

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI'NDA ERKEK KİMLİĞİ

Gölbahar ATASOY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Zahur Mukerrem

ESKİŞEHİR

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Haziran 2013

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gölbahar ATASOY'un, "Zeki Demirkubuz Sinemasında Erkek Kimliği" başlıklı tezi 21 Haziran 2013 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Zahur MÜKERREM

Üye : Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL

Üye : Doç.Dr.İncilay CANGÖZ

İmza




Doç.Dr. Ahmet TIRYAKI
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdür Vekili



Yüksek Lisans Tez Özü

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI'NDA ERKEK KİMLİĞİ

Gülbahar ATASOY

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2013

Danışman: Prof. Dr. Zahur MÜKERREM

Bu çalışmanın amacı, 1990 sonrası öne çıkan yönetmenlerden Zeki Demirkubuz sinemasında erkek kimliğinin nasıl sunulduğunu araştırmaktır.

Zeki Demirkubuz sinemasında erkek kimliğinin nasıl sunulduğunu belirlemek için betimleyici analiz yöntemi kullanılmış ve durum saptama çalışması yapılmıştır. Araştırmada, çalışmanın yapılmasına karar verilen tarihe dek gösterimi tamamlanmış 9 Zeki Demirkubuz filmi incelenmiştir. Filmlerde yer alan ana erkek karakterlerin sunumundaki özellikleri belirlemek için 3 ayrı kategori belirlenmiştir.

Araştırma sonunda yapılan değerlendirmeler, 1990 sonrası dönemin önemli yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un sinemasında erkek kimliğinin, toplumsal yapıda var olan geleneksel ve modern erkek kimliği özelliklerini bir arada yansıttığını ortaya çıkarmıştır. Demirkubuz, filmlerinde erkek kimliğini yaratırken toplumun beklentilerine cevap vermek veya karşı çıkmak gibi bir çaba içine girmemiş, hayatın içinden erkeklere yer vermiştir. Onun filmlerinde erkekler, iradesiz, otoriteden yoksun, güçsüz, duygularını gösteren, edilgen ve aldatılan bireyler olarak sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler : Zeki Demirkubuz, Toplumsal cinsiyet, Kimlik, Erkek kimliği

Abstract

MALE IDENTITY IN ZEKİ DEMİRKUBUZ’S CINEMATOGRAPHY

Gülbahar ATASOY

Division of Cinema Television

Anadolu University Institute of Social Sciences, June 2013

Advisor: Prof. Dr. Zahur MÜKERREM

The aim of this study is to investigate how the male identity is presented in the cinematography of Zeki Demirkubuz who has emerged as a well-known director in the early 1990s.

In this study, in order to determine how the male identity was presented in Zeki Demirkubuz’s cinematography, descriptive analysis method was used and an exploratory study was conducted. Three different categories were determined in order to investigate the features of main male characters in Zeki Demirkubuz’s last nine movies that have been released until the moment that this study has started. These categories have been reviewed by seeking answers for the questions that were previously selected.

The post-study assessments have revealed the fact that the male identity in the cinematography of Zeki Demirkubuz, who is one of the key directors in the post-1990 era, is reflecting the conventional and modern male identities simultaneously that have roots in the social fabric. While Demirkubuz was creating the male identities (characters) in his movies, he did not striven either to meet the expectations of the society nor to oppose them, but rather he used the ordinary male characters of the daily life. In his movies, the males are presented as being flabby, non-authoritative, weak, emotional, passive and cheated individuals.

Keywords: Zeki Demirkubuz, Social Gender, Identity, Male identity

28/06/2013

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının bana ait özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Gülbahar ATASOY



Teşekkür

Bu tez çalışmasında yapıcı ve titiz yaklaşımıyla beni yönlendiren ve destekleyen, deneyimlerini paylaşan değerli tez danışmanım sayın Prof. Dr. Zahur Mükerrerem'e, yönlendirme ve katkılarından dolayı Doç. Dr. Aysun Yüksel'e, çalışmamın başından beri beni destekleyen, bilgi ve deneyimlerini paylaşarak katkı sağlayan ve beni zor zamanlarımda yüreklendiren Doç. Dr. Nesrin TAN AKBULUT, Dr. Selma BAYRAKTAR ARBERKLİ ve yine desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Uğur DEMİRAY'a çok teşekkür ederim.

Gülbahar ATASOY

Özgeçmiş

Gülbahar ATASOY

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

1992		Newyork University, Certificate of Video Production Programme
Y.Ls.	1985	Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ls.	1984	Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü

İş

2005-2009	Sourcing & Product Development Manager. Tesco Türkiye
2001-2005	Directör. Maureen Skelly Bonini SRL Türkiye
1996-2001	Division Manager of Banana Republic. GAP Türkiye
1994-1996	Merchandiser. Littlewoods Türkiye
1985-1989	Redaktör, Haber Dairesi, Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü

Kişisel Bilgiler

Yabancı dil: İngilizce

İçindekiler

	<u>Sayfa</u>
Jüri ve Enstitü Onayı	ii
Öz	iii
Abstract	iv
Etik ilke ve kurallara uygunluk beyannamesi	v
Teşekkür	vi
Özgeçmiş	vii
1. Giriş	1
1.1. Amaç	3
1.2. Önem	4
1.3. Varsayımlar	4
1.4. Sınırlılıklar	4
1.5. Tanımlar	5
2. Literatür Taraması	6
2.1. Toplumsal Cinsiyet ve Erkek Kimliği	6
2.1.1 Toplumsal cinsiyet kavramı	6
2.1.2. Kimlik	10
2.1.2.1. Erkek kimliği	12
2.1.2.2. Türkiye’de erkek kimliği	15
2.2. Sinemada Erkek Kimliği	24
2.2.1. Türk Sinemasında erkek kimliği	26
2.2.1.1. 1990 öncesi Türk sinemasında erkek kimliği	26
2.2.1.2. 1990 sonrası Türk sinemasında erkek kimliği	32
2.3. Zeki Demirkubuz Sineması	39
2.3.1. Zeki Demirkubuz un biyografisi ve filmleri	39
2.3.2. Zeki Demirkubuz’un Türk sinemasındaki yeri	40
3. Yöntem	44

3.1. Araştırma Modeli	44
3.2. Evren ve Örneklem	45
3.3. Veriler ve Toplanması	45
4. Bulgular / Zeki Demirkubuz Sinemasında Erkek Kimliği	46
4.1. C Blok	46
4.1.1. Filmin yapım bilgileri	46
4.1.2. Filmin özeti	47
4.1.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	48
4.1.3.1. Sosyo ekonomik durumu	48
4.1.3.2. Özel alanda erkek	49
4.1.3.3. Kamusal alanda erkek	52
4.2. Masumiyet	54
4.2.1. Filmin yapım bilgileri	54
4.2.2. Filmin özeti	55
4.2.3. Filmde erkek kimliğinin analizi.....	56
4.2.3.1. Sosyo ekonomik durumu	56
4.2.3.2. Özel alanda erkek	57
4.2.3.3. Kamusal alanda erkek	60
4.3. Üçüncü Sayfa	63
4.3.1. Filmin yapım bilgileri	63
4.3.2. Filmin özeti	64
4.3.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	65
4.3.3.1. Sosyo ekonomik durumu	65
4.3.3.2. Özel alanda erkek	66
4.3.3.3. Kamusal alanda erkek	67
4.4. Yazgı	69
4.4.1. Filmin yapım bilgileri	69
4.4.2. Filmin özeti	70
4.4.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	71
4.4.3.1. Sosyo ekonomik durumu	71
4.4.3.2. Özel alanda erkek	72

4.4.3.3. Kamusal alanda erkek	73
4.5. İtiraf	75
4.5.1. Filmin yapım bilgileri	75
4.5.2. Filmin özeti	76
4.5.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	77
4.5.3.1. Sosyo ekonomik durumu	77
4.5.3.2. Özel alanda erkek	77
4.5.3.3. Kamusal alanda erkek	81
4.6. Bekleme Odası	84
4.6.1. Filmin yapım bilgileri	84
4.6.2. Filmin özeti	84
4.6.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	85
4.6.3.1. Sosyo ekonomik durumu	86
4.6.3.2. Özel alanda erkek	86
4.6.3.3. Kamusal alanda erkek	89
4.7. Kader	91
4.7.1. Filmin yapım bilgileri	91
4.7.2. Filmin özeti	92
4.7.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	94
4.7.3.1. Sosyo ekonomik durumu	94
4.7.3.2. Özel alanda erkek	94
4.7.3.3. Kamusal alanda erkek	96
4.8. Kıskanmak	99
4.8.1. Filmin yapım bilgileri	99
4.8.2. Filmin özeti	100
4.8.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	101
4.8.3.1. Sosyo ekonomik durumu	102
4.8.3.2. Özel alanda erkek	102
4.8.3.3. Kamusal alanda erkek	105
4.9. Yeraltı	106
4.9.1. Filmin yapım bilgileri	106
4.9.2. Filmin özeti	107

4.9.3. Filmde erkek kimliğinin analizi	108
4.9.3.1. Sosyo ekonomik durumu	108
4.9.3.2. Özel alanda erkek	109
4.9.3.3. Kamusal alanda erkek	110
5. Sonuç	112
5.1. Zeki Demirkubuz sinemasındaki erkeklerin Sosyo Ekonomik Durumları	114
5.2 Zeki Demirkubuz sinemasında Özel Alanda Erkek	115
5.3 Zeki Demirkubuz sinemasında Kamusal Alanda Erkek	118
Ekler	120
Kaynakça	131

1. Giriş

Türk sinema tarihinin ilk başlangıcı, dünyada sinemanın keşfi ve yaygınlaşmasıyla aynı döneme rastlamasından dolayı haklı bir gururlanma sebebidir. Fakat, tarihinde onu dünya standartlarına yükseltecek ve evrensel olarak “Türk Sineması”nın varlığını ve sinema tarihindeki yerini pekiştirecek kalitede filmlerin sayısı azdır. “Susuz Yaz”, “Otobüs”, “Yol”, “Masumiyet”, “Uzak” ve 2000 sonrası çekilen yurtdışında kabul görmüş ve festivallerde başarılı olmuş filmlerin dışında kalan çok sayıdaki filmler ancak ulusal sınırlar içinde kendilerine yer edinebilmişlerdir. Bunların içinde halk tarafından sevilen veya sevilmeyen birçok film söz konusudur. Bu filmler melodram özellikleri içinde barındıran aşk üzerine kurulu filmler başta olmak üzere, komedi ve dram özellikleri taşıyan “Hababam Sınıfı” serileri, toplumsal olguları ele alan göç filmleri, kahramanlık öykülerinin ve destanlarının anlatıldığı tarihi filmler, çocuk oyuncular üzerine kurulu filmler, köy filmleri olarak sıralanabilmektedir. Halk tarafından sevilen bu filmler, sürekli TV ekranlarında yılda birkaç kez gösterilerek kuşaktan kuşağa aktarılmakta, çekildiği dönemlerden entellektüel ve yaşamsal kesitler sunmaktadırlar. Dünya sinema araştırmacıları bu filmleri sanat bakımından önemli bulmasa da bu filmler Türk sinema seyircisi için anılar kaynağıdır. Çünkü her birey bu filmlerde kendi yaşamlarından, tarihinden kesitler bulmakta ve onlarla özdeşleşmektedir. Bu filmler, seyircinin günlük yaşamının, duygusal dünyasının, komik hatıralarının, düşüncelerinin, romantik yaşantılarının bir parçasıdır.

1980’lerde ülkede yaşanan siyasal ve toplumsal gelişmelere paralel bir yaklaşımla Türk sinemasında da değişimler kendini göstermeye başlamış, geleneksel Türk sinemasının dışında toplumsal kaygılardan uzak bireye ait ürünler verilmiştir (Dorsay, 1995:21). Bu dönemde bireyin öne çıktığı, kişisel sorunların, psikolojik sorunların, iletişimsizliklerin, bunalımların ve yalnızlıkların anlatıldığı filmler ile kadının öne çıktığı filmler üretilmiştir. Ayrıca göç olgusunun yarattığı sorunlarla karşı karşıya kalan insanların müziği olan arabesk ile hüznü, acı, mutsuzluk, umutsuzluk ve gözyaşı üzerine kurulu arabesk filmler çekilmiştir.

1980 sonrası yeni ve genç sinemacılar filmlerini toplumsal, ekonomik ve siyasal tabana oturtup, bireyi yaşadığı çevreyle birlikte ele almışlardır. Filmlerindeki karakterlerin psikolojik durumlarını göstermelerinin yanında, “değer ve ahlaki yargıların değişmesi, cinselliğin toplumdaki yeri, cinselliğin estetik bir şekilde ele alınması, ataerkil, erkek egemenliğinde bir toplumda kadının özgürleşme çabası” na da yer vermişlerdir (Özön, 1995: 36-40). Türk toplumunda yaşanan siyasal ve toplumsal gelişmeler sonucu, “toplumsal” kaygılar yerine bireyin öne çıktığı, kişisel sorunların incelenerek psikolojik boyuta önem verilen 1980’lerin ikinci yarısında çevrilen filmlerde, “insanların psikolojik sorunları, iletişimsizlikleri, bunalımları, yabancılaşmaları ve yalnızlıkları” anlatılmıştır (Esen, 1992: 50-59).

Toplumsal yaşamda ortaya çıkan gelişme ve değişimler, toplumun erkek kimliğine yüklediği değerlerde de değişim ve dönüşümü beraberinde getirmiş olmasına rağmen geleneksel değerlerin de varlığını koruduğu, modern ve geleneksel değerlerin iç içe geçtiği görülmektedir. Toplumsal yaşamdaki bu durum Türk sinemasında da yansımaları bulmuş ve birçok örnek ortaya konulmuştur. Toplumdaki değişimle birlikte kadının kariyer sahibi olması, evin geçimini sağlaması veya evin geçimine eşi ile birlikte katkıda bulunması sonucu ailede karar verici konumuna yükselmesi sinemada da yansımaları bulmuştur. Erkek kimliğinin geleneksel değerlerin dışına çıktığı, edilgen, pasif, çaresiz, başarısız, güçsüz otorite yoksunu olarak sunulduğu film örneklerine az da olsa rastlanmaktadır. Zeki Ökten’in “Faize Hücum”(1982) filmi, toplumun erkekten beklediği değerlerin dışında, geleneksel değerleri yıkan bir erkek kimliği sunması nedeniyle örnek gösterilebilir. Filmin ana erkek karakteri Kamil Bey ev içi ve ev dışı alanlarda pasif, eş deyişle edilgen bir kimlik olarak sunulmaktadır (Adanır,1987:100-116).

1980’li yıllarda başlayan değişimler; Türk toplum yapısında yaşanan ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel gelişmeler 1990’lı yıllarda da toplumun her kesiminde etkili olmaya devam etmiştir. Bu değişim ve gelişmelerin yansıması da her alanda olduğu gibi sinemada da artarak kendisini göstermiştir. Sinemanın toplumsal yapıdaki değerlerin pekiştirilmesindeki önemli rolü dolayısıyla Türk sineması da ait olduğu toplumsal

yapının özelliklerini ürettiği filmlerde yansıtarak, toplumsal değerlerin pekiştirilmesini sağlamıştır.

1990'lı yılların başında popülist filmler tırmanışını sürdürürken, geçmiş dönemlerde işlenen temaların bu dönemde de yer aldığını ayrıca farklı temalarda filmlerin de seyirci ile buluştuğunu görmekteyiz. Bu temalar politik, köy-kent, marjinal yaşamlar, edebiyat uyarlamaları, melodramlar, dinsel kadın öyküleri, gerçek yaşam ve çocukluk filmleri çerçevesinde oluşturulmuştur (Özer, 2000: 86-92). 1990'lı yılların ortalarından itibaren çekilen filmlerin çoğunda, ülkenin ekonomik ve sosyal yapısına ilişkin konuların ele alındığı görülmektedir. Toplumsal eleştiri, bireyin sorunları, kadın ve iç hesaplaşma gibi değerler filmlerde yer almaya başlamıştır. Bu yıllarda çevrilen filmlerin çoğunluğunda mafya, işsizlik, toplumsal ve ekonomik düzenin insanlar üzerinde oluşturduğu baskı, gibi konular işlenmiştir.

Bu bağlamda 1990'lara kadar Türk sinemasındaki erkek kimliklerinin sunumu, genelde ataerkil toplumun erkeğe ve kadına yüklediği geleneksel değerleri pekiştirecek ve güçlendirecek özellikler taşımaktadır. 1980'lerde başlayan değişim, 1990 sonrası toplumsal yapıdaki değişimlerin de etkisiyle erkek kimliğini değiştirmiştir. Bu değişim sinemada da yansımasını bularak daha önceki yıllara kıyasla farklı erkek kimliklerine yer veren filmlere sahne olmuştur. Bu farklı erkek kimlikleri, başarısız, saplantılı, saldırgan, özgüveni olmayan, yalnız, otoritesini ve kadına üstünlüğünü kaybetmiş olarak sunulmaktadır.

1990 sonrası çıktıkları filmler ile yeni bir dönem başlatan ve yeni kuşak sinemacılar olarak adlandırılan yönetmenler arasında öne çıkan Zeki Demirkubuz'un filmlerinde erkek kimliğinin nasıl sunulduğu ve ne tür özellikler gösterdiği bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Çalışmayla, sinemaya geleneksel sinema anlayışının dışında farklı bir anlam ve anlatım katan Zeki Demirkubuz'un, geleneksel erkek kimliğinin sunumunun hakim olduğu Türk Sineması'nda farklı bir erkek kimliği yaratıp yaratmadığı araştırılmıştır. Demirkubuz'un filmlerinde, toplumsal cinsiyet sunumlarını pekiştirecek ya da bu değerleri ortadan kaldıracak bir yaklaşım getirip getirmediği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

1.1. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı Zeki Demirkubuz sinemasındaki erkek kimliğinin sunumunu araştırmaktır. Bu temel amaçtan yola çıkarak aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- 1- Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki erkek kimliği toplumsal yapıdaki erkek kimliği ile örtüşmekte midir?
- 2- Zeki Demirkubuz'un filmlerinde geleneksel erkek kimliği değerlerindeki kırılma hangi noktalarda görülmektedir?

