklamalar olarak tanımlar. Geleneksel toplumdaki mitlerin ve inanç sistemlerinin yerini günümüzde sosyal temsiller almıştır. İnsan ve insanın meydana getirdikleri (örn. sanat ve edebiyat eserleri), sosyal temsiller kapsamında değerlendirilebilir (Moscovici, 1988). Bir sosyal temsil yeterince yaygınsa bağlayıcı olabilir. Örneğin hız sınırı 50 km olan bir yerde, yol uygunsa ve kontrol yoksa daha hızlı gidilebilir görüşü, sürücülerin birbirlerine uyguladıkları bir kural haline gelmiştir (Yasak & Öner, 1988). Üstün zekaya ilişkin temsillerin araştırıldığı güncel bir çalışma, üstün zekâlı çocuklara bakışın genellikle olumlu olduğunu ancak bu kavramın sıklıkla hiperaktivite ya da akademik başarıyla karıştırıldığını ortaya koymuştur (Kaya, Ogurlu, Taşdemir, & Toprak, 2015). Bu noktada altı çizilmesi gereken husus sosyal temsil kavramının engel çalışmaları literatüründe Moscovici'yi kapsayacak şekilde ancak daha geniş kapsamda kullanıldığıdır. Mevcut çalışmadaki bakış açısı da bu yöndedir.

Filmlerde ve ekranda engelin temsili ile ilgili çalışmalar ilginç sonuçlara ulaşmıştır. Örneğin fiziksel engelliler filmlerde acınacak bir zavallı, kötü, şeytansı, suçlu, uyumsuz, abartılı kahraman (supercrip), ölse de kurtulsa, ailesine ve topluma yük olan ve başarılı bir hayat yaşaması imkânsız kişiler olarak gösterilmektedir (Black & Pretes, 2007). Engellilerin filmlerde bu ve benzer şekilde temsilleri

onları insan formundan çıkarıp merak nesnesi haline getirmektedir (Dawn, 2014). Bir başka araştırmada da engelli katılımcılar, televizyonda ve filmlerdeki bu yanlış temsilinde şikâyetçi olmuşlardır. Engelin sosyal temsilinin sabit ve sonsuz olduğu sonucuna varılmıştır (Devenney, 2004).

Yeşilçam filmlerinde hastalıklara oldukça sık rastlanır. Bu hastalık ya verem ya da adı belirsiz ama yurt dışında tedavisi zorunlu, gizemli hastalıktır. Filmlerdeki bir diğer önemli öge ise kazalardır. Kaza sonucunda başrol oyuncusu kör olur ya da kötürüm kalır (Akpınar, 2015). Hastalıklar ve/veya engeller Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez bir parçası gibidir. Literatürde ise birbiriyle yarışan iki engel modeli vardır, bunlar tıbbi model ve sosyal modeldir. Tıbbi model engeli klinik terimlerle tanımlar, engelli kişi tedaviye muhtaçtır (Oliver, 1996). Sosyal model ise engelin toplumdan sunduğu imkânsızlıklardan kaynaklandığını söyler (Morris, 1993). Bir diğer model ise trajedi modelidir. Buna göre, engelli kişi yaşadığı problemden ötürü sürekli bir trajedi içindedir (Morris, 1991). Engelli kişinin yaşadığı problemi ya da sıkıntıyı reddetmesi ve süper bir insan olmaya çabalaması gerektiği fikri de trajedi modelinin bir yansımasıdır (French, 2004). Bu çalışma kapsamında Hayatım Sana Feda ve Adını Anmayacağım filmleri üzerinden Yeşilçam'da sıklıkla işlenen körlük olgusu incelenecek, körlüğün temsili engel modelleri çerçevesinde değerlendirilecektir.

## Yöntem

Bu çalışma kapsamında filmler izlenmiş, özetlenmiş, engelle ve körlükle ilgili diyaloglar yazıya aktarılmıştır (bkz. Ek). Diyaloglar dışında kalan engel ya da körlük ile ilgili eşyalar, semboller ve davranışlar da ayrıca belirtilmiştir. Elde edilen metinlerin değerlendirilmesinde yorumlayıcı fenomenolojik analiz [YFA] kullanılmıştır. YFA katılımcıların kişisel ve sosyal dünyalarını araştırmak amacıyla kullanılmaktadır. Katılımcılarla ilgili belirli bir deneyim, olay ya da duruma atfedilen anlam esastır. Tekniğin fenomenolojik kısmında deneyim, olay ya da durumun katılımcı tarafından algılanışı temel alınır. YFA, ayrıca, araştırmanın kendi içinde dinamik bir süreç olduğunu ve araştırmacının da bu süreçte aktif rolü oynayacağı (yorumlayıcı kısım) varsayımından yola çıkar (Smith & Osborn, 2003). Terimin adı da bu ikiliği barındırmaktadır (Mayers, Leavey, Vallianatou, & Barker, 2007). YFA kapsamında önce gelişmekte olan temalar ortaya çıkarılır, bu temalar elenir ver bir araya getirilir ve son/kesin temalara (final themes) karar verilir (Smith & Osborn, 2003). Başlangıç itibarıyla sağlık psikolojisi alanında kullanılmak üzere geliştirilmiş olan YFA'dan farklı konulardaki pek çok araştırmada yararlanılmıştır. Psikolojik stres, terapist deneyimleri, kanser ve kalp hastalıkları ile ilgili çalışmalar bunlardan bazılarıdır (Smith, 2011). Yorumlayıcı fenomenolojik analiz, kronik hastalık ve engel çalışmalarında da sıklıkla kullanılmıştır. Buna, parkinson (örn. Todd, Simpson, & Murray, 2010), otizm (örn. Huws & Jones, 2008) ve amputasyon (örn. Hamill, Carson, & Dorahy, 2010) deneyimleri ile ilgili çalışmalar örnek gösterilebilir. Sağlık dışında da pek çok farklı konuda YFA'nın kullanıldığı çalışmalara rastlamak mümkündür. Müze ziyaretçilerinin önem verdikleri unsurlar (Latham, 2015), bir itfaiyecinin grev tecrübesi (Brunsdon & Hill, 2009) ya da yüksek lisans öğrencilerinde akış deneyimi (flow experience) (Koca-Atabey, 2007) bunlara örnek verilebilir.