1.2. Önem

Sinema ile ilgili toplumsal cinsiyet araştırmaları genellikle kadın odaklıdır ve erkek kimliği ile doğrudan ilgili yapılan çok fazla araştırma bulunmamaktadır. Erkek kimliği sunumunun araştırıldığı bu çalışmada, Zeki Demirkubuz filmlerindeki erkek kimliğinin sunumu irdelenmektedir. Toplumsal cinsiyet çalışmalarına, Demirkubuz'un filmlerindeki erkek kimliğinin sunumu açısından yaklaşan bu çalışma, alanda bundan sonra yapılacak çalışmalara da katkı sağlayacaktır.

1.3. Varsayımlar

Sinemada kimlik sunumu toplumsal yapıdaki değişimler doğrultusunda filmlerde yansımaları bulmuştur. Bu çalışmanın temel varsayımını geleneksel erkek kimliğinin sınırları dışında kalan farklı bir erkek kimliğinin Zeki Demirkubuz sinemasındaki sunumu oluşturmaktadır

Bundan hareketle bu çalışmanın dayandığı alt varsayımlar şunlardır:

- 1- Toplumsal yapıdaki değişimler, sinemadaki erkek kimliklerinin sunumuna da yansımaktadır.

2-Farklı bir sinema yaratmaya çalışan Zeki Demirkubuz'un erkek karakterleri gelenekselden uzak ve toplumsal yapıdaki değişimleri yansıtan bir özellik göstermektedir.

1.4. Sınırlılıklar

- 1- Bu çalışma, seçilen konu itibarıyla 1990 sonrası kendi sinemasını yaratmak üzere yola çıkan Zeki Demirkubuz'un çevirdiği 9 film ile sınırlandırılmıştır.
- 2- Çalışma bu dokuz filmde yer alan ana erkek karakterlerle sınırlıdır.

1.5. Tanımlar

Araştırmada kullanılan bazı özel kavramların tanımları aşağıda verilmektedir.

Toplumsal cinsiyet: Kadınların ve erkeklerin toplumdaki farklı rol ve davranışlarını tanımlar. Toplumsal cinsiyet erillik ve dişilik olarak nitelendirilen toplumsal ve kültürel kişilik özelliklerini tanımlamada kullanılmaktadır. Bu tanımlamada, duygusal, zayıf, pasif, veya bağımlı olma gibi özellikler daha çok dişilik özellikleri olarak görülürken güçlü, cesur, hırslı, saldırgan ve bağımsız olma gibi özellikler daha çok erillik özellikleri olarak görülmektedir (Suğur, 2006: 3)

Kimlik: İnsanın kendini tanımlama ve konumlamasının ifadesidir. Bu noktadan hareketle kimlik, birey veya grubun kendini diğer birey veya gruplardan ayırt edici özelliklerinin bütünü olarak tanımlanmaktadır (Bilgin, 2003: 199).

Cinsiyet Kimliği: Bireyin kişilik ve davranış olarak gösterdiği kadınlık ya da erkekliğin kişisel ve içsel anlamı, erkek ve kadın olmanın öznel duyumdur (Rice, 1996'dan aktaran Dökmen,2004:27)

Sosyokültürel: Aynı anda bir toplumu ya da toplumsal bir grubu ve kendine özgü olan kültürü ilgilendiren: toplumun sosyokültürel yapısı.

Özel Alan: Çalışmada özel alan olarak ev içindeki aile yaşamı kastedilmekte olup inceleme bu bağlamda yapılmıştır.

Kamusal Alan: Ev dışında kalan, sosyal yaşam ve iş yaşamının oluşturduğu toplumsal yaşam kastedilerek inceleme bu doğrultuda yapılmıştır.

2. Literatür Taraması

Zeki Demirkubuz sinemasında erkek kimliğinin sunumunun sağlıklı bir şekilde incelenebilmesi için öncelikle Toplumsal cinsiyet, kimlik ve erkek kimliğinin sosyolojik ve psikolojik boyutuna bu bölümde yer verilmektedir. Bu bağlamda daha sonra bu kavramların sinema ve Türk Sinemasına nasıl yansıdığının ortaya konulması araştırmaya ışık tutması açısından faydalı olacaktır.

2.1. Toplumsal Cinsiyet ve Erkek Kimliği

Bu bölümde toplumsal cinsiyet, kimlik ve erkek kimliğine ilişkin farklı bilimsel tanımlamalar ve açıklamalar ele alınmıştır.

2.1.1. Toplumsal cinsiyet kavramı

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki biyolojik ayrışma temelinde, bu ayrışmaya ve bölünmeye yol açan sosyal ve psikolojik farklılaşma olarak ifade edilmektedir. Genel kabul kullanımında toplumsal cinsiyet (gender) in anlamı, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklara dayalı kültürel farklılıklardır (Connell, 2002:8).

Dökmen'e göre ise, toplumsal cinsiyet kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder, kültürel bir yapıyı karşılar ve genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içerir (2004:20).

Genel tanımlamayla “cinsiyet” terimi kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmekte ve biyolojik yapıya karşılık gelmektedir. Her birey doğduğunda, hatta daha

anne karnındayken biyolojik bir cinsiyete sahiptir (Kaypakoğlu, 2003, s.11). Bebekler doğduklarında sahip oldukları cinsiyet organlarına göre kimlikleri belirlenmekte, nüfus cüzdanlarının renginden seçecekleri mesleğe kadar tüm ayrımlar bu çerçevede düzenlenmektedir (Dökmen, 2004: 18-21).

İngilizcede cinsiyet için “sex”, toplumsal cinsiyet için “gender” terimleri kullanılmaktadır. Yapılan antropolojik araştırmalarda da cinsiyet (sex) terimi, genelde kadın ve erkek bedeninin, biyolojik, anatomik ve psikolojik özelliklerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise, bireyin kültürel anlamda erkek ve kadın olmasını ifade etmek için kullanılmaktadır (Bernard ve Spencer, 2002: 253; Tözün, 2007: 60-64; Dökmen, 2004: 20). Yakın zamanlarda yapılan araştırmalar, cinsiyetlere atfedilen özelliklerin ve davranış biçimlerinin toplumdan topluma, kültürden kültüre ve zaman boyutunda değişiklikler gösterdiğini ortaya koymaktadır (Barnard ve Spencer, 2002: 253).

Toplumsal cinsiyetin yapılanmasında biyolojik, sosyal ve tarihsel süreçler rol oynamaktadır (Navaro, 1997: 28). Biyolojik süreçte, kadın ve erkek bedenlerinin yaşam içinde gelişen anatomik yapılarında, gelişme sürecindeki biyolojik evrelerinde çeşitli bedensel ve hormonal değişimler söz konusudur. Sosyal süreçler, çevre tarafından belirlenen kadın-erkek davranışları, duygu, değer ve düşünce beklentileri üzerinde yapılandırılmıştır. Çocuk bir birey olarak algılanmaya başladığı andan itibaren erkek ve kadın olarak sosyalleşmeye başlar, çevrenin kendisinden beklediği rol kalıplarına göre koşullanır. Tarihsel süreçlerde, bireylerin ait oldukları toplumsal yapının kültüründen ve aile tarihinden taşıyıp tekrarladıkları kadın ve erkek olma davranış biçimleriyle bağlantılıdır.

Tanımı gereği kültürden kültüre ve zaman içinde farklı anlamlar içeren toplumsal cinsiyet kavramı, Batı Uygarlığı’nın insanlığa kazandırdığı, modernizmin ürünü olan yeni bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin ait olduğu toplumdaki sosyal statü, rol ve sorumlulukları ile aralarındaki güç ilişkilerini kapsar (Tözün, 2007: 60-64). Toplum içerisinde kadın ve erkek bireylerden beklenen davranışlar, cinsiyetlerine göre farklılıklar göstermektedir (Demez, 2005; Navaro, 1997; Zeybekoğlu, 2010). Kadın ve

erkeğin farklı biyolojik yapılarının olduğunun benimsenmesiyle bu farklılığın toplumsal değişmeler ve kültürel farklılıklardan etkilenecek kadınlık ve erkekliğe yüklenen değerlerin de değişkenlik göstermesine yol açtığı ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet en genel anlamıyla, toplumun kadın ve erkek için belirlediği ve uygun gördüğü rol ve sorumluluklarını aktarmaktadır.

Toplumsallaşma sürecinde erkek ve kız çocuklarının öğrendikleri, kültürün cinsiyetlerine uygun bulduğu duygu, davranış ve roller arasındaki farklılıklar toplumsal cinsiyet farklılıkları olarak ele alınır (Dökmen, 2004; Marshall, 1999). Bu bağlamda toplumda kadın ve erkekte beklenen toplumsal ilişkiler, kadına ve erkeğe yüklenen roller, toplumsal cinsiyet rolleri kavramını doğurmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri, kadına ve erkeğe toplum tarafından uygun bulunan kişilik özellikleri ve davranışlar olarak ifade edilir. Kadının ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri çocukluktan itibaren toplumun ve kültürün tanımladığı ve bireylerin yerine getirmelerini beklediği cinsiyetine uygun roller ve sorumluluklar doğrultusunda oluşur. Kız çocukların rol model olarak anneyi alması, oğlan çocukların ise babayı örnek alması gerektiği bireye öğretilir veya dayatılır. Kız ve erkek çocuklar sosyalleşme süreciyle birlikte çeşitli nesneleri, oyunları, meslekleri ve kişilik özelliklerini kendileri için “uygun” ya da “uygun olmayan” olarak ayırt etmeyi öğrenirler. Cinsiyete ilişkin dış görünüş olarak belirgin farklılıkları olmayan küçük çocukları cinsiyetlerine göre ayırt etmek için, kız çocuklara, küpe takılıp, erkek çocuklara futbol kulüplerini temsil eden şapka takılmaktadır.

Biyolojik yapılarındaki farklılıklardan dolayı kadınlar daha güçsüz ve duygusal oldukları düşüncesinden hareketle kendilerine toplumun uygun gördüğü rol, evini idare etmek, çocuk büyütmek, ev işleri yapmak iken erkeğin toplumsal cinsiyet rolü ise evin geçimini sağlamak olarak belirlenmiştir (Dökmen, 2004: 24-35; Connell, 1998: 184-192). Kadınlar daha duyarlı ve ilgili olarak algılanıp, ev kadını, öğretmen, hemşire olmalarının beklenmesi, erkeklerin ise bağımsız, atılgan, güçlü olarak algılanıp asker, mühendis, tüccar olmalarının beklenmesi, toplumsal cinsiyet farklılıkları olup toplumun kendi kalıplarını bireye dayatması sonucu oluşurlar. Bu toplumsal cinsiyet özellikleri bakımından cinsiyetler arasında farklılıklar gözlenebileceği gibi, aynı cinsiyetten

bireyler arasında da farklılıklar gözlenebilir. Örneğin, çok duygulu erkekler veya çok güçlü kadınlar da olabilir. Bu farklılıklara ilişkin beklentiler, cinsiyet kalıp yargıları şeklinde toplumda geniş kabul görmekte olan inançlara dönüşür ve sosyal davranışı biçimlendirir.

Toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farklı olduğunu belirten Ecevit (2011:4), toplumsal cinsiyetin, kadınla erkeği sosyal ve kültürel açıdan tanımlayan ve onların toplumsal rollerini ifade etmek için kullanılan bir kavram olduğunu vurgulamaktadır. Son otuz yılda gelişip güçlenen toplumsal cinsiyet çalışmaları sosyal bilimlere önce ‘feminist çalışmalar’ olarak girdi, sonra ‘kadın çalışmaları’ olarak anılmaya başlandı ve sonunda da ‘toplumsal cinsiyet çalışmalarına’ dönüştü.

1970’lerden itibaren yapılan toplumsal cinsiyet çalışmalarının tarihsel gelişiminde üç önemli aşama kaydedilmiştir: Birinci aşama, cinsiyet farklılıklarına (kadın-erkek)vurgu yapılmasıdır. Bu çalışmalarda, farklılıkların bireylerin biyolojik özelliklerinden kaynaklandığı konusunda görüş birliğine vardır. İkinci aşamada öğrenilen cinsiyet rollerine ve toplumsallaşmaya vurgu yapılmaktadır. Üçüncü aşamada, toplumsal cinsiyetin bütün sosyal sistemlerde (sınıflı ve ataerkil) merkezi bir rolünün olduğu fark edilmiştir. Yani, toplumsal cinsiyet; ücretli çalışma, aile, politika, gündelik yaşam, ekonomik kalkınma, hukuk, eğitim ve daha birçok alanda analizlere dahil edilmiştir. Yapılan analizlerde biyolojik farklılıkların yani cinsiyetin yeterli olmadığını ve biyolojik belirlemeciliğe neden olabileceğini fark eden feminist düşünürler, bu farklılıkların toplumsal niteliğini anlamak için toplumsal cinsiyet kavramını daha sık kullanmaya başlamışlardır. Genelde doğal olduğu düşünülen ve sorgulanmadan kabul edilen farklılıkların toplumsallaşmanın bir ürünü olduğu, kadınların erkeklere tabi olmasına neden olan toplumsal ilişkilerin de bu sürece karşılık geldiğini düşünenlerin sayısının artmasına neden olmuştur (Ecevit, 2011:4-7)

Böylece ünlü Fransız felsefeci ve yazar Simon de Beauvoir 1949’da yazdığı “İkinci Sex” adlı kitabında, “kadın doğulmaz, kadın olunur” ifadesiyle dikkati toplumsallaşma süreci ve toplumsal kültüre çekmektedir (1949’dan aktaran Doldaş, 1995: 52). Bundan dolayı toplumsal cinsiyet, biyolojik belirlenmeden farklı olarak davranış ve eylemlerin öğrenilmiş kalıplarını ifade etmektedir. Bireyi erkek ya da kadın yapan şey evrensel

olup doğa kanunlarına dayanıyorken, kadınların kendi kadınlıklarını erkeklerin ise kendi erkekliklerini ifade ederken başvurdukları yöntemler kültürden kültüre değişmektedir. Dolayısıyla, çağdaş batı kültüründe kadın ve erkeklere atfedilen özellikler (kadınlarda daha fazla duygusal ifade; erkeklerde şiddet ve saldırganlığa olan büyük eğilim) toplumsal cinsiyet olarak görülmekte, bu da onların değişebileceği anlamına gelmektedir (Edgar ve Sedgwick, 2007: 151). Bu bağlamda erkeklik (erkek kimliği) ya da kadınlık (kadın kimliği) de, doğuştan gelen cinsiyet olmaktan çok, bireyin toplumsal ve kültürel alana adım atmasıyla toplum tarafından kendisine biçilen rol doğrultusunda yaşam boyu devam eden bir süreçtir.

2.1.2. Kimlik

Psikolojik, sosyolojik ve kültürel boyutlarda farklı farklı tanımlanan kimlik, bireyin kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığının, nasıl konumladığının ve aynı zamanda toplumun onu nasıl konumlandığına göstergesidir. İnsanı sosyal bir varlık olarak ele alan Yılmazkol'a göre (2001: 56-57), birey daha çocukluk döneminde aile ve çevresindeki insanlarla etkileşerek, bazı değer ve tutumları kendisine transfer edip içselleştirmektedir. Bu nedenle kimliğin oluşumunda sosyal çevrenin etkisi göz ardı edilmemelidir. Kimlik, kişinin psikolojik ve toplumsal açıdan kendisinin ve ait olduğu grup ve/veya toplumun ne olduğu ya da olmadığı üzerine yapılan açıklayıcı cevaplarda saklıdır. Kişinin yetiştiği çevre, biyolojik özellikler ile birlikte kimliğe şekil verirken, yalnızca çevre ya da kalıtım unsurları başlı başına kimliği oluşturan etkenler değildir.

Bilgin (2003:199)'in kimlik tanımında ise, bir birey ya da grup için söz konusu olmasına bağlı olarak bireysel ya da sosyal kimlikten söz edilmektedir. Kimliğin bu iki yanı, çoğu kez çatışmalı bir özellik göstererek temel mantıklarında, değerlerinde ve hak taleplerinde ayrışmaktadır. Bu noktadan hareketle kimlik, bir birey veya grubun kendini diğer birey veya gruplardan ayırt edici özelliklerinin bütünü olarak tanımlanabilir. Bu açıdan baktığımızda kimliğin tanımı, daima bir diğerine göre yapılır.

Toplumun kişiye bakış açısı, değer ve normları, kimliğin kazanılmasında etkilidir. Diğer bir ifadeyle, kişinin veya grubun kimliği büyük ölçüde sosyal belirteçler tarafından

tain edilmektedir. Nitekim birey, kendi kendisini değerlendiren ölçüt olarak çoğu zaman, içinde yaşıadığı toplumun ölçütlerini kullanmaktadır. Bireyin kim olduğunu, ne olduğunu, hayatın neresinde ve nasıl olduğunu, bağımsız bir şahsiyet olup olmadığını bilmek istemesi ve bu konularda bir arayış içinde olması bireyin kimlik arayışının göstergesidir. Kimlik arayışı, yani insanın kendisini aradığı dönem, genellikle ergenlik çağında olan gençlerde görülmektedir (Seyyar, 2004: 416-417).

Kimlik, kişisel kimlik ve sosyal kimlik olarak ikiye ayrılmaktadır. Kişisel kimlik, bireyin kişilik özellikleri, diğer bireylerden farklılıkları, bedensel özellikleri, daha çok kişisel doğasındaki tanımları olarak, sosyal kimlik ise, bireyin çeşitli sosyal kategorizasyonlardaki sosyal özdeşleşmelerinin eksiksiz birleşimi olarak tanımlanmaktadır (Turner 1984'den Aktaran Meşe, 1991: 13). Bireyin toplumdaki yerini oluşturma ve tanımlamasına yardımcı olan sosyal kategorizasyon süreci bu anlamda sosyal kimlik ile ilişkilidir. Sosyal kategori üyeliğine dayanan benlik, bireyin benlik bilincinin oluşmasında temel olduğu varsayımı ile insana dayandırılmaktadır (Tajfel 1978'den aktaran Meşe, 1991: 16). Diğer insanların verdikleri tepkilerle yüklenen kimlik ise, kişinin resmi veya resmi olmayan çeşitli gruplardaki üyeliği, aidiyeti, sosyal olarak bağlı olduğu grupla özdeşleşmesi, sosyo-politik yönleri-görüşleri ile bireyin belirli bir gruba ve(ya) gruplara aidiyeti ile ifade edilmektedir. Sosyal kimlik teorilerine göre insanlar, çeşitli sosyal kategorilere göre sınıflandırılabilir (Seyyar, 2004: 687). Sosyal kimlik teorisine göre, kişilerin ait olduğu grup diğer gruplardan daha başarılı olduğu zaman olumlu kişisel kimlik korunur. Bu nedenle bireyler, düşünce ve davranışlarında kendi kararları yerine, üyesi oldukları grupların kararları lehine davranış göstermektedir (Bilgin, 2003: 350).

Toplumsal etkilerle şekillendirilen, toplumsal olarak devam ettirilen ve dönüştürülen kimlik olgusu, bir düşünce, tavır veya tutum bütünlüğünden oluşan yaşam biçimi olarak da görülebilir (Meşe, 1991: 37). Kimlik, siyasi, dini, ailevi, mesleki, sosyal aidiyeti belirterek kişinin tanınmasını sağlarken, aynı zamanda sosyal rol ve statülerini de yansıtır. Sözen (1995: 111-112) ise, insanın millet, meslek, din, aile, eğitim, sosyal sınıf içinde davranışlar sergilediğini belirterek, kimliklerin sabit ve değişmez olmadığını, aksine sürekli değişim içinde olan kavramsal oluşumlar olduklarını ifade etmektedir.

Kimlik terimi çok farklı alanlarda ve şekillerde kullanılmaktadır. Bir yandan etnik, dinsel veya kültürel azınlıkların taleplerini belirtmektedir. Diğer yandan da küreselleşmeye karşı tepkiler bağlamında kimlikçi kapanmalardan, kimliksel direnişlerden; modernleşmeye karşı tepkiler bağlamında kökten dinci kimlik arayışlarından, eski kimliklere dönüşlerden ya da kimlik regresyonlarından söz edilmektedir. Ergenlik döneminde, toplumların geçiş dönemlerinde ve yabancı kültürlerden ani etkileniş dönemlerinde kimlik krizinden söz edilmektedir (Bilgin, 2003: 199-200).

Sosyal psikolojide kimlik krizi, kimlik oluşumunda gerçek kimliğini bulmakta güçlük çeken gençlerin buhranlı ve krizli dönemleridir(Seyyar,2004:416-417). Kimlik bunalımında olan gençler, çoğu kez özdeşleşme krizi yaşarlar ve bunun sonucunda da kendilerine yeni bir yol çizer, belli hedefler belirler, insanlarla sosyal münasebetlerini yeniden inşa ederler ve kendilerine has değerler sistemini oluştururlar. Ergenliğin en önemli gelişim görevlerinden biri kimliğin oluşturulmasıdır. Kimlik oluşumu, bireyin özellikleri, yetenekleri, değer yargıları ve ideallerinin belirlenmesi ve somutlaşması sürecinde ortaya çıkan kimlik olarak ifade edilmektedir. Kimlik oluşumu sürecinde, özellikle ergenlik döneminde bulunan bir genç, kendisi ile ilgili ne yapacağına, nasıl biri olacağına dair kararları belirler ve gerçek şahsiyetini şekillendirir, değerler sistemini oluşturur ve bilinçli bir şekilde istek, inanç ve ideallerini ortaya koyarak, ideal kimliğinin oluşmasına katkıda bulunur

Modern toplum içinde yaşanan kimlik sorunları, kimliklerin inşasının karmaşıklaşmasına neden olur (Dökmen, 2004: 13). Kişiler benliklerinde birden çok kimliği aynı anda barındırır çünkü kimliğin sabit bir yapısı yoktur. Kimlikler, toplumsal yapı içinde zamanla değişmekte ve gelişmektedir. Bir insan (kadın ve erkek), aynı anda bir çok kimliğe sahip olabilir; kadın kimliği, anne kimliği, öğretmen kimliği, doktor kimliği, sosyal demokrat veya milliyetçi kimliği gibi. Kimlik, süreklidir, dinamik ve değişkendir. Cinsiyet kimliği de kişinin kim olduğunun önemli bir parçası olarak ergenlikten çok önce ilk yaşlarda (3-4) gelişmeye başlar. Ergenlik döneminde, ergenin nasıl bir kadın ya da nasıl bir erkek olacağı konusunda düzenlemeler yapar ama bu süreç her yaşam döneminde başka bir boyutu ile devam eder. Cinsiyet kimliği, bireyin

kendini kadın ya da erkek olarak tanımlamasıdır ve bireyin kendilik kavramında yer alan en önemli ögedir. Cinsiyet kimliği, bireyin kimliğinin bütünleştirilmeye çalışıldığı ergenlik döneminden önce kazanılır.

Genel tanımlamayla “cinsiyet” terimi kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmekte ve biyolojik yapıya karşılık gelmektedir. Her birey doğduğunda, hatta daha anne karnındayken biyolojik bir cinsiyete sahiptir (Kaypakoğlu, 2003:7). Bebekler doğduklarında sahip oldukları cinsiyet organlarına göre kimlikleri belirlenmekte, nüfus cüzdanlarının renginden, seçecekleri mesleğe kadar tüm ayrımlar bu çerçevede düzenlenmektedir (Dökmen, 2004: 18-21). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, kadın ya da erkek olmaya toplumun, kültürün yüklediği anlamlarla beklentileri ifade etmekte ve kültürel bir yapıyı karşılamaktadır.

2.1.2.1. Erkek kimliği

Erkek kimliği üzerinde yapılan çalışmalarda çeşitli tanımlamalar ortaya konulmuştur. Badinter’in tanımlamasına göre “Erkeklik kendi başına oluşmaz, inşa edilmesi gerekmektedir, eş deyişle ‘mamul’ dır” (Aktaran Navaro, 1997: 29). Görev üstlenme, kendini kanıtlama ve aşılması gereken zorlukları aşma, erkek olabilmenin önde gelen koşullarıdır. Maral’a (2004:140) göre erkeklik, erkeklere mal edilen özelliklerin, düşünce ve yaklaşım biçimlerinin toplumlara ve zamana göre değişebilen bir toplamını ifade ederken; Atay’a (2004:14) göre erkeklik, erkeğin, toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve davranışları içeren bir pratikler toplamıdır. Connell (1998: 122) ise erkekliği, erkekliğin kadınlığa karşı tanımlandığı bir toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulan ve bu yolla kadınlarla erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini sürdüren toplumsal bir yapılanma olarak sunmaktadır.

Kendini “öteki” (kadınlar, eşcinseller, bi-seksüeller vb.) üzerinden tanımlayan bu kimlik, toplumdaki diğer erkeklerin gözetimi ve denetimi altındaki bir onaylanma sürecidir. Ancak bir dizi ritüel ve zorluk aşılarak kazanılan erkekliğin, sürekli olarak pekiştirilmesi gerekmektedir. Aksi halde erkek, egemenliğini kaybetme tehlikesiyle

karşı karşıyadır. Bu durum erkek için ciddi bir gerilim nedeni olmaktadır (Oktan, 2009: 184).

Sancar'a (2009: 28-30) göre, güçlü olmak, duygularıyla değil aklıyla davranmak, çatışmadan kaçmamak, şiddete yatkın, rekabet ve başarı tutkusu yüksek, teknolojik bilgiye sahip olmak, risk alma ve kahramanlık istenci gibi özellikler erkek kimliğine toplum tarafından yüklenen erkeklik belirtisi olarak kabul edilmektedir. Duygusal, pasif, anlayışlı ve şefkatli olmak gibi özellikler ise kadınsı belirtiler olarak tanımlanmaktadır. 1980'lerde gelişen erkek özgürlük hareketi, egemen erkek kimliğinin değişmekte olduğunu ve egemen erkek değerlerine ve davranışlarına uymadan da normal bir erkek olunabileceğini ileri sürmektedir. Erkek özgürlük hareketi, erkek kimliğinin modernleştiğini, değişime uğradığını ve bazı erkeklerin egemen erkeklik değerlerini reddettiğini ve farklı bir yaşam sürdüklerini iddia etmektedir. Sancar (2009: 32), bu dönemde yapılan araştırmaların, bir yanda "hegemonik erkeklik" kavramının merkeze alındığı tartışmaları tetiklediğini, diğer yandan da gerçek yaşamda farklı erkeklik deneyimlerinin var olduğu iddialarının sonucu olarak tek tip erkeklik tanımlarına karşı bir eleştirel bakış yarattığını ifade etmektedir.

Erkekliğin toplumsal olarak kurulduğunu vurgulayan Connell(1998: 123-124), iktidarı elinde bulunduran erkeklerin toplumsal tanımının, yalnızca zihinsel beden imajlarını ve fantezileri değil, kas gücü, duruş ve beden duygusunu da içerdiğini vurgular. Bu görüşler temelinde toplumsal alanda yaygın bir biçimde yer alan erkek kimliği, Connell'in (2002:142) "hegemonik erkeklik" kavramı "baskın erkeklik" biçimi olarak açıklanmaktadır. Bir kültürde, farklı erkeklik biçimleri birarada ve birbirine alternatif yaşam biçimleri olmaktan çok, karşılıklı hiyerarşi ve mücadele gibi ilişki biçimleri içerisinde varlık gösteren, ancak biri diğerleri üzerinde egemenlik kuran, baskın bir yapıya sahiptir (Oktan, 2009: 188).

2.1.2.2. Türkiye'de erkek kimliği

1990 sonrası Türkiye'de kimlik çok sık bahsedilen ve genellikle kültürel, etnik ve dinsel farklılıkları belirtmek üzere kullanılan bir kavram olmuştur. Bu dönemde, Türkiye

coğrafyasının bir bileşeni olan kültürel farklılaşma ve çoğulculuğun sonucu olarak kimlik, çoğunlukla farklı kültürel, etnik ve dinsel köken veya tercihe sahip bireylerin kendilerini ifade ediş ve toplumsal algılanış biçimi üzerinden tartışılan bir kavram olmuştur. Oysa bu dönemde farklı kimlikler etrafındaki tartışmaların dışında, başka bir kimlik inşa süreci daha yaşanmaktadır. Bu modern, kentli, Batılılaşmış, üst-orta sınıf Türk kimliğidir. Yeni üst-orta sınıfın geliştirdiği hegemonik imgelemde Türk kimliğinin inşası, bir yandan Türkiye'nin yoksul ve modernleşmemiş yüzüyle, bir yandan ise Batı dünyası ile yaşanan özdeşlik ya da dışla(n)ma gerilimi merkezi bir rol oynar (Suner, 2006: 23).

Türkiye'de gelişen modernlik söylemi aileyi, cinselliği ve cinsiyete dayalı kimlikleri hedef alarak yeni erkek ve kadın kimlikleri yaratmıştır. Bunlar kişisel kimlik ifadeleri olmakla kalmamış toplumdaki statü, prestij ve alt kültür farklılıklarının sergilendiği kültür alanları haline gelmiştir. Farklı erkeklik ve kadınlık ifadeleri daha geniş toplumsal kimlik arayışları içinde şekillenmiştir (Kandiyoti, 1997: 20).

1980 sonrası ülkede yaşanan siyasi ve ideolojik boşluk feminizmin ivme kazanmasına yol açmıştır. Feminizm, özellikle sol hareketin içinden gelen ve eğitilmiş kadınlar için hem içerisinden geldikleri sol hareketin erkek-egemen eril yapısını hem de kendi kimliklerini sorgulamaları için referans oluşturmıştır. Feministler yalnızca kamusal alanda hak mücadelesiyle toplumsal eşitlik sağlanamayacağını, özel alandaki kadın-erkek ilişkilerinin de sorgulanması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Bu hareket toplumda var olan geleneksel erkek kimliği özelliklerinin değişmesinde ve yeni erkek kimliği modelinin oluşmasında etkili olmuştur. Erkekler hem özel alanda hem de kamusal alanda iktidarlarını kadınlar ile paylaşmak durumunda kalmışlardır (Durakbaşı, 2011:188-197).

Ataerkil değerlerin egemen olduğu Türk toplumundaki geleneksel erkek kimliği, erkeğin her zaman başarılı, güçlü, iktidar sahibi olması, her şeye çözüm getirebilmesi, duygularını asla belli etmemesi, evin geçimini sağlaması ve en önemlisi, her zaman her konuda kadından üstün olması gerektiği üzerine oluşturulmuştur. Ataerkil sistemin erkeklerin lehine işleyen bir yapı olmasından ötürü, cinsler arası ilişkiler tek bir kavram

üzerine oturmuştur ki bu erkekliğin üstünlüğüdür. Ataerkil yapının gündelik yaşamın pek çok alanında erkeklere tanıdığı üstünlük ve avantajlar açık bir şekilde görülmekle birlikte, Türk toplumunda erkek olmanın ve erkekliğe yüklenen toplumsal rolleri karşılayabilmenin kolay olmadığı, aslında erkeğe bir sorumluluk ve yük getirdiğine ilişkin farklı düşünceler de ortaya konmaktadır (Zeybekoğlu, 2010: 7).

Zamanla geleneksel geniş ailenin çekirdek aileye dönüşmesi, kadının çalışma yaşamına girmesi, evin geçimini sağlamanın sadece erkeğe ait bir sorumluluk olmaktan çıkıp kadının da çalışma yaşamına katılması, eğitim düzeyinin yükselmesi gibi yaşanan toplumsal değişmelerin etkisiyle, kısmen de olsa ataerkil yapının dönüşüme uğradığı, geleneksel cinsiyet rollerinin geçerliliklerinin tartışıldığı ve bu rollerin yeniden tanımlandığı görülmektedir. Geleneksel kadınlık ve erkeklik rollerinin etkisini yitirmesi ve cinsiyet rollerinin yeniden sorgulanması, hem çalışma yaşamında hem de ailede giderek egemenliğini kaybeden erkeklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Oktan (2009:183), bir taraftan geleneksel olarak kendisine atfedilen değer ve rolleri sergileyerek erkekliğini yeniden üretmeye çabalayan, diğer yandan da toplumsal dönüşümle gelen ve geleneksel erkeklik tanımlarına uymayan ev işleri, çocuk bakımı gibi sorumlulukları yerine getirmesi ve empati, hoşgörü, uzlaşım gibi kadınsı değerleri sergilemesi beklenen erkeklerin içinde bulundukları sorunlu ve bunalımlı erkeklik biçimlerinin görünür hale geldiğini vurgulamaktadır. Geleneksel anlamda kurulan erkekliğin, tıpkı kadınlık gibi, yaşanan toplumsal dönüşümler ve yeniden sorgulanan, üretilen roller doğrultusunda egemenliğini kaybetmeye başladığı görülmektedir. Erkeklik kendini yeniden tanımlamakta, farklı erkeklikler ortaya çıkmaktadır. Günümüzde diğer toplumlarda olduğu gibi, Türk toplumunda da ortaya çıkan bu yeni erkeklikler dikkatleri üzerine çekmektedir.

Fişek (Aktaran Navaro,1997:32), Türk toplumunu "geleneksel, otoriter ve pederşahi" olarak tanımlayarak, Türkiye'de nesiller arası hiyerarşinin yanında, toplumun temelinin ataerkil düzen ve cinsel rol hiyerarşisi üzerine yapılandığını ileri sürmektedir. Cinsler arası ilişkiler tek bir temel kavram olan "erkekliğin üstünlüğü" üzerine oturmaktadır.

Navaro'ya (1997:34) göre, ataerkil anlayış bireye, kadın ve erkek olmayı iki ayrı olgu olarak dayatmakta ve cinsel rolleri belirgin bir çizgi ile ayırmaktadır. Bu, erkeklerin sahip olması gereken ve kadının sahip olmaması gereken özelliklerdir. Bu, erkeklerden “Şöyle ol” ve “Böyle olma” diye ayrıştırılmış özelliklerdir. Erkek kimliğinin sahip olması gereken özellikler; sert, hükmeden, güçlü, yargılayıcı, kararlı, başarılı, bağımsız, hırslı, çözüm getiren, etkin. Erkek kimliğinin sahip olmaması gereken özellikler ise; yumuşak, uyum gösteren, güçsüz, kabullenici, kararsız, başarısız, bağımlı, çaresiz, edilgen. Ataerkil anlayışta, tüm insanlara özgü olan duygu ve davranışlar kadın ve erkekte ayrı anlamlar taşımaktadır, bu da kadın ve erkek arasında çifte standardı yaratmaktadır.