Daha çok yarı yapılandırılmış mülakatlar kullanılsa da mülakatlar dışındaki kişisel söylemlerin ve günlüklerin de YFA kapsamında veri olarak değerlendirilebileceği belirtilmiştir (Smith & Osborn, 2003). Larkin ve Griffiths (2002), YFA'yı gözlem notlarını analiz etmek amacıyla kullanmışlardır. Bunun yanında, video kayıtlarının analizinde de YFA kullanılmıştır. Bu uygulamada, anı anlama, bütünü anlama, analizin kapsamına karar verme, olanı betimleme ve nasıl olduğunu yorumlama, diğer kısımları gözden geçirme ve bütünü-parçaları birleştirme şeklinde sıralan altı aşama mevcuttur (Lee & Skewes-McFerran, 2015). O'Toole (2013) ise fen bilimleri okuyan lisans öğrencilerinin deneyimleri ile ilgili yaptığı çalışmada katılımcılar tarafından çekilmiş videoların analizinde YFA kullanmıştır.

Bu çalışma kapsamında mümkün olduğunca benzer filmler seçilmeye çalışılmıştır. Filmler birbirine yakın yıllarda vizyona girmiştir (1970 ve 1971), erkek başrol oyuncusu her ikisinde de aynıdır (Cüneyt Arkın). Ayrıca, her ikisi de aynı engel çeşidi (körlük) üzerine kurgulanmışlardır. YFA kapsamında, diyalogları ve davranışları içeren özetlerin tekrar tekrar okunmasıyla öncelikle önemli noktalar belirlenmiş, daha sonra ilk temalar ortaya çıkarılmış ve her iki filmdeki ortak temaların bulunmasıyla analiz sonlandırılmıştır.

## **Bulgular**

Analiz sonuçları üç üst tema ve iki alt temanın (toplamda beş son/kesin tema) varlığını göstermektedir. Üst temalar: Hayatım bir trajedi, Tıbbi model ve Zamansal paradokstur. Hayatım bir trajedi temasının iki alt teması mevcuttur, bunlar, eşitsizlik, pasiflik ve refakate muhtaçlık ile körlüğü abartmak olarak tanımlanmıştır. Bulgular ile ilgili hususlar film özetlerinden takip edilebilir (bkz. Ek).

### **Hayatım bir trajedi: Mademki görmüyorum o zaman yaşamamın anlamı yok!**

Her iki filmde de körlük ile ilgili ilk göze çarpan şey yaşanan trajedir. Kör olarak bir trajedini içine düşen Zeynep işini kaybeder “arkadaşının da hayatını karartmamak için” çalışmaya karar verir, zaten “kaybedecek bir şeyi olmayan” biri durumundadır. Bir erkeğin kendisine ilgi duyabileceğini düşünmemektedir çünkü “güzel de olsa kör bir kadını seyretmek hoş” değildir. Kemal de benzer bir trajedinin içindedir. “On yıldır karanlıkların sonsuzluğu içinde kahrolmaktadır.” Yaşadığı hayat o kadar korkunçtur ki “tek ışığı müzik, tek dostu da piyanodur.” Zeynep’in körlüğüne sevinir, hatta O’na o nedenle aşık olur. Zaten Zeynep de “körlüğün verdiği çaresizlikten” Kemal’e aşık olmuş olabileceğini düşünmektedir. Zeynep’in görmeye başlamasından sonra Kemal’in kayboluşunu da Fatma trajik bir şekilde açıklar: “Kör bir erkeğin senin yükselen şöhretinin arkasında yaşaması kolay mı sanıyorsun? Bağ olmak istemedi sana.” Engin’in yaşadığı trajedi de aşıkardır. Görmediği dönemde kendini “dört duvar” içine kapatır. Kızına iyi bir baba olması ve O’nun “hata yapmasını engellemesi için” de görmesi gereklidir. Tüm kahramanlar “gözlerini, hayatlarının ışığını” ve tüm yaşama sevinçlerini kaybetmişlerdir.

### **Eşitsizlik, pasiflik ve refakate muhtaçlık: Nerde benim bakıcım?**

Yaşadıkları trajedinin bir parçası olarak kahramanlarımız sürekli pasiftir ve neredeyse yirmi dört saat refakate ihtiyaç duyarlar. Bu refakat yardım, arkadaşlık ya da para ile satın alınan hizmet sınırlarını aşar. Zeynep’in “yükünü çeken” Fatma, Kemal’e “göz olan” Mehmet ya da Engin’e “ölünceye kadar, gönüllü yardımcı” olmaya hazır Seher gibi. Kahramanlarımız eşit bir ilişki kuramamakta, yetişkin hayatı yaşayamamaktadırlar. Örneğin, Zeynep evde yalnız kalamamaktadır. Kendisinden oldukça küçük olan (10 yaşlarında) Ayşe, arkadaşı Fatma yokken sürekli O’nun yanındadır. Ayşe, sadece gördüğü için Zeynep’e bakan konumundadır. Zeynep’in tek başına bir yere gitmesi söz konusu değildir. Yemeğini kendi yapmaz. Aynı şey Kemal için de geçerlidir. O’nun da yanında hep Mehmet vardır. Zeynep, ancak kendisi gibi kör olan Kemal’le beraber olabilir. Engin’in durumu da çok benzerdir. Kızı Oya babası için “bakıcı” arar. Yaşanan pasiflik ve eşitsizlik o kadar belirgindir ki işe alınacak kişi ile mülakatı bile kendisi yapmaz ya da mülakatta bulunmaz.

### **Körlüğü abartmak: Bir kaç adım atamamak**

Her iki filmde de körlük oldukça abartılı bir şekilde sunulmuştur. Zeynep sahnede yönünü kaybettiğinde perdeler dolanarak düşer. Masadan bardağı alamaz. Zaman zaman bir kaç adım atmakta zorlanır. Bir kaç adım problemi Engin’de de vardır, Düştüğünde yardım almayı kabul etmez “dokunmayın bana, gözlerimi kaybettim ama elim ayağım hâlâ tutuyor” der. Aslında dediği doğrudur ama kendisi beyaz baston yerine yürüme bastonu kullanmaktadır. Abartı öyle bir noktadadır ki sadece gözleri görmediği için Engin onca yıllık karısını veya en büyük düşmanı Cemil’i tanımaz. Kolayca kandırılabilir. Zeynep de kör bestekâr Kemal’in hayatına girişini hiç sorgulamaz. Abartılılık sunulan eşyalarda da belirgindir. Engin evin içinde kara güneş gözlükleri takar. Kemal’in kaldığı köşkün bahçesinde, zil olarak kullanıldığı tahmin edilen, kocaman bir çan vardır.

### **Tıbbi Model: Doktor, yeniden görebilecek miyim?**

Her iki filmde de doktorlar önemli bir yer tutar. Doktorlar tek uzman, ameliyat tek çözümdür. Harun Zeynep’in görebilmesi için “dünyanın dört bucağından doktorlar getirip, bu uğurda bütün servetini harcamaya” hazırdır. Yaşanılan duruma herhangi bir uyum sağlama çabası ya da bu konuda sunulan bir destek de söz konusu değildir. Kör kişi anormaldir tek “kurtuluşu” tıbbi tedavidir. Zeynep’in başarılı bir ses sanatçısı olabilmesi bile “görmediğini unutmaması, gecesini gündüzüne katıp çalışması” ve seyircilere görmediğini “fark ettirmemesi” ile mümkün olabilecektir. Amaç, “pırl pırl elbiseler, rengarenk ışıklar, göz kamaştırıcı güzelliği ve ruhları dolduran şahane sesi” ile körlüğü maskeleyektir (bkz. Siebers, 2004).

### **Zamansal Paradoks: Ani, Geçici ve Yüzde Yüz**

Tüm kahramanlar ani bir şekilde ve tamamen kör olmuşlardır. Geçirdiği kazadan sonra Zeynep sahnede bir anda kör olur. Kemal durumunu “bir gece yattım kalktığımda gündüz olmamıştı o günden beri bitmeyen bir gece başladı” şeklinde anlatır. Engin de kazanın ardından hemen kör olur. Zeynep ve Engin ameliyatın ardından hemen ve tamamen görmeye başlarlar. Kemal’in körlüğü ise doğası gereği geçici ve semboliktir, Zeynep’in görmeye başlamasının ardından yok olur.

### **Tartışma**

Engel modellerinden en eskisi tıbbi modeldir. Tıbbi modele göre engel bir hastalıktır ve bu konudaki yegane uzman tıp doktorlarıdır (Ong-Dean, 2005; Oliver, 1996). Bir başka bakış açısına göre ise engel, doğası gereği trajiktir. Engelli kişinin mutlu olması söz konusu değildir, başına geleni çekmektedir (Morris, 1993). Tıbbi model ile trajedi modelinin bir araya gelerek kişisel modeli oluşturduğu da söylenmektedir (Morris, 1993; Oliver, 1996). Bu çalışmada her iki model ayrı ayrı kavramsallaştırılmıştır; ancak yaşanılan trajedinin (kişisel problemin) çözümü olarak doktorların görüldüğü de aşikârdır. Daha yeni ve devrimci olan model ise sosyal modeldir. Buna göre yürüyememek bir fiziksel sorunsal, rampa ya da merdiven olmamasından dolayı bir binaya girememek engeldir (Morris, 1993). Toplum, kurduğu baskı ile engeli asıl yaratandır (Oliver, 1996). Her iki filmde de sosyal model ile herhangi bir ibareye ya da imâyâya dahi rastlanmamıştır. Bu durum toplumun engeli algılayışını temsil etmesi açısından önemlidir. Engelin bu şekilde yansıtılması engelli kişiler ile ilgili tutumları negatif yönde etkileyecek ve ayrımcılığa yol açabilecektir. Bu filmleri izleyen engelli kişinin gelişimi ve benlik algısı da olumsuz yönde etkilenebilecektir. 1970’lerde Türkiye’de engel tıbbi ve trajik bir gerçeklikti, kimi değişiklikler ve bazı sınırlı, umut verici düzenlemeler olsa da günümüzde de bu durumun değiştiğini söylemek pek mümkün değildir. Engel günümüzde de zorlayıcı, stres yaratıcı,

yardım ve acıma duygularıyla örülü bir şekilde tanımlanmaktadır. Türkiye’de engelli kişilerin hayatı oldukça zordur. Fiziksel, psikolojik ve sosyal açıdan hasmane bir ortam söz konusudur (bkz. Bezmez, 2013; Koca-Atabey, 2013; Koca-Atabey, Karancı, Dirik, Aydemir, 2011; Tufan, Yaman, & Arun, 2007). Sunduğu film ile toplum engeli yaratmış, algılanışa katkısını sunmuş ve belki de kırılması çok güç olan kısır döngüyü ortaya koymuştur.