Erkeklerle ilk yaşlardan itibaren erkek olmanın gerekleri öğretilirken, duygusallıktan uzak durmaları ve güçlü-sert olmaları vurgulanmaktadır. Bunun en çarpıcı özelliği küçük bir oğlan çocuğuna, ağladığı zaman “erkek adam ağlamaz” diye tepki gösterilip, ondan erkek olmanın gereğini yerine getirmesi beklenmektedir. Bu şekilde yetişen erkek, toplum içinde ağlayıp duygularını açıkça ifade etmekten kaçınır ama yalnız kaldığında bu bastırılmış duyguları açığa çıkararak daha hassas ve duygusal olabilir. Erkek toplumda belirlenmiş erkek olmanın kuralları gereği toplum içinde bu beklentilere cevap verme çabası taşır (Demez, 2005; Sancar, 2009; Oktan, 2009). Kadın ve erkek arasındaki bu ikili farklılıkların ve özelliklerin, hangi koşullarda hangi kadın/erkekte var olduğunu açıklamak için yapılan araştırmaların çoğu erkekliğin doğumdan var olan biyolojik bir özellik olarak kabul edilmesine karşı çıkmıyor, sadece bunun toplumsal/kültürel dışı vuruş biçimlerini, gerçekleşme hallerini tanımlamaya çalışıyor(Sancar, 2009: 28-29).

Bu araştırmaların, “hegemonik erkeklik” kavramının merkeze alındığı tartışmaları tetiklediğini öne süren Sancar'a (2009: 30) göre, hegemonik erkeklik en genel tanımıyla iktidarı ve gücü elinde bulunduran erkeklerin sahip olduğu erkeklik özelliklerinden oluşan bir kavramdır. Selek (2008: 19), belli bir toplumsal ve kültürel yapının içinde kültürel olarak desteklenen, yüceltilen, örnek gösterilen ve mazur görülen cinsiyet rollerinin oluşturduğu ve içinde bulunulan toplum içerisindeki diğer erkeklikleri etkileyebilen bir erkek olmanın tanımının hegemonik erkeklik olduğunu söyler. Koşullara, zamana ve kültürel bağlama göre farklılıklar göstermesine rağmen,

hegemonik erkekliğin temel unsurlarını değişken özellikleri değil, muhafaza edilen özellikler belirler. Türkiye’de hegemonik erkeklik, heteroseksüel, kadın ve mülk sahibi olan, sahibi olduğu kadını ve mülkü koruyacak, gerektiğinde onlar uğruna dövüşecek, geleneksel değerlere bağlı aile babalarına tekabül etmektedir. Popüler söylemde idealize edilen böylesi bir erkeklik rolüne sahip olabilmek için erkeklerin geçirmesi gereken aşamalar bulunmaktadır; sünnet, askerlik, iş ve evlilik.

Demez (2005: 25), Türkiye’de tarihsel süreç içerisinde değişen erkek imgesini ve Türk erkeğinin yeni konumunu belirlerken, Osmanlı’nın kendini mahallenin namusunu korumakla yükümlü gören “kabadayı” erkeğinden, günümüzde Türk erkeğinin bakımına ve imajına özen gösteren metroseksüel erkeğe dönüştüğünü vurgulamaktadır. Akyüz’ün (2003: 121) erkek tanımına göre ise;

“Yeni Türk erkeği, futbola, maddiyata, cinselliğe, prestij ve statüye önem veren, çocuk yapmak için evlenmek isteyen, poligamiyi çoğunlukla bir yaşam biçimi olarak kabul eden, kadının ekonomik sorumluluğunu almayı eskisi gibi sürdüren, teknolojik gelişmelere açık, dünyayı keşfetmek amacıyla turistik gezilere çıkmak isteyen, arkadaşlıklarını daha hızlı tüketen, maddi çılgınlıkları uğruna oy vereceği partiyi değiştirebilen, aile bağlarına yine de önem veren, eskisine oranla daha bireyselci bir kimlik ortaya koymaktadır.”

Bu erkeklik tanımı, erkeklerden çok yeni Türkiye’nin koşullarının göstergesidir. Modernleşme çabalarını sürdüren Türk toplumunda uzun yıllardır erkek kimliği, hemen hemen her alanda geleneksel değerlerle modern değerler arasında sıkışıp kalmıştır. Geleneksel erkeklik tanımının artık çağın gereklerine uymadığını belirten Akyüz (2003: 158), geleneksel erkek kimliğinin kırsal yaşamda, kadının çalışmadığı veya kadının tarlada, bahçede çalışmasının çalışma olarak görülmediği, kitle iletişim araçlarının olmadığı bir dönemde tanımlandığının altını çizerek yeni bir erkek kimliğinin tanımlanması gerektiğini savunmaktadır.

Dünyadaki toplumsal gelişmeler doğrultusunda, kadınların geçirdiği değişimle birlikte ideal erkek modellerinin de değişmesi, erkekler üzerinde bir baskı oluşturarak erkeklerin de zaman içerisinde değişmesine neden olmaktadır. Günümüzde diğer toplumlarda yaşanan tartışmalara paralel, Türkiye’de de yeni ideal erkek modelinin

tartışıldığı bir dönemden geçilmektedir. Türkiye’de bu süreçte yeni ideal erkek modeli tartışmalarında, metroseksüel erkeklik kavramı gündeme gelmiştir. Bu kavramın ortaya çıkışı, erkeklerin hayatın ve güçlenen/gelişen kadının yoruculuğu karşısında kendi iç dünyalarına dönüşüne ve kimim, ne yapıyorum, ne istiyorum, nasıl daha mutlu olabilirim ve dikkat çekebilirim gibi sorular sordukları bir sürecin başlamasına bağlanmaktadır (Zeybekoğlu, 2010: 9).

Erkek, toplumun kendisinden beklediği normlara uyar, çünkü uymadığında onaylanmayacağı korkusunu taşır bu da erkekte olumsuz bir etki yaratır, gerilim yaşamasına neden olur. Bu nedenle bir toplumda erkeğin üstün olduğuna dair iddialar ne kadar güçlüyse, erkekler buna uymakta o derece zorlanmaktadırlar. Bu nedenle statünün gereğinin yerine getirilmesi hayati önem taşır, bu da erkeğin erkekliğini ispatlaması ya da erkekliğini kaybetmesiyle ilgili sürekli bir kaygıyı beraberinde getirmektedir. Bu kaygının varlığı, Türkiye gibi kadın cinselliğinin bir yandan baskıcı bir tutumla denetlenip diğer yandan erkek cinselliğinin sürekli teşhir edildiği kültürlerde hiç de şaşırtıcı değildir. Toplum ve kültürün erkeğe yüklediği anlam doğumdan başlayarak bireye cinsiyet yargıları olarak giydirilmektedir. Türk kültürü, erkeği duygularını saklama, güçlü, sert ve dayanıklı olma konularında motive etmekte, başarısızlığın erkeğe zarar veremeyeceğini, herhangi bir başarısızlık durumunda hemen toparlanıp tekrar harekete geçmesi gerektiğini empoze etmektedir. Çünkü erkek güçlü ve sert olmalı, çevresindekileri sindirerek düzeni sağlamalıdır (Demez, 2005: 129-134; Kandiyoti, 1997: 75).

Osmanlı döneminden bu yana geleneksel Türk aile yapısındaki modernleşme dikkat çekicidir. Ancak hala, bir çok ailede, parayı sadece erkek kazanmakta, aile bütçesini ise evin ihtiyaçlarını daha iyi bilen kadın yönlendirmektedir. Modernleşmenin etkisiyle birlikte büyük ailelerden çekirdek ailelere geçiş olsa da, aile yapısı içerisinde hala ataerkillik hakimdir. Kuskusuz, batılılaşmanın artması ve yaşam koşullarının zorlaşması ile birlikte, çalışan kadın sayısı da giderek artmaktadır. Ancak yine de genel olarak Türk aile yapısı içerisinde kadın, çalışsa bile öncelikle ev kadını, anne ve eş görevini üstlenmektedir. Gelenekler bir anda yok olmamakta, göz ardı edilmemekte ve etkinliklerini sürdürmektedir (Demez, 2005; Kandiyoti, 1997).

Demez'e (2005) göre, geleneksel Türk toplumunun içinde yetişen erkekten, toplumun ve kültürün beklentileri ve erkeğe yüklediği anlamın doğumdan başlayarak bireylere nasıl "cinsiyet önyargıları" olarak dayatıldığını anlatan kültürümüzün içinde yoğrulmuş atasözleri ve deyimler Türk erkeğine yüklenen erkeklik üstünlüğünün göstergesidir, bunlardan bazıları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

"Adamı ar, avradı er zapt eder." Erkek ar duygusuyla kendini kontrol edebilirken, yani eylemlerinin denetimini kendi kendine yapabilirken, kadının kontrolü ise erkeğin elindedir (Demez, 2005: 130)

"Erkeğin ölüsü, kadının dirisi." Erkeğin ölüsü bile kadının dirisinden daha değerlidir (Demez, 2005: 131)

"Er gözünden, yiğit sözünden belli olur." Erkek olmanın üstünlüğü davranışlarla açıkça belirginleşir. Bu nedenle erkek güçlü ve yenilmez olmalı veya öyle görünmelidir (Demez, 2005: 132)

Ataerkil toplumlarda kadının aleyhine, erkeğin lehine gibi görünen bazı değerler erkekleri baskı altına almaktadır. Erkekler istemeseler de güçlü olmak ve koruyucu olmak gibi özellikleri taşımak zorunda kalırlar. Bu bağlamda Türkiye'de erkek olmak zor ama istenen, onur duyulan bir statüdür. Türkiye'de erkek başarılı, fiziksel, cinsel, ekonomik ve ruhsal olarak güçlü, yenilmez, koruyucu, otorite ve yetke sahibi, her alanda başarılı ve hep kazanan, sorunlara çözüm getiren, duygularını belli etmeyen, sınırsız içki ve sigara tüketecek kadar dirençli gibi özellikleri taşımaktadır. Türk toplumunda erkekler, mücadeleci, kavgacı, savaşçı, hakkını arayan, cesur, beceri ve rekabete yönelik, güç ve egemenlik kurma yönünde eğitilirler (Yüksel, 2001: 44-82)

Geleneksel Türk toplumunda baba kimliği ve otoritesi önemlidir (Demez, 2005:135-136). Babanın yanında sigara içilmez, oturuşa dikkat edilir, baba geldiğinde ayağa kalkılır, baba eve gelmeden yemeğe oturulmaz ve yemeye başlanmaz, babanın yanında çocuk kucağa alınıp sevilmez. Tüm bunlar babanın iktidarını sağlamlaştırmaya yöneliktir ve babaya yüklenen yetkenin eksikliği, otoritenin yok olması ailenin

dağılmasına neden olur Çünkü baba geleneksel Türk aile yapısı içinde temsil ettiği toplumsal güç sayesinde ailesini derleyip toparlayan, yönlendiren ve aile birliğini sağlayan kişidir, aynı zamanda dış dünya ile ilgili sorumlulukları yerine getirirler. Bu nedenle aile erkeğin kadın üzerinde egemen olduğu ve kadının koşulsuz itaat ettiği bir kurum halini almış olmasına rağmen, bu değerlerin büyük kentlerde yavaş yavaş değişmeye başladığı da yadsınamayan bir gerçektir. Çok hızlı değişen bir toplum olması ve bu değişimin tüm bölgelerde aynı anda meydana gelmemesi gibi özellikler nedeniyle Türkiye’de tek tip bir değişimden ve rol dağılımından bahsetmek mümkün olmadığından Türkiye’de birçok yaşam biçimi, aile yapısı ve farklı erkeklikler bir arada görülmektedir.

Cumhuriyetle birlikte ortaya çıkan modern koca ve baba erkek tipi muğlaktır. Osmanlının son zamanlarında başlayıp cumhuriyetin kuruluşundan sonra da uzun süre devam eden batıya dönük modernleşmecî bakış hem batı değerlerinin değişim ve dönüşüm potansiyelini hem de aşırı bireyciliğini ve bencilliğini temsil etmektedir. 1950’lerden itibaren hızla artan kentleşme ve köyden kente göç farklı üsluplar ve alt kültürlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu alt kültürler yaşam biçimleri ve özellikle kıyafetleri ile belirginleşmişlerdir. Batı etkisiyle geleneksel yaşam biçimi ve ev içi düzenler değişmiş olmasına rağmen ev içinde bile geleneksel ile modern değerlerin bir arada yaşanmasının bir çelişki taşıdığının ifadesidir. Bunun yanında Türk modernleşmesi sınıf ve statü kalıplarında da değişikliklere neden olmuş ve toplumsal cinsiyet bu farklılıkların ifade edildiği önemli noktalardan biri olarak ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda Türk modernleşmesinin kadın ve erkeğe yüklediği anlamlar ile hem bireysel kadınlık ve erkeklik tanımları hem de cinsiyetler arası etkileşimin farklı yansımaları önem kazanmıştır. Türk toplumunda Osmanlı’dan Cumhuriyet’e toplumsal cinsiyeti belirleyen önemli ideolojilerden birisi olan milliyetçilik, Türkiye’de erkek özellikleri ve kadın özelliklerinin ana çerçevesinin çizilmesinde etken olmuştur. Modernleşme, Osmanlı erkeğinin aksine, erkeklerin kendi yaşıt erkek ve kızlarla daha rahat sosyal ilişki kurmalarını sağlayacak sosyal bir ortama kavuşmalarını sağlamıştır. Yeni erkek modeli oluşturulmaya çalışılırken, onu taşıyabilecek ve ona uyum gösterecek ve bu oluşumu kolaylaştıracak yeni bir kadın modeli oluşturulmuştur. Bu modelde de kadın erkeğin yanındaki, onun destekleyicisi konumu ile erkeğin kadını

olarak hayata katılmıştır (Kandiyoti, 1997: 206-210; Demez, 2005: 139-140, Durakbaşı, 1998: 35-38).

Kırsal gelişmenin sonucu, erkek köyde sahip olduğu kimliğin aksine evin reisi olmuş, evin sorumluluğunu üstlenmiştir. Köyde yaşayan geniş ailede evin reisi, ailenin babasıdır. Diğer erkekler babanın verdiği kararlara uyar, onun otoritesine boyun eğler, ailenin istediği kızla evlenirler. Bu evlilik duygusallıktan çok işbirliğidir ve aile birliğinin geleceğini devam ettirmek için yapılmıştır. Malın- mülkün sahibi, ailenin reisi ve evin erkeği baba olduğu için gücü, iktidarı ve paranın kontrolünü elinde bulunduran da odur. Erkek evlat ancak babanın vefatı durumunda mirası paylaşarak kendi çekirdek ailesini kurabilmektedir. Ayrıca ülke koşullarının ekonomik nedenlerle ortaya çıkardığı köyden kente göç ile birlikte, bu geleneksel geniş aileler, kentte çekirdek aileleri oluşturmuş ama bu erkek kimliğini değiştirmemiş, aile reisi olma yetkesi sadece ailenin en yaşlısı olan babadan kendi ailesini kurmuş olan oğluna geçmiştir. Çekirdek ailede de erkek ailenin reisi, baba olarak evin geçimini üstlenmiş, ailesi ve çocukları üzerinde söz sahibi olmuştur. Köy yaşamında evdeki iktidarı elinde tutan, otoritenin sahibi olan babasının yerini alarak kentteki yaşamda bu rolleri kendi çekirdek ailesinde üstlenmiştir. Ancak kent yaşamının zorlukları karşısında bir şekilde çalışma hayatına katılan kadının eve destek amaçlı veya erkeğin çalışmadığı durumlarda eve para getirmesi, erkek otoritesini zayıflatarak erkeğin gücünü azaltmıştır (Demez, 2005; Kaplan, 2004).

Yeni şartların olduğu Cumhuriyet döneminde ve devamında, yaşam koşulları yeni erkek modeline yeni davranış kalıpları ve yeni bir ahlak anlayışı çizerek namus kavramını erkekler ve kadınlar için yenilemiştir. Namus erkekler için, kızlarının modern eğitim almalarından, aile şerefine uygun davranmaları, uygun evlilikler yapmaları gibi birçok alanı kapsamıştır. Cumhuriyet döneminde ev içi alan kadına, ev dışı olan kamusal alan erkeğe ait olsa da erkekler çocukların eğitimlerinde, toplumsallaşmasında ve ailenin toplumsal ilişkilerini belirlemede gitgide etkili hale gelmiştir. Çekirdek aileye dönüşen ailede, kadının akrabalarından ve çevresinden ayrılması kadınların iktidar alanlarını daraltmış, kadını eve hapsedmiştir. Geleneksel anlamda kadının yaşlılık ve erkek evlat sahibi olma durumuna göre ileriki yaşlarda elde edeceği güç zayıflamıştır.

Bu gelişmeler erkek-kadın ilişkilerinde yeni erkeğin konumu düzenleyecek değişimleri getirmiştir (Özkan, 2009: 120-125).

Ataerkilliğin daha yoğun yaşandığı toplumun alt sınıflarında, erkekler kente göç sonucu ataerkil dayanaklarını kaybetmekle karşı karşıya kalmışlardır. Bunun sonucunda da erkeklerin iktidarı, kentte eşlerinin temizlikçi, gündelikçi, konfeksiyoncu gibi işlerde çalışması sonucu bir kez daha sarsılmıştır. Bu tür aile yapılarında erkek, statüsü düşük işlerde çalışmak istemediğinden daha zor iş bulabilmekte veya işsiz kalmakta bu süreçte de evin geçimini kadın sağlamaktadır. Böylece kadın, geleneksel rolü olan ev içi yaşama alanına, kamusal alan olan iş yaşamını da ekleyerek ailede daha etkin olmakta bu da geleneksel ataerkil ailelerin dengesini bozmaktadır (Demez, 2005: 150-161). Bu gelişmeler erkeğin güçlü, başarılı, evin geçimini sağlayan, iktidarı elinde tutan, parayı yöneten kişi olma özelliklerini ortadan kaldırmakta, var olan değerleri altüst etmekte, erkeğin ailede beceriksiz ve etkisiz olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bu erkek için kabullenilmesi zor bir durumdur.