Filmlerde sunulan zamansal paradoks da önemlidir çünkü gerçeklikten uzaktır. Pek çok engel ve körlüğün pek çok çeşidi bu kadar ani, kesin ve geçici değildir. Engel olarak nitelenen durumlar çoğunlukla daha kalıcı ve uzun dönemlidir (Greenberg, 1986). Pek çok da farklı derecesi vardır. Bunun yanında neyin engel olduğu neyin olmadığını tanımlayan unsurlardan biri de mekan ve koşullardır (Koca-Atabey, 2013). Yaşanılan mekanlar ve koşullar farklı da olsa her iki filmdeki benzerliklerin bu kadar çok olması her tarafı kaplamış, yaygın bir engel anlayışının sonucudur.

Nitel çalışmalarda niceldeki varsayımlardan vazgeçmek, geçerlik ve güvenilirlik ile ilgili ölçümlerin yerine nitel çalışmanın doğasına uygun kavramları (trustworthiness) yerleştirmek gereklidir. Ayrıca, nitel çalışmalar ile ilgili aktarılabirlik (transferability), inanılrlık (credibility), doğrulanabilirlik (conformability) ve güvenilir olma (dependability) (bkz. Yıldırım, 2010) gibi farklı kavramlar da çalışmalar kapsamında değerlendirilir. Bu bağlamda, incelenen filmlerin herkese açık ve tekrar tekrar izlenebilir olması bu çalışmanın güçlü bir yanı olarak değerlendirilebilir. Bir diğer önemli husus, nitel çalışmanın öznel olduğu ve araştırmacının katkısının kaçınılmaz ve gerekli olduğudur (Smith, Jarman, & Osborn 1999). Bu noktada çalışmayı yapan araştırmacının engel ile ilgili kişisel, akademik ve pratik deneyimi olduğunu belirtmekte fayda vardır (Koca-Atabey, 2013). Ayrıca, YFA’nın film analizinde kullanılması da ilgili literatüre önemli bir katkı sunacak niteliktedir.

Bu çalışma kapsamında temelde analiz edilen üç kahraman vardır; bunlar Zeynep, Kemal ve Engin’dir ancak bu kahramanlar sanaldır. Veri kaynağı filmler olduğundan senarist ve yönetmenlerin de dolaylı etkisinden söz edilebilir. Takip eden çalışmalarda senarist ve yönetmenlerin de dahil olabileceği yeni araştırma soruları ve desenleri düşünülebilir. Yeşilçam’daki diğer filmler, diziler ya da sanal ortamdaki videolarda engel ile ilgili yeni araştırmalara kaynaklık edebilir. Yeşilçam filmlerini farklı açılardan incelemek ya da filmlerdeki farklı engel çeşitlerini konu edinmek mümkündür. Örneğin bu çalışmada ortaya çıkan eşitsizlik ile ilgili tema toplumsal cinsiyet perspektifinden yapılan bir inceleme neticesinde de ortaya çıkabilecektir.

## Kaynaklar

- Agocuk, P. (2015). Türk Sineması'nda melodram: "Seven Ne Yapmaz" filmi üzerinden Yeşilçam Sineması'nda melodramın kodlarının çözülmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(40), 562-576.
- Akpınar, Ş. (2015). Melodram ve modernite ilişkisi bağlamında, Yeşilçam sinemasında Avrupalılık görünümlerinin kadın karakterler üzerinden temsili: Kezban filmleri örneği. *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(10), 61-80.
- Arslan, M. (Yapımcı/Yönetmen). (1970). *Hayatım sana feda* [Film]. Türkiye: Sine Film.
- Bezmez, D. (2013). Urban citizenship, the right to the city and politics of disability in Istanbul. *International Journal of Urban and Regional Research* 37(1), 93-114.
- Brunsdan, V. & Hill, R. (2009). Firefighters' experience of strike: An interpretative phenomenological analysis case study. *The Irish Journal of Psychology*, 30(1-2), 99-115.
- Dawn, R. (2014). The politics of cinematic representation of disability: "The psychiatric gaze" *Disability & Rehabilitation*, 36(6), 515-520.
- Black, R. S. & Pretes, L. (2007). Victims and victors: Representation of physical disability on the silver screen. *Research and Practice for Persons with Severe Disabilities*, 32(1), 66-83.
- Devenney, M. J. V. (2004). *The Social Representations of Disability: Fears, Fantasies and Facts*. (Unpublished doctoral dissertation), Clare College, Cambridge, UK. <http://disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/devenny-PhD-Final-including-bibliography-.pdf>
- Dönmez-Colin, G. (2010). Women in Turkish Cinema: Their presence and absence as images and as image-makers, *Third Text*, 24(1), 91-105.
- French, S. (2004). Can you see the rainbow? The roots of denial. In J. Swain, S. French, C. Barnes & C. Thomas. (Eds), *Disabling barriers-enabling environments* (pp. 81-86). London: Sage Publications.
- Greenberg, E. G. (1986) Protect your key person against "living death". *Lawyers Magazine*, 72(6), 48-51.
- Hamill, R., Carson, S., & Dorahy, M. (2010). Experiences of psychosocial adjustment within 18 months of amputation: An interpretative phenomenological analysis, *Disability & Rehabilitation*, 32(9), 729-740.
- Huws, J. C. & Jones, R. S. P. (2008). Diagnosis, disclosure, and having autism: An interpretative phenomenological analysis of the perceptions of young people with autism. *Journal of Intellectual and Developmental Disability*, 33(2), 99-107.
- İnanoğlu, T. (Yapımcı) & Elmas, O. (Yönetmen). (1971). *Adını anmayacağım* [Film]. Türkiye: Erler Film.
- Kaya, F., Ogurlu, Ü., Taşdemir, B., & Toprak, Y. (2015). Türkiye'de üstün zekaya ilişkin sosyal temsiller. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 11(2), 742-765.
- Kaya-Mutlu, D. (2010). Between tradition and modernity: Yeşilçam melodrama, its stars, and their audiences. *Middle Eastern Studies*, 46(3), 417-431.
- Koca-Atabey, M. (2007). Flow experience and intrinsic versus extrinsic motivation among graduate students: An interpretative phenomenological analysis. *PRIME Journal*, 2, 111-121.
- Koca-Atabey, M. (2013). A personal validation of the social nature of disability: Different environments, different experiences. *Disability & Society*, 28(7), 1027-1031.
- Koca-Atabey, M., Karancı, A. N., Dirik, G. & Aydemir, D. (2011). Psychological well-being of Turkish university students with physical impairments: An evaluation within the stress-vulnerability paradigm. *International Journal of Psychology*, 46(2), 106-118.
- Larkin, M. & Griffiths, M. D. (2002). Experiences of addiction and recovery: The case for subjective accounts. *Addiction Research & Theory*, 10(3), 281-311.
- Latham, K. F. (2015). What is 'the real thing' in the museum? An interpretative phenomenological study.



- Museum Management & Curatorship*, 30(1), 2-20.
- Lee, J. & Skewes-McFerran, K. (2015). Applying interpretative phenomenological analysis to video data in music therapy. *Qualitative Research in Psychology*, 12(4), 367-381.
- Mayers, C., Leavey, G., Vallianatou, C., & Baker, C. (2007). How clients with religious or spiritual beliefs experience psychological help-seeking and therapy: A qualitative study. *Clinical Psychology & Psychotherapy*, 14(4), 317-327.
- Moscovici, S. (1981). *On social representations*. In J. Forgas (ed), *Social cognition: Perspectives on everyday understanding* (pp. 181-209). London: Academic Press.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18(3), 211-250.
- Morris, J. (1991). *Pride against prejudice. Transforming attitudes to disability*. London: Women Press.
- Morris, J. (1993). *Independent lives. Community care and disabled people*. London: Macmillan Press.
- O'Toole, P. (2013). Capturing undergraduate experience through participant - generated video. *The Qualitative Report*, 18(33), 1-14.
- Oliver, M. (1996). *Understanding disability. From theory to practice*. New York: Palgrave.
- Ong-Dean, C. (2005). Reconsidering the social location of the medical model: An examination of disability in the parenting literature. *Journal of Medical Humanities*, 26(2-3), 141-158.
- Priestly, M. (2003). *Disability. A Life Course Approach*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Reeve, D. (2006). Towards a psychology of disability: The emotional effects of living in a disabling society. In D. Goodley & R. Lawthom (Eds.), *Disability and psychology: Critical introductions and reflections* (pp. 94-107). London: Palgrave.
- Shakespeare, T. (1994). Cultural representation of disabled people: Dustbins for Disavowal? *Disability & Society*, 9(3), 283-299.
- Siebers, T. (2004). Disability as masquerade. *Literature & Medicine*, 23(1), 1-22.
- Smith, J. A. (2011). Evaluating the contribution of interpretative phenomenological analysis. *Health Psychology Review*, 5(1), 9-27.
- Smith, J. A., Jarman, M., & Osborn, M. (1999). Doing interpretative phenomenological analysis. In M. Murray & K. Chamberlain. (Eds). *Qualitative Health Psychology: Theories and Methods* (pp. 218-240). London: Sage Publications.
- Smith, J. A. & Osborn, M. (2003). Interpretative phenomenological analysis. In J. A. Smith. (Ed), *Qualitative psychology. A practical guide to research methods* (pp.218-240). Sage Publications: London.
- Stein, I. (2010). Breaking a disabled limb: Social and medical construction of 'legitimate' and 'illegitimate' impairments. *Disability Studies Quarterly*, 30, 1294-1330. <http://dsq-sds.org/article/view/1294/1330>
- Todd, D., Simpson, J., & Murray, C. (2010). An interpretative phenomenological analysis of delusions in people with Parkinson's disease. *Disability & Rehabilitation*, 32(15), 1291-1299.
- Tufan İ., Yaman H., & Arun, Ö. (2007). Disability in Turkey: Suggestions for overcoming current problems. *International Social Work* 50(6), 839-846.
- Yıldırım, A. (t.y.). *Türk Sineması'nın 1950 -1975 Yılları Arasındaki Döneminin Sinema Dili Açısından İncelenmesi ve Bu Dile Etki Eden Faktörlerin Saptanması*. [https://www.academia.edu/20014720/T%C3%BCrk\\_Sinemas%C4%B1\\_n%C4%B1n\\_1950\\_1975\\_Y%C4%B1llar%C4%B1\\_Aras%C4%B1ndaki\\_D%C3%B6neminin\\_Sinema\\_Dili\\_A%C3%A7ısından\\_İncelenmesi\\_ve\\_Bu\\_Dile\\_Etki\\_Eden\\_Faktörlerin\\_Saptanması](https://www.academia.edu/20014720/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_n%C4%B1n_1950_1975_Y%C4%B1llar%C4%B1_Aras%C4%B1ndaki_D%C3%B6neminin_Sinema_Dili_A%C3%A7ısından_İncelenmesi_ve_Bu_Dile_Etki_Eden_Faktörlerin_Saptanması).
- Yıldırım, K. (2010). Nitel araştırmalarda niteliği artırma. *İlköğretim Online*, 9(1), 79-92.
- Yasak, Y. & Öner, B. (1998, Eylül). *Türk insanı gözü ile trafiğin anlamı: Bir ön çalışma*. Sözlü Bildiri X. Ulusal Psikoloji Kongresi, Ankara, Türkiye.