Kentte yaşayan orta ve üst grup aile yapılarında erkek her ne kadar geleneksel değerlerin dışında kalıp modern bir görünüm sergilese de, tam anlamıyla geleneksel değerleri reddettiği söylenemez. Kadının eğitim düzeyinin yükselmesi ve meslek sahibi olması, kentlerdeki yaşam koşullarının zorluğu, kadının çalışma hayatına aktif katılımını sağlamış, eğitim düzeyi yüksek olan erkekler de kadının çalışma hayatına katılımını istemese de onaylamak durumunda kalmışlardır. Çünkü kadının çalışma hayatına aktif katılımı erkeğe yüklenen geleneksel erkek değerlerine olan beklentiyi azaltmıştır. Artık evin geçimi tamamen erkeğin egemenliğinde değildir. Erkeğin gelir durumunun iyi olduğu ve kadının çalışarak eve getireceği paraya ihtiyaç duyulmadığı aile yapılarında, erkek, eğitilmiş kadının çalışmasına istemese de karşı çıkmamakta ama kadından ev içi rollerini de aksatmadan yerine getirmesini beklemektedir. Erkek, eşi de kendisi gibi çalışmasına rağmen, ev içi alanda kadına destek olmamaktadır. Toplum tarafından kadına giydirilen ev içindeki (özel alan) görevlerin kadının sorumluluğunda olduğuna dair özellikler korunarak geleneksel erkek değerleri devam ettirilmektedir (Demez, 2005; Kandiyoti, 1997; Akyüz, 2003; Zeybekoğlu, 2010).

Türkiye modernleşme gayretlerine rağmen hala geleneksel özelliklerini devam ettiren ataerkil bir ülke olma özelliğini korumaktadır (Arat, 1994: 47). Türkiye’de sert, güçlü ve yetki sahibi olmak bir bakıma erkek olmayı vurgulamaktadır. Sonuç olarak, kadın ve erkeğin toplumda işgal ettikleri konumları belirleyen kültürel olarak inşa edilmiş rol, tutum ve davranış farklılıkları bulunmaktadır. Tarihsel süreç içinde toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimler, geleneksel kadın ve erkek kimliğinin sorgulanmasına neden olmuş, ideal kadın ve ideal erkek modeli algısındaki değişimler geleneksel ve modern erkek kavramlarında kendini göstermiştir.

2.2. Sinemada Erkek Kimliği

Sinema çağdaş kültür üzerinde oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Sinema verdiği iletiler ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevine sahip olan, kültürel yaşama biçim veren güçlü bir sanattır. Ait olduğu kültürün bazen doğrudan bazen dolaylı ve karmaşık olarak yansımasıdır. Bu nedenle sinema yaratıcısı ve üreticisi ile sinema seyircisi ve hepsinin yaşadığı toplumsal yapı arasında dinamik bir ilişki vardır (Güçhan, 1992: 52). Sinemanın toplumsal yapı üzerindeki en önemli işlevi, dili, oyuncular, canlandırılan karakterler, giysiler, dekor, bakış açısı, kurgu ve diğer tüm göstergelerle filmin oluşmasını etkileyen toplumsal yapının temsilidir. Bu temsiller, ait olduğu toplumun ve kültürün bir parçası olarak içselleştirilir. Bu doğrultuda sinema, toplumun kültürel yapısının göstergesi olan önemli bir araçtır. Sinema bir yandan toplumdan etkilenirken bir yandan da izleyiciye sunduğu kimlikler ile özdeşleşme olanağı sunduğu için kişileri ve toplumu etkilemektedir (Birtek, 2007:45-50).

Sinema filminde kullanılan imgelerin ait olduğu kültürel yapının bir parçası olması, sinemanın toplumsal ve kültürel yapıyı yansıtması, filmin izleyici tarafından anlaşılması ve izleyiciye bekleneni vermesi açısından önem taşır (Birtek, 2007: 47-50). Bu nedenle sinema toplumsal yapının yansıması olarak bir görev üstlenirken, aynı zaman da toplumsal yapıya eleştirel yaklaşmakta, sorunları ortaya koymakta, toplumsal yapıyı değiştirmeye çalışmaktadır. Kadın-erkek ilişkileri de toplumsal yapıyı oluşturan en önemli ilişkilerden biri olduğundan, sinema toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyet stereotiplerinin toplum yaşamındaki önemini yadsıyamaz. Bu bağlamda sinema

cinsiyet kalıplarının devamını sağladığı gibi onaylayıcı bir yetkiye de sahiptir. Toplumsal cinsiyet olgusu diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi sinemada da yeniden üretilerek sunulmaktadır. Toplumsal yapının yansıması olarak, ataerkil düzene paralel yapılanan ve başlangıcından itibaren “erkek işi” olarak görülen sinema, erkeklerin bakış açısı ve düşünceleri doğrultusunda şekillenmiş ve bu yaklaşım sorgulanmamıştır. Sinema, egemen ideolojiyi yansıtan bir araç olduğundan ve egemen ideolojilerden birinin de ataerkil ideoloji olmasından dolayı bu durum kaçınılmazdır. Sinemada da erkek bakış açısı diğer alanlarda ve ilişkilerde olduğu gibi normdur.

Ataman’a (2002: 58) göre, “Kaynağını toplumdan alan sinema, toplumsal yapı içinde yer alan değer yargısı ve kültürel kodlardan yararlanmaktadır. Toplumsal yapının sürekliliği ve değişmesi dikkate alındığında, toplumsal yapıda ortaya çıkan bütün değişimler doğal olarak sinemada da yansımasını bulmaktadır.” Ataerkil toplumun oluşturduğu düzen içinde sinemada filmler özdeşleşmeyi, özellikle erkek izleyiciye yönelik, cesur, güçlü, hakim olma duygularını ön plana çıkararak sağlamaktadır. Erkeğin erotik nesne olarak sunumu söz konusu değildir (Biryıldız, 1997: 128-129).

Sinemada kadınların belirli klişelerle anlatıldıkları kadın filmleri sınırlamasına benzer bir erkek filmleri tanımlaması olası değildir; çünkü erkek kamusal alanın her alanında etkindir, bu da erkek filmleri diye bir sınırlama yapmayı zorlaştırır. Ancak 1960’lı yılların sonlarında, Hollywood’da erkeklerin dostluğuna dayanan filmler yapılmaya başlanabilmiştir. Erkek dostluğunu karakterize eden erkekler arası sıkı sıkıya bağlanma motifine önceki dönemlerin savaş filmlerinde, müzikallerinde, western ve komedi filmlerinde rastlanılmaktadır. Bu filmlerde erkekler daima onları bekleyen önemli görev ya da hedeflerle karşı karşıyadır (Michael Ryan ve Douglas Kelher’den aktaran Demez, 2005: 155-156). Erkek filmlerinin yapılmasına ve erkekler arası dayanışmanın sanatta konu edinilmesine, erkek egemenliğinin feminist hareketin etkisiyle sarsılması sonucu gerek görüldüğü söylenmektedir.

2.2.1. Türk sinemasında erkek kimliği

Türk Sineması Türkiye’de ortaya çıktığı yıllardan günümüze kadar olan süreçte her zaman ülkenin içinde bulunduğu, sosyolojik, toplumsal, ekonomik yapı ile ilişkili bir çizgide gelişmiştir. Toplumsal yapıda farklı dönemlerde ortaya çıkan değişim olgusu, toplumsal cinsiyet üzerinde de kendini göstermiş, bu değişimler sinemada da yansımaları olarak filmlerde farklı cinsiyet sunumlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sinema, topluma bir ayna vazifesi gördüğü için, toplumsal yapıda ortaya çıkan değişim ve gelişimlerin güçlenmesi ve pekişmesine yardımcı olmuştur.

Türk toplumunda yaşanan ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel gelişmelere bağlı olarak farklı dönem ve koşullarda farklı erkek kimliklerinin de öne çıktığını söylemek olasıdır. Erkeklik, sadece dönemlere ve koşullara göre değişmemekte, aynı zamanda film türleri içinde de farklılık göstermektedir (Özkan, 2009: 125).

Birtek’e göre, “Türk Sinemasında erkekler, fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlanarak yuvayı koruyan baba, çapkın sevgili, zalim koca, cesur, dürüst ve mert delikanlı olmuşlardır. Erkeğin ve erkekliğin bu tür klişelerle tanımlandığı pek çok film yapılarak erkekler toplumsal yaşamda olduğu gibi filmlerde de “önemli” olmaya devam etmişlerdir” (2007:54).

2.2.1.1. 1990 Öncesi Türk Sineması

Sinemanın ilk yıllarından 1950’lere kadar olan dönemde, filmlerde kadın – erkek ilişkilerine, evlilik, evlilik dışı ilişkilere yer verilmiştir. Bu tür filmlerde, evlilik dışı ilişki kuran kadın kötü kadın olarak sunulmuştur. Bu da kadının toplumda evlilik haricinde bir erkekle birlikte olmasının hoş karşılanmadığının bir göstergesidir (Ataman, 2002: 60-68). Namus kavramının öneminden dolayı bu tür durumlarda kadın öldürülerek cezalandırılmakta, erkek ise herhangi bir ceza almamaktadır. Bu dönemde gelenekselliği devam ettirerek aile içindeki hiyerarşik yapıyı koruyan, mesafeli, otoriter, aile geçimini sağlayan, eşinden de maddi destek alan, babalık görevini yerine getiren,

kızlarına değer verip eğitim görmesini sağlayan baba kimliği de toplumda görülmektedir. Bu değer ve özellikler bu dönem sinemasında da yerini bulmuş, erkekler yine ailenin geçimini sağlayan, otoriter ve mesafeli, namusuna düşkün olarak sunulmuşlardır.

Türk sinemasının başlangıcı birinci dünya savaşı yıllarına rastlamaktadır. 1914'te Fuat Uzkınay tarafından "Ayastefanos'taki Rus Abidesi"nin yıkılışını belgelemek için çekilen film ile Türkiye'de sinema üretimi başlamıştır (Özön,1962:37-43). Bu belge filminden sonra Sedat Simavi 1917 yılında evlilik ve evlilik dışı aşkın çatışmasının anlatıldığı "Pençe" ve "Casus" adlı filmleri çekmiştir. Bu filmler Türk sinemasının ilk öykülü filmleri olarak sinema tarihinde yerlerini almışlardır. Filmlerde erkek kimliğinin sunumu, toplumsal yapının devamı olarak geleneksel erkek kimliğini yansıtmaktadır. Pençe, serbest aşkı överken, erkek toplumsal yapının kendisine giydirdiği güçlü, söz sahibi, yasak aşk yaşasa da toplum tarafından yadırganmayan hatta hoş görülen bir erkek kimliğinde sunulmaktadır. Fakat yasak aşk yaşayan kadına karşı aynı hoşgörü gösterilmez . Erkeklerin evlilik dışı aşkı yaşama haklarının olduğu, kadınların ise böyle bir hakka veya sorgulamaya sahip olmadıkları vurgulanmıştır (Özgüç,1990:18)

Muhsin Ertuğrul'un 1931 yılında çektiği "İstanbul Sokaklarında" adlı filmde melodramı oluşturan özelliklerden "dürüst delikanlılar, saf genç kızlar, pavyonda çalışan kötü kadınlar, çaresiz hastalıklar, fedakarlıklar, koruyucu melekler, şarkılar ve mutlu son" işlenmiştir (Scognamillo,1998:75). Filme erkek kimliği açısından bakıldığında, meslekleri ile bağlantılı olarak erkeklerin saygın, statü sahibi veya saygınlığı olmayan kötü olarak tanımlandıklarını söylemek mümkündür. Erkek kimlikleri, banka çalışanı, ya da tüccar yanında çalışan saygınlığı olan erkekler ile, kötü erkekler olarak sunulan saygınlığı olmayan pavyon garsonu veya hırsız olarak sunulmaktadır (Ataman, 2002:63).

Atıf Yılmaz 1957 yılında çektiği "Gelinin Muradı" adlı film ile Türk toplumunun farklı sosyal statülerine ait insanların profillerini çizmiştir (Abisel, 2005: 94). Kasaba insanı ile kasabalı olmasına rağmen şehirde eğitim görmüş bir insanı aynı düzen içinde ele alan filmde bu karşılaştırma, 2 ana karakter üzerinden yapılmaktadır. Yılmaz'ın filmde

yarattığı karakterler iyi ve kötü olarak kesin çizgilerle birbirinden ayrılmaktadır. Bu dönem sinemasında bir diğer namuslu olma kavramı “alın teri” ile para kazanma olarak belirlenmiş ve aile şerefi bununla özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle ana erkek karakterler, hep “namuslu işler” yaparak para kazanan kişiler olmuş, dolandırıcılık, hırsızlık, kaçakçılık gibi roller hep kötü erkek kimliği olarak sunulmuştur.

Ülkenin içinde bulunduğu koşulların yarattığı toplumsal değişimin ve gelişmenin neden olduğu toplumsal cinsiyetin statü değişimi, ekonomik ve toplumsal ilişkileri oluşturan sosyal nedenler; nüfusun hızlı artışına dayanan altyapısız ve denetimsiz kentleşme, iç ve dış göç, ulaşım ve iletişimin gelişerek hız kazanması, dışa bağımlı sanayileşmenin büyümesi gibi etkenler topluma ivme kazandırmış ve toplumsal değişimin temelini oluşturmuştur (Özkan, 2009:123- 27). Toplumsal cinsiyet rolleri, aile içinde de net bir şekilde belirlendiğinden kadın ve erkek geleneksel beklentilere uygun davranışlar göstermektedir. Türk sinemasında bu durum toplumsal yaşantıyla ilişkili bir biçimde ele alınmakta ve otoritenin uygulayıcısı olarak baba, eğer yaşamıyorsa erkek çocuklar devreye girmektedir. Babanın yaşadığı durumlarda bile erkek çocukların anne ve kız kardeş üzerinde kontrol ve baskı kurmaları normal karşılanarak, namus kavramının yüceltilmesinden dolayı, kızların erkek çocuk tarafından denetlenmeleri uygun görülmektedir.

1950’li yıllardan itibaren Türkiye’de yaşanan ekonomik, toplumsal değişiklikler günümüze dek uzanan göç dalgasını yaratmış ve yaşanan büyük değişim, toplumsal cinsiyet rollerinde ve sinemada da yansımaları bulmuştur (Kaplan, 2004: 58-96). Göçün ortaya çıkardığı gecekondulaşma ve bu bağlamda köy ailesi ile kent ailesi arasında kalmış gecekondu aile, filmlerin omurgasını oluşturmuştur. Toplumsal yapıdaki erkek kimliğinde görülen değişimden dolayı sinemadaki erkek kimliği de değişime uğrayarak sahip olduğu geleneksel değerlerinde zayıflama görülmüştür. Evin reisi, ailenin geçimini sağlayan geleneksel otoriter baba iktidarını, gücünü kaybetmeye başlamıştır. Tipik bir Anadolu ailesi sunan ve babanın en büyük otoriteye sahip olduğu filmlerden biri Halit Refiğ’in “Gurbet Kuşları” (1964) filmidir (Güçhan, 1992: 139-145). Filmde baba, aile ile ilgili kararları verme konusunda en son kararın onda olduğu en yetkili kişidir. Yetişkin üç oğlu olmasına karşın karar verme sürecinde kendi bildiğini okur,

oğulları kararlarda söz sahibi değildirler. Ev içinde ailede kararları alma ve uygulama erkeklerin insiyatifinde olan bir şeydir. Aileye ait olan tüm kararlar baba ve üç oğlu arasında konuşulmaktadır. Sonuçta karar verme babaya bırakılmaktadır. Dolayısıyla babanın baskın otoritesi aile tarafından kabul görmüş bir durumdur. Film, tam bir erkek egemen ailenin yaşantısından kesitler sunmakta ve geleneksel toplumsal rolüne uygun olarak baba, otoritenin tartışılmaz uygulayıcısı olarak gösterilmektedir.

1960'lı yıllarda çevrilen kadın melodramlarında, erkekler daha çok romantik delikanlı olarak betimlenmelerine rağmen kişilik olarak kusursuz değildirler (Özkan, 2009: 126; Oktan, 2009: 192). Bu melodramlarda ve romantik komedilerde erkekler, hasta ya da gözleri görmeyen, çaresiz ve umutsuz kişiler olarak sunulmuştur. 1970'li yıllarda ise sert erkek kimliği ön plana çıkmıştır. Bu dönemin filmlerinde, çoğunlukla ele alınan konular iç göç olgusu ve gecekondulaşmadır. Bu olguların sonucu kent yaşamında karşılaşılan zor yaşam koşullarının sorunları aktarılmakta ve bu zorluklara göğüs geren kendisini ailesi için feda eden erkek kimlikleri ortaya çıkmaktadır. 1970'lerin suç ve suçluluk kavramlarının işlendiği filmlerde de bu tür erkek kimlikleri ile karşılaşılmaktadır.