**EK**

**Hayatım Sana Feda (1970), Yapımcı/Yönetmen: Muzaffer Arslan.**

Zeynep (Türkan Şoray) zorluklarla okumuş, güzel, yetenekli konservatuardan yeni mezun olmuş bir genç kızdır. Arkadaşı Fatma (Gülgün Erdem) ile birlikte bir gazinoda iş bulurlar. Harun (Cüneyt Arkın) ise başarılı bir iş adamı (plak şirketi sahibi) ve bestekârdır. Yalnız ve mutsuzdur. İçkili bir şekilde araba kullanır ve Zeynep'e çarpar. Zeynep ile Harun hiç konuşmazlar ama birbirlerinden etkilenirler. Zeynep, ilk iş gününde sahnede kör olur. Masalara çarparak düşer ve ağlar. Doktor her şeyin "zamana ve paraya bağlı olduğunu" söyler. Gözlerinin açılması için 50 bin lira gereklidir. Bu süreçte işlerinden de olmuşlardır. Zeynep'i "zavallılık" olarak niteleyen Fatma zorluklar içinde O'na bakmaktadır. Zeynep evde yalnız kalamamaktadır, en ufak harekette bile zorlanır (örn. birkaç adım atmak, masadaki bir bardağa uzanmak) Fatma yokken, 10 yaşlarındaki Ayşe Zeynep'e refakat etmektedir. Fatma tam bir fedakârlık örneğidir. Zeynep'e pizola yapar kendisi ise zeytin yer. Zeynep "arkadaşının da hayatını karartmamak için" çalışmaya karar verir. Bir gece kulübünün önünde çiçek satarken güvenlikçi O'nu kovalar, Zeynep yere düşer refakatçisi küçük kız (Ayşe) yerden kalkmasına yardım eder. Bu arada arabadan inen Harun Ayşe vasıtasıyla ona 100 lira sadaka verir, O'nun çarptığı kız olduğunu fark etmez. Fatma'nın işyerindeki assolist kovulmuştur, patron yeni bir ses arayışındadır. Fatma, Zeynep'e denemesi için ısrar eder. "Kaybedecek bir şeyi olmayan" Zeynep kabul eder. Zeynep'in sesini dinleyen patron çok beğenir. Gözleri de çok güzeldir. Patron "bu andan itibaren görmediğini unutacaksın" der. "Gecesini gündüzüne katıp çalışması" ve seyircilere görmediğini "fark ettirmemesi" lazımdır. Amaç, "Pırlıl pırlıl elbiseler, rengarenk ışıklar, göz kamaştırıcı güzelliği ve ruhları dolduran şahane sesi" ile Zeynep'in bile "görmediğini unutmasıdır." Zeynep'in sahneye çıktığı ilk gün Harun da müşteriler arasındadır. Mutsuz bir şekilde otururken Zeynep'i görür ve etkilenir. "Kızın gözleri" ve sesi Harun'u çok etkilemiştir. Arabasıyla çarptığı kız olduğunu hatırlar. Zeynep'e çiçek götürür, iltifatlar eder, Zeynep ise "boşuna heyecanlanmamasını gerçek yüzünün O'nu hayal kırıklığına uğratabileceğini" söyler. Zeynep Harun'a kör olduğunu belli eder çok "güzel de olsa kör bir kadını seyretmenin hoş olmadığını," "diğerleri gibi bir bahane bularak gitmesini" ister. Kör olmasının nedenin de araba kazası olduğunu söyler. Zeynep de Harun'dan etkilenmiştir ama "kaderindeki karanlığın sonu yoktur" Harun "ne pahasına olursa olsun O'nu iyileştirmeye" kararlıdır "dünyanın dört bucağından doktorlar getirip, bu uğurda bütün servetini harcamaya" hazırdır. Fakat Zeynep çok gururlu olduğundan herhangi bir yardım da bulunmak söz konusu değildir. Zeynep gazinodaki işine devam etmektedir, ilk başta adım atmakta zorlanırken şimdi çok güzel dans etmektedir. Zeynep'le Harun'u yakınlaştırmak için Harun'un arkadaşı Mehmet (Münir Özkul) devreye girer ve bir oyun oynarlar. Mehmet 40'li yaşlarında eğlenceli biridir, "Zeynep'çiği ilk güldüren" de O olur. Önceden anlaştıkları gece kulübüne giderler. Harun (Kemal) piyona çalmaktadır. Zeynep besteden etkilenir ve bestekarla tanışmak ister. Kemal kör olduğunu söyler. "Gözlerinin parlaklığının" Zeynep'i aldatmamasını "kendisine acımamasını" istemektedir. Zeynep'in de görmediğini öğrenince, O'nun "görmediğine sevindiğini, kaderin ilk defa bu gece yüzüne güldüğünü, karanlık dünyasına ortak olacak bir melek bulduğunu" söyler. Kemal fakir bir bestekârdır, arkadaşının yıkılmak üzere olan köşkünde (köşkün kapısında kocaman bir çan vardır) yaşamaktadır. Mehmet, Kemal'e "yıllardır göz olmuştur" "iki yıldır" Zeynep'in gözlerinin "yükünü çeken Fatma'cık" gibi. Kemal, 10 yıl önce bir anda hiçbir sebep yokken kör olduğundan bahseder "bir gece yattım kalktığımda gündüz olmamıştı o günden beri bitmeyen bir gece başladı" der. "On yıldır karanlıkların sonsuzluğu içinde kahrolmaktadır" "Tek ışığı müzik, tek dostu da piyanodur." Zeynep'e ilgisini ve aşkını belli eder, "kör sezgisi" ile çok güzel olduğunu anlamıştır. Zeynep Kemal'in bestesini okuduğu gece, sahnede yönünü kaybedip, perdeler dolanarak (abartılı bir şekilde) düşer. Zeynep'in görme arzusu ve kendisini "kör eden adama nefreti" artmıştır. Harun'un da "tahammülü kalmamıştır, Zeynep'in gözlerinin bir an önce açılmasını" ister. Şirketine bir ses yarışması düzenletir ödül de Zeynep'in ameliyatı için gerekli olan 50 bin liradır. Fakat Zeynep

yarışmaya katılmak istemez. Çünkü Kemal'i "tanıdığından beri görmemek zor gelmemektedir". Birinin görmesinin "aralarına ayrılık sokmasından, sihirli dünyalarının bozulmasından" korkar. "Görenin diğerine ışık olması" ve Kemal'in bunu çok istemesi nedeniyle yarışmaya girmeyi kabul eder. Bir şartı da Kemal'in bestesiyle yarışmaya katılmaktır. Yarışmaya girer ve kazanır. Fatma ödül çekini görünce "Kurtuldun Zeynep kurtuldun!" der. Zeynep, "beni Kemal'e götür" der, kazandığı parayla Kemal'in "gözlerinin açılmasını" ister. Kemal kendisinin görmesinin imkânsız olduğunu söyler. Ama Zeynep görürse O'nun "eli, kolu, hayatı, ışığı, her şeyi" olabilecektir. Zeynep'in ameliyatı başarılı olur. Kemal bir mektup bırakarak ortadan kaybolur. Mektubunda öne sürdüğü sebepler "dünyalarının ayrıldığı" ve "yanında gölgesi olarak yaşayamayacağıdır." Ancak Zeynep'in "karanlık dünyasının tek ışığı olmaya devam edeceğini" söyler. Zeynep çok üzülür. Sahne çalışmalarına devam eder, şöhreti de artmıştır. Kemal'i özlemektedir. Fatma "Kör bir erkeğin senin yükselen şöhretinin arkasında yaşaması kolay mı sanıyorsun? Bağ olmak istemedi sana, aşkını gururuna feda etti" der. Zeynep ise "Ama niçin? Seviyorduk birbirimizi, O'nun gözleri açılrsa ben kaçmazdım, kulu, kölesi olurum" der. Bu sefer Harun'la plak şirketi sahibi olarak tanışır. Kemal'den bahsederken "insan karanlıklar içinde olunca sevmek kolaylaşıyor herhâlde" der. Kafası karışıktır, Harun ise Zeynep'in Kemal'i unuttuğunu düşünüp sinirlenmektedir. Zeynep'in sevgisinin "körlüğün verdiği çaresizlikten" kaynaklandığını düşünür. İntikam almak için Zeynep'e evlenme teklif eder. Zeynep önce kabul eder ama sonra Kemal'i sevdiğini fark eder, Harun'dan ayrılır. Köşke gider (ekranda yine çan görünür). Harun ve Kemal'in aynı kişi olduğunu anlar, mutluluk içinde sarılırlar.

### **Adını Anmayacağım (1971). Yönetmen: Orhan Elmas, Yapımcı: Türker İnanoğlu**

Gül (Hülya Koçyiğit) başarılı ve şöhretli bir sanatçı, Engin (Cüneyt Arkın) ise bir subaydır. Engin "evleneceği kadının yalnız kendisine ait olmasını istemektedir." Gururunu düşündüğünden Gül'e evlenme teklif etmekte zorlanır. Gül, "yuvasının kadını olabilmek sevinciyle" sahnelere veda eder, evlenirler. Engin, Kore Savaşı'na katılacağı haberini alır; Gül ise hamile olduğunu öğrenir. Birbirlerine bu haberleri verirler. Gül'ün müzisyen arkadaşı Şevki Ağabey (Nubar Terziyan) hep yanlarındadır. Engin Kore'ye gider. Gül de doğum yapmış, bir kızı (Oya) olmuştur. Hasretle mektuplaşırlar. Engin'in şehit olduğu haberi gelir. Gül çok üzgündür. Aradan yıllar geçer. Oya babasının askerde olduğunu zannetmektedir. Baştan beri Engin'i kıskanan ve düşmanca tavırlar sergileyen kemancısı Cemil'in (Cihangir Gaffari) ısrarıyla Gül yeniden sahneye çıkar. Çok başarılıdır ancak çok da içki içmektedir. Engin ile evlenme yıldönümleri olan gün Cemil, Gül'ün içkisine ilaç katar. Gül'ü kendi evine getirir ve O'na saldırır; Gül, Cemil'in kafasına vazo ile vurarak O'nu yaralar ve oradan kaçır. Evine gelir, Engin eve gelmiştir. Yaralanıp esir düştüğü anlaşır. Gül yine "yuvasının kadını olacaktır, üçü içinse Engin çalışacaktır." Çok mutludurlar. Cemil tacizlerine devam eder. Engin, Cemil ile Gül'ün telefon konuşmalarına şahit olur, yanlış anlar. Gül, etolünü ve çantasını almak için Cemil'in evine gider, Cemil O'na saldırır. Engin gelir, yine yanlış anlar, Gül'e "kahpe" diyerek, tokat atar; boşanırlar. Engin, Gül'ün "kirli elleriyle" kızına dokunmasını istemez, O'nu kovar. Gül yeniden sahneye çıkar, içkinin dozunu da arttırmıştır. Giderek daha kötü mekanlarda çalışmaya başlar. Şevki Ağabey yanındadır. Yıllar geçmiş, Engin ünlü bir avukat olmuş, Oya da 18 yaşına gelmiştir. Cemil müzik hocası olarak Oya'nın hayatındadır. Oya O'na hayrandır. Engin kötü bir gece kulübünün önünde Gül'ü görür, o sinirle arabasına biner, kaza yapar ve "gözlerini kaybeder". Gül, durumu gazetedeki "geçirdiği trafik kazasında gözlerini kaybeden avukat Engin Bora için evde yardımcı olacak kültürlü bayan aranıyor" ilanı ile öğrenir ve hemen işe başvurur. Oya ile Gül karşılaşır, Oya "bir bakıcıya ihtiyaçları olduğunu ama bugüne kadar babasını emanet edecek güvenilir birini bulamadığını" söyler. Gül, Engin'e "gönüllü bir yardımcı" olmaya hazırdır. Engin evin içinde yürümekte zorlanmakta ve baston kullanmaktadır (ancak baston bir yürüme bastonudur, beyaz baston değildir). Gül, ilk karşılaşmaları esnasında, Engin sesini tanıyır gibi olduğunda, adının Seher olduğunu söyler. İlerleyen günlerde, Seher Engin'e "mutlaka yeniden