Toplumsal yapının yansıması olarak Türk sinemasında geleneksel aile ve erkek kimlik değerlerinden biri olan babanın hayatta olmaması durumunda erkek kardeşler aile içinde otoritenin sahibidir. Bu konuyu ele alan filmlerden biri Ö. Lütfi Akad'ın göç üçlemesinin ikinci filmi olan 1973 yılında çektiği "Düğün"dür (Abisel, 1994:75). Filmde Anadolu'dan İstanbul'a göç eden ve 6 kardeşten oluşan bir aile ele alınmaktadır. Ailenin en büyük erkek kardeşi aile içinde otoriteyi elinde tutan olduğu gibi aynı zamanda ailenin babası ve beyni olarak çalışmaktadır. Ailede erkeklerin sözü dinlenmekte, aile ile ilgili kararlarda erkekler belirleyici olmaktadır. Erkek kardeşlerin, ailenin menfaati veya ailenin daha iyi işler başarması için gerekiyorsa kız kardeşlerini yaşlı adamlara parayla satmaları onlar için doğal bir hareket olarak görülür. Popüler sinema filmlerinde aile yapısının gerçek hayattakinin yansıması olduğu görülmektedir. Ailenin geçimini sağlayan erkek, aile içinde kararların alınması ve son söz söyleme hakkını, kendisine verilen geleneksel değerler doğrultusunda tekelinde tutmaktadır.

Türk sinemasında erkeğin sunumu, 1970’li yıllarda toplumsal yapıdaki erkek kimliğinin değişmesine paralel değişmeye başlamıştır (Kaplan,2004:27-28). Kadının iş hayatına girmesiyle birlikte daha güvenli, daha donanımlı hale gelmesi erkeği rahatsız etmiştir. Bunun sonucunda aile içinde tartışmalar, sürtüşmeler hatta kavgalar ortaya çıkmış, bu da Türk sinemasında yansımaları bulmuştur. İzleyiciye karısını döven erkek kimliği sunularak aile içi şiddete yer verilmiştir. Toplumsal yaşamda olduğu gibi sinemada da kendisini döven kocasından şikayetçi olmayan veya bu şiddeti “kocamdır döverde, severde” söylemiyle kabullenen kadınlar sunularak erkek egemenliği ve şiddeti içselleştirilmiştir.

1950-1980 dönemi toplumsal cinsiyet rollerindeki değişim sonucu değişen erkek kimlikleri, köyden kente göç ve kadınların çalışma hayatında yer alması ile birlikte statü kaybına uğramıştır. Bu bağlamda erkek kimliği yeniden tanımlanmış olduğundan sinemada da erkek artık özel alanda yani ailede tek karar veren değildir; çünkü “ailenin geçimini sağlayan erkek” kalıbı yıkılmıştır (Ataman, 2002: 80-82). Otorite zayıflığına neden olan bu durum erkeğin şiddete başvurmasına, sert davranmasına neden olmaktadır. Böylece erkek hala gücün kendisinde olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Kadın erkek ilişkileri ile ilgili görüşlerde her ne kadar yumuşama olmuşsa da, namus kavramı erkek için önemini ve geçerliliğini korumakta, dürüstlük, namus yine erkek kimliğine giydirilen bir olgu olarak filmlerde yer almaktadır.

Türk Sineması ilk yıllarından itibaren ülkenin yaşadığı siyasi, toplumsal ve sosyal gelişmeler doğrultusunda şekillenmiş ve bu gelişmelerin bir aynası olmuştur. Nitekim 1980’de Türk siyasi ve toplumsal yapısındaki değişimler, Türkiye tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir (Maktav, 2002: 226). Bu süreç Türk sinemasında da içerik ve sinema anlayışı bakımından birtakım değişimlere yol açmıştır. Genel olarak bakıldığında, 80’ler sineması 12 Eylül’den feminizme, aydın sorunundan sıradan insanların günlük sorunlarına uzanan geniş bir konu çeşitlemesi içermektedir. Bu dönem sinemasında birey kavramının da iki farklı şekilde işlendiği görülmektedir. Bir kısmının kadının birey olabilme sorunlarını ele aldığı görülürken, diğer bir grupta ise dönemin aydın erkeklerinin birey olarak ele alındığı, aydın çelişkileri ve çatışmaları işlenmiştir. Aydın üzerine odaklanan bu filmler genellikle bireyin kişisel çatışmalarına ve

çelişkilerine odaklanmıştır. Aydının yalnızlığı, çevresiyle ilişkileri, iletişimsizliği, yaşadığı düşünsel değişimler ve hayal kırıklıkları ele alınmıştır. Bu filmlerde aydın, geçmişe yönelik bir hesaplaşmaya girişmiştir. Ancak bu hesaplaşma toplumla yapılan bir hesaplaşma değil, kahramanın kendisiyle yaptığı bir hesaplaşmadır. Scognamillo'ya göre, "Kentsoylusundan marjinal olanına bir dizi sorunlu, bunalımlı, kendi içinde çatışmalar yaşayan, kimi zaman uçta, iletişimsiz insan tipleri çıkarılmıştır" (1998: 429).

1980 sonrası Türk sineması, kadının geleneksel rollerinden sıyrılarak daha özgür bir kadın kimliğinin ön plana çıkarıldığı, genelde kadın sorunlarına değinen filmlerin artış gösterdiği bir dönemdir. Ev içinde kapalı kalan kadınların kamusal alanda daha fazla yer almaları, ev içi işlerde ve çocuk bakımında erkeklerin de katkı sağlamasını getirdiği için bu eşitlikçi rol paylaşımı erkeklerde bunalım yaratmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde erkeklerin yaşadıkları bunalım yansıtılmıştır (Oktan, 2009: 193).

1980 sonrasında toplumda yaşanan çözülme, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı Nesli Çölgeçen'in yönetmenliğini yaptığı "Züğürt Ağa"(1985) filminde görmektediriz. Film toplumsal değer yargılarının kaybolmasını, feodal yapının çöküşünü, değişen toplum düzeni karşısında var olmaya çalışan bireylerin dramlarını mizahi bir yaklaşımla izleyiciye aktarmaktadır. Filmde kırsal kesimdeki ağa, geleneksel erkek kimliğinin özelliklerinin aksine otoritesini, gücünü, güvenilirliğini ve saygınlığını yitirmiş, vicdanlı, iyi niyetli bir erkek (ağa) kimliğinde sunulmaktadır. Filmde kırsal kesimde etkili olan ağalık sisteminin kaybolması ve kırsal kesimden göç eden insanların büyük şehirdeki çaresizliği ve yenik düşmesi anlatılmaktadır. Züğürt Ağa filminde, Türk sinemasında kırsal kesimde var olan geleneksel erkek kimliğinin dışında bir kimlik sunulmuştur. Çünkü daha önce çekilen kırsal kesimdeki Ağalık sistemini işleyen filmlerde, toplumsal yapının uzantısı olan geleneksel erkek kimliğinde sunulan sert, güçlü, cesur, acımasız, zalim, ve koşulsuz iktidar sahibi Ağa kimliğinde sunulan erkek, "Züğürt Ağa" filminde, otoritesini- iktidarını yitirmiş, vicdanlı, iyi niyetli, duygusal bir erkek kimliğine dönüşmüştür.

Sinemada erkeklik, iktidarını 1980 sonrası filmlerde kaybetmeye başlamıştır. Erkek iktidarının sallandığı, erkeğin gülünç duruma düştüğü çok sayıda film örneği vardır.

Örneğin; Kartal Tibet'in yönettiği (1983) “Şalvar Davası”nda, köyün erkeklerinin geleneksel kimlikleri doğrultusunda kadınlara köle gibi davranmalarından, ezmelerinden ve zorbalığından bıkan kadınların erkeklere baş kaldırışının öyküsü anlatılmaktadır (Özkan, 2009: 136).

Filmlerde erkeğin iktidarını kaybettiğine verilecek örneklerden biri de Zeki Ökten'in 1982 yılında çektiği “Faize Hücum” filmidir. Filmin baş kahramanı Kamil Bey edilgen bir kimlikte sunulmaktadır. Hem özel alanda hem de kamusal alanlarda pasif, edilgen bir kişiliğe sahip olan Kamil Bey evde eşi ve kızı tarafından saygı görmemektedir. Kamusal alan olarak kabul edilen ve emeklilerin toplandığı yer olan emekliler kahvesinde de, meyhanede de Kamil bey ve diğer erkekler pasif olarak sunulmaktadır. Kamil Bey, “otoriteye, bankerlere, kaderine, çaresizliğe, güçsüzlüğüne boyun eğmiş, kabüllenmiş” gösterilerek “iktidarsız bir erkek” olarak toplumsal yaşamda erkekten beklenen değerlerin aksine bir kimlikte sunulmaktadır. Toplumun erkekten olmasını istediği değerler; otoriter, etkin, güçlü, başarılı, sert, saygı duyulandır. Bu filmde erkek kimliği beklentilerin aksi yönünde sunulurken, gelenekselin dışında kalan ve toplum tarafından kabul görmeyen bir kimlik olarak sınırlar belirlenmiştir (Adanır, 1994: 100-116).

2.2.1.2. 1990 sonrası Türk sinemasında erkek kimliği

Türkiye’de sinemanın genel gelişim sürecine bakıldığında zaman, toplumun içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal ve siyasal koşullardan, doğrudan ya da dolaylı olarak etkilendiği görülmüştür. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde 1990’lar sinemasının genel özelliklerinden söz etmeden önce 90’lar Türkiye’sindeki toplumsal ve kültürel ortamın özellikleri anlatılacak ve ardından bu dönem Türk sinemasının genel özelliklerinden söz edilecektir.

Türkiye’de gündelik hayat hiçbir dönemde 80’lerden 90’lara kadar olan dönemdeki kadar hızlı bir değişim dönemi göstermemiştir (Pösteği, 2005: 21). Bu dönemde tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine, dilden sanata kadar gündelik hayatın birçok alanında, birbirine eşlik eden bir değişme ve benzeşme süreci gündeme gelmiştir. “Değişim”, “tüketim”, “çeşitlenme” ve “benzeşme” 80’lerden 90’lara kadar gündelik

hayatın seyrini belirleyen kavramlar olarak karşımıza çıkmakta ve etkisini 90'lardan sonra da güçlendirerek devam ettirmektedir. Siyasi düzeyde otoriter düzenleme ve baskıların, ekonomik alanda liberalizmin egemen olduğu bu dönemde, radikal farklılaşma dinamikleri taşıyan kültürel dönüşümler olmuştur. Ancak toplumdaki hızlı değişim, tüketimin artması ve dünyanın daha yakından takip edilmesi gibi olanakların, sağlıklı bir kültürel gelişimin zeminini oluşturduklarını söyleyebilmek mümkün değildir. Bu dönemde, ahlaki eğiticiliğin yerini ticari kaygılarla körüklenen bir kültürel popülizm almıştır.

Türk sineması, 1990'lara derin bir kriz içinde girmiştir (Maktav, 2002: 227). 1980'li yılların sonunda o dönem siyasi iktidarının, Türkiye'yi Batı ile bütünleştirme ve Türkiye'yi her alanda dış dünyaya açma kararı, her alanı olduğu gibi sinema sektörünü de derinden etkilemiştir. 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle birlikte Türkiye'de gösterime giren Amerikan filmlerinin sayısı hızla artmıştır. Bu uygulamalar, bir yandan büyük şirketlerin maddi desteği ile sinema salonlarının teknolojik anlamda yenilenmesine yol açarken diğer yandan sinema salonlarının Türk filmlerine neredeyse kapanmasına neden olmuştur.

Yaygınlaşan Amerikan filmlerinin olumsuz etkisine bu dönem açılan özel televizyonlar eklenmiştir (Dorsay, 2004: 12-16). İlk özel televizyon kanalı Star 1, 1990 yılında yayın hayatına başlamıştır. Ardından Show TV'nin yayınlarıyla devam edecek olan özel televizyon olgusu, Türkiye'de yasal, ahlaki, estetik ve teknolojik denetimin ve düzenlemenin var olmadığı bir özel televizyon dönemini başlatmıştır. Bütün bu gelişmeler Türk sinemasının üretimine ağır bir darbe indirmiştir

Bu süreçte Türk sinemasını canlandırmaya yönelik tartışmalar devam ederken, gelişmeye başlayan reklam sektörünün sinemayla olan işbirliği artmaya başlamıştır. Filma-Cass, Plato, Aksiyon, Coprodüksiyon gibi firmaların, reklamdaki elde ettikleri gelirlerin bir kısmını sinemaya aktardıkları görülmektedir (Kıraç, 2000;15). Bu çerçevede daha geniş yatırım olanaklarının da desteğiyle "Amerikalı" (1993), "İstanbul Kanatları Altında" (1995), "Eşkıya" gibi filmler çekilmiştir. Sonunda Türk sineması, kapitalist pazar içerisinde var olabilmek ve Türk sinema seyircisini tekrar

sinema salonlarına çekebilmek için verili kalıpların değiştirildiği yeni bir sinema anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu yeni sinema anlayışının dayanağını ise, Hollywood sinemasının dili ve üretim anlayışı oluşturmuştur (Görücü, 2004: 50-51).

Özellikle 1994 sonrasında Türk sinemasında iki ana gelişme göze çarpmaktadır. Seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdışında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlamasıdır (Pösteği, 2005: 37). 1994'ten sonra Türk sinemasında gelişmeleri birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkündür (Suner, 2006: 25). Bir yandan büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan ve gişede başarılı hasılat yapan “popüler” sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncular kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösteri imkanı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir sanat sineması.

Yönetmenlerin kaynak sorununu, kendilerine ait yapım şirketleri kurarak, çözmeye çalıştıkları bu dönem ile birlikte, Türk sinemasında ilk kez ekonomik anlamdaki bağımsızlaşma hareketleri ve yapımcı yönetmenler süreci başlatılmıştır (Pösteği, 2005). Böylece çekecekleri filmlerin biçim ve içerikleri konusunda daha özgür kalan yönetmenler, artık yavaş yavaş bir zanaatçı olmaktan çıkarak, auteur kimlikli sanatçılar olma yolunda da ilk adımlarını atmaya başlamışlardır.

1993 yılında Zeki Demirkubuz’un çektiği ‘C Blok’ filmi ile başlayan bu süreç, 1994’de Derviş Zaim’in ‘Tabutta Rövaşata’ filmi ile belirginleşmiş ve ardından Nuri Bilge Ceylan’ın ‘Kasaba’ filmi de Türk sinemasında artık yeni bir sinemasal anlayışın oluşmaya başladığını göstermiştir (Pösteği, 2005:44-50). 2000’li yıllara uzanan süreçte ise, bu yönetmenlere Yeşim Ustaoglu, Reis Çelik, Kazım Öz, Handan İpekçi, Ümit Cin Güven, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem ve Serdar Akar ve Ümit Ünal ve diğerleri katılmıştır. Bu genç yönetmenler yalın anlatımları, mütevazı tanıtımları, küçük bütçeleri, sessiz ve derinden giden tarzlarıyla kendi izleyicilerine hitap etmişlerdir.

Sinema, 1990'ların ortalarından itibaren erkek sorunlarının ve erkek erkeğe dostlukların konu edildiği bir dizi filmin yükselişine sahne olmuştur. Bu filmleri, 1980'lerden itibaren hem toplumsal yapıda hem de sinemada sahip oldukları egemenliklerini kadınlarla paylaşmak zorunda kalan ve otorite kaybı yaşayan erkeklerin, içinde bulundukları duruma bir tepki olarak algılayabiliriz. Çünkü erkeklik tartışması ya filmin omurgasını oluşturmakta ya da dolaylı olarak bu konuya yer verilmektedir. Erkeklik krizi ve sözü edilen bu problemleri erkek kimliklerine 1990'ların ikinci yarısından bugüne çekilen birçok filmde rastlamak mümkündür. Yavuz Turgul'un "Eşkîya"sında hapisten yeni çıkmış eski bir eşkıya ile suça ve mafyaya bulaşmış bir gencin öyküsü bir baba oğul ilişkisine dönüştürülür. Eşkîya, bir süredir hırpalanmış olan erkeklik mitine yeniden hayat vermeyi amaçlar. Baran, dönemin erkeklerinden farklı olarak cesurdur, onurludur, dürüştür, sevdiği kadına sonuna kadar bağlıdır, yersiz korkuları yoktur ve gözü karadır. Bu da 90'lı yılların erkeklik olgusunun dışında kalan bir örnek olarak yerini alır. Problemleri erkekliklerin sunulduğu filmlere ise, Nihavent Mucize, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, Her Şey Çok Güzel Olacak, Gemide, Güle Güle, Ağır Roman, Duruşma gibi filmleri örnek verebiliriz (Oktan, 2009: 158; Özkan, 2009: 137).

Türk sineması, 1990'lı yıllarda çekilen filmlerde, erkekliğin önceki dönemlere göre daha farklı tasvir edildiği filmlerin yükselişine sahne olmuştur (Özkan, 2009: 129-133; Oktan, 2009: 193-197). Kadınların bu filmlerdeki yeri ise, erkek tarafından çizilmiş bir çerçevedir. 1980'li yıllardaki kadın filmlerinin hakimiyetine erkekler tarafından verilen bir yanıt olarak kabul edilebilir bu filmler. Ancak bu dönemdeki erkek kimliği, daha önceki dönemlerde çevrilen filmlerde sunulan erkek kimliğine çok benzemeyen örneklerdir. Bu filmlerde erkekler geleneksel rollerinden farklı olarak başarısız, saplantılı, saldırgan, kendisini ifade edemeyen, özgüveni olmayan, küfürlü konuşan, depresif bir tavır sergileyen, ruhsal dünyasında gelgitler yaşayan, suçluluk duygusuna sahip, suç işleyen, yalnız, güçsüz, otoritesini kaybetmiş kimliklerde sunulmuşlardır. Erkekleri bu şekilde yansıtan filmlerin dışında bu dönemde çevrilen filmlerde, geleneksel kabul görmüş erkeklik değerlerini yerle bir eden yapıda erkek kimlikleri de ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde utanılacak, ayıplanacak, toplum tarafından reddedilebilecek transseksüel ve eşcinsel erkek ve kadın kimlikleri, sinemada yardımcı rollerde de olsa yer bulabilmektedirler. Bu dönem sinemasında bu farklı erkek

kimliklerinin dışında erkek bedeninin bir tabu olmaktan çıkarak, teşhir edildiği de görülmektedir.

Bu dönemin erkeklik krizini işaret eden filmlerin mekanları da önceki dönemlerin mekanlarından ayrılır (Özkan, 2009: 137). Eski yapımlarda filmin içeriğine göre boğaz yalıları, apartman daireleri, konaklar, yoksulların yaşadığı tek gözlü evler veya taşradaki çiftlikler filmin mekanını oluştururken; erkek filmlerinde gemi, genelev, karakol, mağaralar, otel odaları, kumarhaneler, büyük şehirlerin sokakları yeni mekanlardır. Bu mekanlar aracılığıyla karakterlere yersizlik-yurtsuzluk duygusu aktarılmaktadır.

1990’larda Türk sineması kendi dilini kurmayı amaçlayan bir genç kuşakla tanışmıştır. 90’lı yıllardan günümüze dek Türk Sineması’nın içinde bulunduğu bu yeni dönemi sinema yazarları, araştırmacılar ve eleştirmenler birbirlerinden farklı ifadelerle tanımlamaktadırlar (Pösteği, 2005; Öztürk, 2006). Sinema yazarı Agah Özgüç (1993), 80’lerden günümüze dek Türk Sineması’nda gerçekleştirilen üretime ‘Yeni Bunalımcı Filmler’ ifadesiyle yaklaşmaktadır. Sinema yazarı ve araştırmacısı Burçak Evren (2006’dan aktaran Sivas, 2007:107) ise, bu yeni dönemi ‘Bağımsızlar Dönemi’ veya ‘Post Yeşilçam’ olarak adlandırmaktadır. Evren, “Bağımsızlar Dönemi” tanımlamasını, 1990’lı yıllarda vizyona giren Zeki Demirkubuz’un “*C Blok*” veya “*Üçüncü Sayfa*” filmlerinin başlangıcında kullandığı “Bağımsız yapım” yazısına dayanarak söylemektedir (Sivas, 2007:107). Bir anlamda bağımsız yönetmen olarak adlandırabileceğimiz (seyirci beğenisinden, gişeden, maddi açıdan bağımsızlık) yönetmenlerin oluşturdukları yeni sinemacılar grubu, klasikleşmiş sinema anlayışına, seyircilerin beklentilerine ve popüler olma kaygısına kapılmadan kendilerini filmlerinde ifade etmişlerdir (Öztürk, 2006; Pösteği, 2005). Ortaya çıkan ürünler toplumun içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan ve bir anlamda gerçekliği yeniden üreten filmlerdir. Küçük sıradan insanların hayatlarını konu edinmişlerdir. Bu insanların varlıklarını hatırlattıkları için de önemlidirler. Bir diğer ortak noktaları ise minimalist yaklaşımlarıdır. Düşük bütçeli bu filmlerin aynı zamanda oyuncu kadroları amatör ya da tanınmamış kişilerden oluşturulmaktadır.

Bağımsız yönetmenler, maddi kaynaklarını belirli yapımcılardan temin etmekten ziyade Eurimages, krediler ve kendi olanakları ile sağlamışlardır(Pöstecki, 2005: 44). Bu alanda minimalist sinema özelliği taşıyan yapımlar yönetmen filmleri olarak dikkat çekmektedir. Oyuncuları, genellikle “yıldız” kalıplarından çok uzakta, ya amatör oyuncular ya da gündelik hayatta karşılaşılan sıradan insanları temsil edebilecek anti kahramanlardır. Filmlerde kullanılan mekan, zaman ve ses gibi öğeler de yine alışılmış kalıpların dışındadır. Yalın anlatımları ve mütevazı tanıtımları ile sessiz ve derinden giden bu yönetmenlerin filmleri oluşturdukları kendi izleyicilerine hitap etmektedir.

Auteur kavramı ile Lütü Akad, Ömer Kavur gibi yönetmenlerle tanışan Türk sineması, 1990 sonrasında bu özelliği gösteren sinemacılarla tanışmıştır (Öztürk, 2006; Pöstecki, 2005). Sıradan insanın sorunları üzerinden kalıpların sorgulandığı filmlerle, ulusal ve uluslararası festivallerde büyük başarılar sağlamışlardır. Bu tarzın Zeki Demirkubuz dışındaki diğer temsilcileri arasında Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim gösterilmektedir.

1990 sonrası Türk filmlerinde, toplumsal cinsiyet rollerinin toplumun yapısındaki değişimle orantılı olarak değiştiği görülmektedir (Özkan, 2009; Oktan, 2009; Ataman, 2002). Değişen ve zorlaşan yaşam koşulları kadının daha etkin bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Özellikle az gelişmiş ve gecekondü bölgelerinde kadın çalışma hayatına fazlasıyla girerek, sadece evin geçimine katkıda bulunan kadın rolünden sıyrılmış, işsizliğin de etkisiyle çalışmayan erkek yerine evin geçimini sağlayan bireye dönüşmüştür. Bu da geleneksel rollerin ve erkeğin egemenliğinin kırıldığı, çalışmayan erkeğin ev içinde daha fazla sorumluluk almak zorunda kaldığını göstermektedir. Bu dönem çevrilen filmlerde geleneksel erkek kimliği değişerek, erkek meslek sahibi olmasına rağmen başarısız, ılımlı, duygusal, romantik, sempatik, psikopat eğilimlere sahip, dengesiz ve maço ama sevdiği kadın karşısında tavizkar aciz rollerde sunulmaktadır.

“Camdan kalp” filminde geleneksel ve modern erkek rollerinin iç içe geçtiği görülmektedir (Güçhan, 1996; Bayram, 1996). Filmde, erkek, toplumsal yapıdaki gücün temsilcisi otoriter erkek kimliğinin yansıması olan kadının üzerinde baskı uygulayan erkek kimliğini reddedip, kadının cinsel kimliğini ve eşit hakları olduğunu kabul eden, zaafı olan zayıf bir erkek kimliğinde sunulmaktadır. Bu filmin ana erkek kahramanı

geleneksel aile değerlerine karşıt biri olarak sunulmaktadır. Filmdeki diğer erkekler ise geleneksel erkek rolünü temsil etmektedirler.

2000’li yıllarda dikkat çeken yönetmenlerden Çağan Irmak’ın, “Babam ve Oğlum” filminde, gençlik döneminde toplumsal yapının göstergesi olan devleti ve geleneksel aile yapısındaki baba kimliğini reddeden, karşı çıkan erkek evlat kimliği sunulmuştur (Oktan, 2009:195). Geleneksel değerlerin etkisindeki aile reisi olan otoriter, sert baba ile ona başkaldırmış oğlu arasındaki kimlik çatışması ele alınmıştır. Filmin sonunda aile birliğinin etkisi, birbirine bağlı fedakar aile bireyleri ve annenin kocası ve çocukları arasında uzlaştırıcı rolü ve katkılarıyla ortak bir yaşam alanı oluşturulmuştur. Bu filmde baba, oğul ve erkek torun arasındaki ilişkiler çerçevesinde farklı erkek kimlikleri sunularak toplumsal yaşamdaki erkek sorunu ortaya konmuştur (Erdine, 2010).

Tüm bu bilgiler doğrultusunda bu çalışmada 1990 sonrası Türk sinemasında geleneksel Türk sineması dışında farklı bir anlayışla sinema yapmaya çalışan, bunu anlatı yapısıyla, karakterlerin sunumlarıyla, düşünce yapılarıyla gerçekleştirip yurtdışı ve yurtiçinde başarılar elde eden yeni kuşak yönetmenler arasında ön plana çıkan Zeki Demirkubuz’un sineması irdelenecektir. 1990 sonrası toplumsal yapıdaki değişimin sonucu toplumsal cinsiyet rolleri değişmiş ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği erkek egemenliği gücünü kaybetmiştir. Sinema toplumsal yapıdan ve toplumsal değişimlerden bağımsız olmadığı için bu yeni kuşak yönetmenlerin sinemasında da geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri değişmiş, erkek kimlikleri geleneksel rollerini kaybetmişlerdir. Bu bağlamda bu çalışmada yeni kuşak yönetmenler arasında söyleyecek sözü olan, farklılığıyla ön plana çıkan Zeki Demirkubuz’un filmlerinde erkek kimliğinin sunumu araştırılmıştır.

2.3. Zeki Demirkubuz Sineması

Bu bölümde Zeki Demirkubuz’un hayatı, filmleri, Türk sinemasındaki konumu ve sinemaya katkıları belirlenmeye çalışılmaktadır.

2.3.1. Zeki Demirkubuz'un biyografisi ve filmleri

Zeki Demirkubuz 1964 yılında Isparta'da doğdu. Ortaokulu Isparta'da, Gönen Öğretmen Okulu'nda bitirdikten sonra İstanbul'a yerleşti. Liseye İstanbul'da başladıysa da ilk sömestreden sonra okulu bırakarak fabrika ve atölyelerde çalışmaya başladı. 1980 darbesinden sonra tutuklanıp üç yıl hapis yattı. Bu dönemde edebiyata ilgi duymaya başlayan Demirkubuz yazmaya başladı ve Dostoyevski'yi keşfetti. Özellikle Suç ve Ceza'nın üzerindeki kalıcı etkileri o yıllarda oluştu. Tahliyesinden sonra Anadolu'nun çeşitli kentlerinde işportacılık yaptı. Askerliğini erteleyebilmek için okula dönmeye karar verdi ve liseyi dışarıdan bitirerek İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girdi. Sinemaya 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanlığını yaparak başladı. İlk uzun metrajlı filmi “C Blok”u (1994) çekene kadar çeşitli yönetmenlere asistanlık yaptı. C Blok’tan sonra Demirkubuz, kendi senaryolarını yazan bağımsız bir yönetmen olarak çalışmaya devam etmiştir. Uluslararası eleştirmenler ve izleyiciler, Demirkubuz'u Venedik Film Festivali'nde gösterilen ikinci filmi “Masumiyet”le tanışmışlardır. Üçüncü filmi olan “Üçüncü Sayfa”, Türkiye'deki film festivallerinin yanı sıra Locarno ve Rotterdam Film Festivalleri de dahil olmak üzere Avrupa'da yapılan çok sayıda film festivalinde gösterilmiştir. Bu dönemde Zeki Demirkubuz “*Karanlık Üzerine Öyküler*” adını verdiği üçlemesinin çalışmalarına başlamıştır. Üçlemenin ilk iki filmi, “Yazgı” (2001) ve “İtiraf” (2001), 2002 yılında Cannes Film Festivalinin "Un Certain Regard" bölümünde gösterildi. Üçlemesini başrolünü de üstlendiği “Bekleme Odası”yla (2003) tamamlayan Demirkubuz, daha sonra Masumiyet'in başlangıç öyküsünü anlatan “Kader”i (2006) çekti. 2009 yılında gösterime giren “Kıskanmak” filminin ardından çektiği “Yer altı” filmi Nisan 2012’de vizyona girmiştir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_Demirkubuz).

Filmleri

C Blok	1994
Masumiyet	1997
Üçüncü Sayfa	1999
İtiraf	2001
Yazgı	2001
Bekleme Odası	2003

Kader	2006
Kıskanmak	2009
Yer altı	2012

2.3.2. Zeki Demirkubuz'un Türk sinemasındaki yeri

1990 sonrasında geleneksel Yeşilçam tarzına ve üretim biçimine karşı durarak, kendi sinemasını oluşturmaya çalışan bir kuşak bulunmaktadır (Pöstecki, 2005: 14). Bu yeni yönetmenlerin çevirdikleri filmlerde belli bir tarzı yaratmaya çalıştıklarını görmekteyiz. Popüler kültürden ve kalıplaşmış hikaye anlatma biçimlerinden uzak duran bu yönetmenler, seyirci beğenisinden ziyade kendi meselelerini anlatmayı ve seyircinin filminden yola çıkarak hayatı sorgulamasını tercih etmişlerdir. Kendi seyircileri olan ve “auteur” olma yolundaki bu yönetmenler, kendi kişisel üsluplarını oluşturmuşlardır. Zeki Demirkubuz, 1980’ler sonrasında Türk sinemasında görülen sıkışıklığın, yetersizliğin ve üstünkörüülüğün ardından, hem anlatım hem de biçim olarak Türk sinemasının yeniden canlandığı 90’lı yıllara damgasını vuran yönetmenlerin başında gelir. Demirkubuz sinemaya ilk olarak Zeki Ökten’in “Ses” (1986) filminde çalışarak başlamıştır. Uzun yıllar kamera arkasında set işçiliği ve yönetmen yardımcılığı (Zeki Ökten başta olmak üzere) yaparak deneyim kazanan Zeki Demirkubuz, sinemanın sorunsallarına eğilmeyi, anlatım ve biçimde özgün bir tavır oluşturmayı başarmış bir yönetmendir. “C Blok” (1994), “Masumiyet” (1997), “Üçüncü Sayfa” (1999), “İtiraf” (2001), “Yazgı” (2001), “Bekleme Odası” (2003), “Kader” (2006), “Kıskanmak” (2009) ve “Yer altı” (2011) filmlerine imza atan Zeki Demirkubuz, ticari sinemanın dışında, bağımsız, kişisel bir sinemanın peşindedir.

Filmlerinde seyirciyi memnun etme hedefi yoktur. Hatta filmlerinden seyircinin sıkılmasını önemsemediğini kendisiyle yapılan söyleşilerden çıkarmak mümkündür. Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu konudaki düşüncelerini Demirkubuz şöyle açıklamıştır.

“...Mesela benim filmlerimin sıkıcı olması tırnak içinde beni gururlandıran bir şey...Hatta Susan Sontag’ın çok sevdiğim bir gözlemi vardır, bu sıkıcılıkla ilgili bir şey, şöyle der: ‘Sıkıcılık,durum dışı olmayı gerektiren bir şeydir. Çünkü sıkıldığınız zaman hakikaten var

olan durumun dışına çıkarsınız ve siz durumun dışına çıktığınız zaman herşey daha mesafeli, daha uzaktan ve daha gerçek görünmeye başlar.’ Ben bunun sanat yapıtlarını oluşturmadaki büyük sebeplerden biri olduğunu düşünüyorum...Yani ben insanları eğlendirmek için film yapmıyorum.” (Aktaran Öztürk, 2006: 130-131).

Toplumsal yaşamda bireyin kişiliğinin oluşmasında içinde yaşadığı ortamın ve yetiştirme evresinde yaşadıklarının belirleyici olduğu kuşkusuzdur (Adanır,1987:20-38). Dolayısıyla sanatçının da ürünü, hem toplumsal ortamın hem de sanatçının karakter ve kişiliğinin etkisi altında biçimlenmektedir. Toplumsal yapıyla zihinsel yapı iç içe geçmiş haldedir. Sistematiik düşüncenin temelinde; zihniyet ve dünya görüşünün oluşturduğu bir mantık yatmaktadır. Her sanatçının yapıtında sahip olduğu zihniyet ve dünya görüşünün yansımalarını bulabilmek mümkündür. Sanatçının kişiliği yarattığı yapıta ne kadar derinlemesine işlemiş ve bu duyarlık yapıtlarının büyük bir çoğunluğunda da görülmüşse, bu, yönetmenin sinemaya, işlediği konu ve içeriğe o denli hakim olduğunun göstergesidir. Bu anlamda Zeki Demirkubuz’un yaşam deneyiminin, düşünce ve dünya görüşünün filmlerinin tüm aşamalarında belirleyici olduğunu söylemek mümkündür.

Yönetmenin kendine özgü bir dil oluşturma süreci aslında içinde yaşadığı ülkenin geçirdiği süreçlerden ve değişimlerden bağımsız değildir. 12 Eylül sonrası süreçte, yaşanan toplumsal kaygılardan bireyleri uzaklaştırma hedefi sonucunda ideolojik propagandayla yüceltilen bireysellik ön plana çıkmış, insanlar kalabalık içinde birbirlerinden uzaklaştırılmıştır. Dorsay’ın bu konudaki görüşleri aşağıda verilmektedir;

“Zeki Demirkubuz filmlerinde yüceltilen bireysellik esasında sorgulanmaktadır. Filmlerindeki bireylerin öyküye konu olan yaşam pratiklerinin izlenildiği varsayılırken, aslında tekil bir olay etrafında toplumsal yaşamın ve insan doğasının zıtlıklarının, belirsizliklerinin, sancılı dönüşümlerinin izdüşümünü anlamlandırmaya başlanıldığının farkına varılır. Bireylerin diyaloglarını dinler, mimik ve tavırlarını gözlemlerken seyirciler kendilerini hem filmin içinde; hem de toplumsal yaşamımızın basit ve karmaşık gözeneklerinin koridorlarında seyahat ederken bulabilir. Fakat bu yolculuğu yapmak kolay değildir. Çünkü Demirkubuz sineması, alımlayana filme katılma şansını kolay vermeyen bir anlatıma sahiptir. Filmle ve karakterlerle özdeşleşmeye olanak tanımamaya çalışan yönetmen belki de izleyicinin sabrını zorlayarak ulaşılması zor olan filmin sorunsalına izleyiciyi yakınlaştırmaktadır. Demirkubuz, seyirciye çok katılma şansı vermeyen, hoş

gitmeyi hiç takmayan, tek amacı sanki hayatın yüreğinden gelen kimi çılgınları bir film boyutuna çıkarmaya çalışmak olan kişisel filmler yapmaktadır” (Dorsay, 2004: 209).