evlenmesi gerektiğini” söyler, Engin de Seher’e karısı ile ilgili durumu anlatır, Oya annesinin öldüğünü zannetmektedir. Engin Seher’e karısını “bir gece tesadüfen bir batakhaneye önünde gördüğünü, dünyasının allak bullak olduğunu, arabasını nasıl sürdüğünü bilemediğini ve o gece O’nun yüzünden gözlerini kaybettiğini” anlatır. Oya Seher’e müzik hocasını sevdiğinden bahseder. Seher ve Engin ormanda yürüyüşe çıkarlar. Engin “ne kadar özlemişim tabiatı, meğer bunca zamandır kendimi dört duvar içine kapamakla hata etmişim, size minnettarım Seher” der. Seher’i önceden tanıyormuş gibi hissetmektedir. “Yaşamak çok güç gelmişti önceleri, başıma gelen felaketlerde, bilhassa körlüğümde ölümü bir kuruluş olarak düşünmüştüm, kızım olmasaydı belki de...” der. Karısından bahseder, Seher ağlamaya başlar. Engin “ıslak gözlerinizi, hüznü yüzünüzü görmek istiyorum şu an, hiç olmazsa ellerimle” der ve yüzüne dokunur. Bu esnada arabanın teybinden (yürüyüşün başından beri şoför onları takip etmektedir) Gül’ün söylediği bir şarkı çalmaya başlar. Engin sinirlenir, ayağa kalkar, birkaç adım atmaya çalışırken yere düşer. Seher O’na yardım etmek isterken, Engin O’na sinirlenir “dokunmayın bana, gözlerimi kaybettim ama elim ayağım hâlâ tutuyor” der ve yürür. Birkaç adım sonra Seher’i çağırır, özür diler, “şimdi bana yardım eder misin?” deyip kolunu uzatır. Seher ölünceye kadar yardım etmeye hazırdır. Eve gelirler (Engin bu sahnede evin içinde kara güneş gözlüğü takmaktadır). Evde Engin, Oya’nın müzik hocası ile tanışır. Cemil’i tanımaz. Oya Seher’i de babasının yardımcısı ve kendisinin can yoldaşı olarak Cemil’le tanıştır. Gül, Cemil’in evine giderek kızının peşini bırakması için O’na yalvarır. Cemil ise pişkince davranır çünkü Gül, Engin’e evine “körlüğünden istifade ederek” girdiğini söyleyemeyecektir. Seher, Oya’yı uyarmaya çalışır ama Oya onu dinlemez. Seher “gözlerini açtırması” için Engin’i ikna etmeye çalışır. Engin “ne göreceğim batakhaneye önlerinde sarhoş mezesi olmuş o kadını mı” der. Seher ise Engin’in “masum ve tertemiz kızını görmesi ve O’nun hata yapmasını engellemesi için” gözlerinin açılmasını istemektedir. “Gören bir gözle O’nun yarınına daha bir güven ve mutluluk getirebilir.” Ameliyat olması için Engin’e yalvarır, Engin babalık vazifesi uğruna ve Seher’i görmek arzusuyla ameliyatı kabul eder. “Gözünün, saçının rengini seçmek, yüzüne doya doya bakmak istediğini” söyler. O gün yanında olmasını ister. Seher bu “müjdeyi vermek” için Oya’nın yanına gider, Oya konuşulanları duymuştur. Seher’i kışkanç, kötü ruhlu bir kadın olmakla itam eder, O’na tokat atar ve kovar. Engin’in ameliyatı çok başarılı geçer, görmeye başlar. Oya Seher’in “sebepsiz evi terk ettiğini” söyler. Cemil Oya’ya içki içirip O’nu evine götürür. Olası bir tecavüzdən Oya’yı onları takip etmiş olan Seher kurtarır, Cemil’i öldürür. Oya’ya “şerefi için” susmasını söyler. Mahkemede hiçbir şey söylemez, ölmek ister. Şevki Ağabey ile konuştuklarını Oya duyar. Babasıyla yüzleşir. Seher’in annesi Gül olduğunu babasının “gözlerini ışığa kovuşturduktan sonra gittiğini” söyler. Mahkemeye gidip Gül’ü kurtarırlar, mutluluk içinde, kol kola evlerine girerler.