Zeki Demirkubuz filmlerini daha izlemeden filmin ismi duyulduğunda aslında seyircinin algısı ilk sorunsalını oluşturmaktadır (Pöstecki, 2005; Öztürk, 2006). “Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesi (Yazgı, İtiraf ve Bekleme Odası), “Üçüncü Sayfa”, “C Blok” gibi isimler ilk çağrışımlarıyla seyircinin zihinsel algısına seslenmektedir. Filmin adı, adeta izleyiciye filmi izlemeye gelmeden önce nasıl bir filmle karşılaşabileceğini fısıldayan kapalı bir anlamı çağrıştırmaktadır.

İnsani değerlerden uzaklaşıldığı kent yaşamının karmaşası içinde bireyin, kendini diğer bireylerden ayrı tutmaya daha çok özendiği çağımızın bir gerçekliğidir (Pöstecki, 2005). Demirkubuz’un da bu gerçekliği anlamsal olarak çarpıcı bir biçimde filmlerinde derinliğine vurguladığı görülmektedir. “C Blok” filminden başlayarak “Yeraltı” filmine kadar uzanan filmografisinde, tecimsel ve popüler kaygılardan uzak kalarak gerçekleştirdiği filmlerindeki ayırt edici anlamsal derinlik, tema ve motiflerinden dolayı Demirkubuz’un kendi sinema dilini oluşturduğu yadsınamaz. Bu yönüyle Zeki Demirkubuz’un “auteur” yönetmen olduğu kabul edilmektedir. Demirkubuz’un sineması sinemayı gösteriden, eğlenceden uzaklaştırarak seyirciyi düşünmeye ve sorgulamaya yöneltmektedir. Demirkubuz’un sinemasında anlam, biçimden önce gelir. Biçim içeriğe tekabül eder. Meselesini aktarabilmek için gerektiğinde kamerayı hareketsiz kılar, ışığın kullanımını azaltır, müziğe mümkün olduğunca yer vermez. Anlatmak istediği meselesinden izleyeni uzaklaştırabileceğini düşündüğü hiçbir abartılı ya da estetize edilmiş öğeyi filmine taşımaz

Demirkubuz sineması minimalist sinemanın kimi özelliklerini içinde barındırmaktadır. Minimalist film, profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuk yerine doğal ifadeli bir anlatımı tercih eder (Özdoğru, 2004: 107). Dekor ve nesneler işlevseldir. Olanaklar el verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır. Yapay efektlere başvurulmaz. Zeki Demirkubuz, filmi yukarıda da belirttiğimiz gibi gereksiz ayrıntılardan, yabancı öğelerden arındırmıştır, dış müzik gibi destek öğelerin yerine cam sileceklerinin ya da telefon ziline sesini tercih eder. Dekor sade, kamera ise durağandır. Filmleri için oluşturduğu

bütçe kısıtlıdır. Anlatması gerekenden fazlasını anlatmaz. Göstermesi gerekenden fazlasını göstermez.

Demirkubuz'un yönettiği filmlerin içinde barındırdığı düşünsel özellikler, farklılıklar ve elde ettikleri ticari olmayan sanatsal başarı, 1990 sonrası Türk sinemasında bir umut ışığı olarak görülmüş ve Türk sinemasının niteliğine ilişkin kaygıları gidermede etkili olmuştur (Möller, 2003: 20-21). Demirkubuz'u diğer yönetmenlerden farklı kılan en önemli özelliği, insanı ve insan doğasını anlama çabasıyla filmlerini içinde hiçbir boşluk bırakmadığı güçlü metinler üzerine inşa etmesidir. Yönetmen, yirminci yüzyılın düşünsel, kavramsal görüş ve tartışmalarının içinde özel bir yeri olan varoluşçuluk (egzistansiyalizm) esas olmak üzere, Nietzsche'den Kierkegaard'a kadar uzanan bir yelpazede, edebiyatın olanaklarından da yararlanarak filmlerinin temel anlamını güçlü bir metnin üzerine inşa etmiştir.

Demirkubuz filmlerinin seyirciyi rahatsız eden onu kafasında sorular ve kuşkuyla baş başa bırakmak isteyen bir yapısı vardır (Pöstecki, 2005; Öztürk, 2006). Seyirciyi avutmayı, uyutmayı değil, sarsmayı, rahatsız etmeyi hedefler. Onu eğlendirmekten, hoşça vakit geçirtmekten çok yüzleşmeye çağırır. Filmlerini piyasanın verilerine göre değil kendi kişisel seçimine göre oluşturan Demirkubuz'un kimi filmlerinin girişinde "bağımsız" kelimesini vurgulaması bundandır. Özgün tavrını bugüne kadar her türlü ekonomik zorluğa rağmen taviz vermeden korumuştur.

Demirkubuz pek çok söyleşide kötülük ve inançsızlık gibi konuların ilgisini çektiğini, kendisini en fazla etkileyen sanatçının da Rus yazar Dostoyevski olduğunu belirtir (Möller, 2003: 20-21). Bu etkilenmenin izleri otobiyografik özellikler barındıran "Bekleme Odası" başta olmak üzere bütün filmlerinde görülmektedir. Yönetmen için Dostoyevski insanın psikolojik yapısını çözümlemede bir rehber gibidir. Bu içe dönük yönetmen, Dostoyevski'nin romanları üzerine saatlerce konuşabilmektedir. Demirkubuz'a göre en önemli sanat dalı edebiyat ve Dostoyevski de her şeyin üzerindedir.

3. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve araştırma sırasında baz alınacak 3 kategori filmlerde erkek kimliğini ortaya koymak için oluşturulan sorular ile ilgili bilgiler verilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

Zeki Demirkubuz sinemasında erkek kimliğinin sorgulandığı bu çalışma, bir durum saptama çalışmasıdır. Nitel araştırma tekniğinin kullanıldığı çalışmada, nitel araştırmaların veri analiz tekniklerinden biri olan betimleyici analiz kullanılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 19). Nitel analiz, araştırmacının verilerdeki en önemli unsurları tespit etmesi, bunu anlamlı bir şekilde fark etmesi ve buna anlam vermesi yeteneği olarak tanımlanmaktadır (Miles ve Huberman 1994'den aktaran Ekiz, 2009: 74).

Nitel araştırmaların veri toplama tekniklerinden biri de betimsel analizdir. Wolcott, betimsel analizin toplanan verilerin orijinaline sadık kalınarak yapıldığını ve gerektiğinde araştırmaya katılan bireylerin sözlerinden alıntılara da yer verildiğini belirtmektedir (1994'den aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2003: 156-157). Veriler betimsel bir yaklaşımla sunulmakta ve buna ek olarak belirlenen bazı temalar ve temalar arası ilişkiler belirlenmektedir. Bu yaklaşımda araştırmacı, okuyucuya yardımcı olabilecek birtakım ek analizler de sunmaktadır. Betimleyici analiz ile, araştırmada toplanan verilerin, araştırma problemine ilişkin olarak neleri söylediği ya da hangi sonuçları ortaya koyduğu ön plana çıkmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 156-157). Betimleyici analizin kullanıldığı bu çalışmada da, Zeki Demirkubuz sinemasında, erkek kimliğinin sunumu belirlenecektir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Zeki Demirkubuz'un bu araştırma sürecinde vizyona girmiş bulunan tüm filmleri (9 film) oluşturmaktadır. Örneklem olarak alınan filmler; “C Blok”, “Masumiyet”, “Üçüncü Sayfa”, “Yazgı”, “İtiraf”, “Bekleme Odası”, “Kader”, “Kıskanmak” ve “Yeraltı”. Araştırma evrenini oluşturan tüm filmler örneklem olarak alınmıştır.

3.3.Veriler ve Toplanması

Tez için kullanılan veriler, var olan yazılı ve kayıtlı bilgi birikimine başvurularak toplanmıştır. Bu kaynaklar, Zeki Demirkubuz hakkında yazılan makale ve kitaplar, kendisi ile yapılan söyleşiler ve filmlerinden oluşmaktadır.

Çalışmanın amacı çerçevesinde erkek kimliği öykü analizi ve karakter analizi yöntemi ile çözümlenmektedir. Bu çözümleme 3 kategori altında gerçekleştirilmiştir.

- 1- Sosyo ekonomik durumları
- 2- Özel alanda erkek
- 3- Kamusal alanda erkek

Bu başlıklar, araştırmacının kendisi tarafından belirlenmiş olup, erkek kimliğini ortaya çıkardığı düşünülen başlıklardır. Filmlerde, yukarıda belirtilen kategoriler çeşitli sorularla ve o sorulara yanıtlar aranarak incelenmiştir.

Filmlerde cevap aranacak sorular aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:

- 1- Erkek karakterlerin giyim- kuşam özellikleri ve dış görünümü nasıldır?
- 2- Erkek karakterlerin eğitim durumu nedir?
- 3- Erkek karakterlerin mesleki konumları nedir?
- 4- Erkek karakterlerin ekonomik durumları nasıldır?
- 5- Erkek karakterlerin ev içi ilişkileri (aile reisi, baba, eş/sevgili olarak) nasıldır?
- 6- Erkek karakterlerin namus kavramına yaklaşımları nasıldır?
- 7- Erkek karakterler güçlerini nasıl göstermektedirler?

- 8- Erkek karakterlerin mizacı (sert/yumuşak) nasıldır?
- 9- Erkek karakterlerin duygusal tepkileri nasıldır?
- 10- Erkek karakterlerin toplum içi iletişimleri nasıldır?
- 11- Erkek karakterlerin yaşam biçimleri nasıldır? (Yalnız/ sosyal)

4. Bulgular / Zeki Demirkubuz Sinemasında Erkek Kimliğinin Sunumu

Zeki Demirkubuz filmlerinde erkek kimliği, sosyo-ekonomik durumları, özel ve kamusal alandaki görünümleri bağlamında erkek karakterler ele alınıp analiz edilmiştir.

4.1. C Blok

Bu bölümde filmin yapım bilgileri, özeti verildikten sonra, filmde erkek kimliği sosyo ekonomik durumları, özel ve kamusal alanda olmak üzere irdelenmiştir.

4.1.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1994

Kurgu: Nevzat Dışiaçık

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Sanat Yönetmeni: Ayşe Akıllıoğlu

Oyuncular: Serap Aksoy, Fikret Kuşkan, Zuhal Gencer, Selçuk Yöntem, Ülkü Duru

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.1.2. Filmin özeti

Büyük bloklu apartmanlardan oluşan bir sitenin C Bloğunda yaşayan üst gelir sınıfına ait bir çift olan Tülay ve Selim ile evin hizmetçisi Aslı ve kapıcının oğlu Halet arasında geçmektedir öykü. Tülay ve Selim belirli bir sorunları olmamasına karşın mutsuz bir evlilik yaşayan ve aralarında hiçbir iletişim bulunmayan varlıklı bir çifttir. Tülay aslında varoşlarda yetişmiş olmasına rağmen evlenerek sınıf atlamış ama eşinin ona sağladığı

olanaklar onun mutlu olmasına yetmemiştir. Evliliğindeki cinsel tatminsizlik ve tekdüzelikten dolayı mutsuz olan Tülay yaşadığı hayattan sıkılmakta ve bir arayış içindedir. Eve erken döndüğü bir gün kapıcının oğlu Halet’le evin hizmetçisi Aslı’yı kendi yatak odasında sevişirlerken görür. Bu olay Tülay’ın arayışlarını bir ölçüde de olsa cevaplayacak bir sürecin başlangıcı olur ve hayatındaki boşluğun farkına varır. Karısının mutsuzluğuna ve kendisinden uzaklaşmasına bir anlam veremeyen Selim ise sorunun ne olduğunu öğrenmek için çaba göstermesine rağmen karısından bir yanıt alamamakta, kafasında soru işaretleri ve şüphe içinde kıvranmaktadır. Selim karısını seven, onun garip davranışları karşısında sabırla iletişim kurmaya çalışan anlayışlı tavrını sürdürmekte olan bir eştir. Tülay yalnızlığını paylaştığı ve kendisini açtığı tek arkadaşı Fatoş’a film boyunca yaşadıklarını ve başından geçenleri anlatmaktadır. Tülay, evinde tanık olduğu Aslı ve Halet arasındaki cinsel birliktelik sonrası o zamana kadar farkında olmadığı Halet’e karşı ilgi duymaya başlar. Hem Tülay hem de Halet’in birbirlerine yakınlık hissetmeye başlamaları sonucunda bastırdıkları istekleri onları farklı yaşamlara yönlendirecektir. Tülay Halet ile cinsel tutkuyu ortaya çıkaran bir ilişki yaşamaya başlar, bununla birlikte Tülay’ın evliliği daha dayanılmaz hale gelecek ve Tülay şehrin sokaklarında aradığı şeyi Halet’te bulacaktır. Tülay’ın Halet ile birlikte olması, Aslı ve Halet arasında bir süredir devam eden cinselliğe dayalı ilişkinin bitmesine neden olur. Tülay’ın kendisinden tamamen uzaklaştığını ve kendisini aldattığını anlayan Selim, acısını dindirmek ve Tülay’dan intikam almak için evdeki hizmetçi Aslı ile birlikte olur. Tülay eve geldiğinde karşısında yarı çıplak Aslı ağlayarak bir şeyler anlatmaya çalışır ama Tülay kendisine bağırıp hakaretler savurur, Tülay hemen arkada kocası Selim’i görür o da giyinmektedir. Bu noktada Aslı’nın Selim ile isteyerek mi yoksa zorlamı birlikte olduğu net olarak verilmemektedir. Tülay evi terk eder, sonunda anlamsız evliliği sona ermiştir. Halet yaşadıklarının etkisiyle akıl hastanesine düşer. Halet’in hayatı mahvolmuş ve hayata yenilmiştir.

4.1.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin karakterleri Halet(Fikret Kuşkan), Selim(Selçuk Yöntem)’in filmdeki sosyo-ekonomik durumları ile özel ve kamusal alanda erkek sunumlarına ait

bilgilere yer verilmektedir. Bu bilgiler Literatürde belirtilen erkek kimliğine dair tanımlamalar ve açıklamalar kapsamında ele alınmıştır.

4.1.3.1. Sosyo-ekonomik durumları

Yönetmenin deyimiyle, “Realite dışı” bir kahraman olarak ele alınan Halet filmin ilginç karakterlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Filmin edilgen karakteridir. Film boyunca neredeyse hiç konuşmaz. Asosyal bir kişiliği olan Halet, arabalarla eğlenen, saf, sessiz ve yönetilmeye yatkın bir karakterdir. Filmde Halet’in eğitim durumu hakkında somut bir bilgi verilmemesine rağmen, belli bir işi ve meslek sahibi olmamasından dolayı eğitim seviyesinin düşük olduğu algısına varmak olanaklıdır. Halet, kapıcılık yapan babasına yardım ederek ve apartmanda oturanların arabasını yıkayarak yaşamını sürdürmektedir. Ekonomik ve iş olarak babasına bağımlı, toplumun alt gelir grubuna ait bir erkektir. Halet’in tavırları, davranışları, giyim- kuşamı, yaşam koşulları, yemek yeme biçimleri eğitim ve kültür düzeyinin düşük olduğunu göstermektedir. Yaşamı babası ile birlikte yaşadığı devasa blokların bodrum katında penceresiz tek odalı bir yerde geçmektedir. Tüm bunlar Halet’in ekonomik ve sosyal olarak güçsüzlüğünü ve toplumdaki yerini statüsünü göstermektedir. Halet’in bakışları ve yüz ifadesi onun psikolojik olarak sorunları olduğunu göstermektedir. Arabalara düşkün ve sürekli arabalarla oynayan ve film boyunca nerdeyse hiç konuşmayan Halet, asosyal saf bir erkek kimliğinde sunulmaktadır.

Selim ise Halet’in aksine iyi eğitim almış ve meslek sahibi biridir. Filmde Selim’in eğitim düzeyi ve mesleği ile ilgili de somut bir bilgi verilmemesine rağmen, belli bir kültür ve eğitim seviyesine sahip olduğu konuşmasından, hareketlerinden, yaşam tarzından, giyim kuşam ve yemek yeme biçimlerinden anlaşılmaktadır. Selim ekonomik olarak güçlü ve toplumun üst sınıfında yer alan statü sahibi bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır. Karısı çalışmamasına rağmen, zenginliğin ve üst sınıfa ait olmanın göstergesi olarak evde hizmetçileri, hem Selim’in hem de karısının kendine özel arabaları vardır. Ev içinin dekorasyonu, giyim tarzları, dış görünüşleri, yemek sofrasının zenginliği de bu sunumu pekiştirmektedir.

4.1.3.2. Özel alanda erkek

Erkek karakterlerin ev içi ilişkileri; Halet anne, baba ve kardeşlerden oluşan bir aile yapısına sahip olmayan, baba ve oğuldan oluşan iki kişilik bir ailede yaşamaktadır. Filmde babasının işi olan kapıcılık görevinde babasına yardımcı olan, işi ve mesleği olmayan Halet, ev geçindirme gibi herhangi bir sorumluluk üstlenmemiştir. Ataerkil sistemde, erkek evladın güçlü, başarılı, sert, iktidar sahibi, etkin, ailesinin sorumluluğunu alacak birey olması beklenirken, Halet, bu değerleri ve normları karşılamamaktadır. Bu da bize Halet'in ev içinde geleneksel erkek kimliğini yansıtmadığını göstermektedir. Halet ile babası arasında bir iletişim yoktur. Aralarında herhangi bir diyalog ve konuşma geçmez. Aralarındaki iletişim, birlikte yaşamının gereği birlikte yemek yemek ve babasının işle ilgili yapmasını istediği “şu daireye bak, şu işi yap” şeklindeki konuşmalardan ibarettir. Halet yaşamın hiçbir alanında güç ve otoriteye sahip değildir. Hem evin hanımı hem de hizmetçisi ile ilişkiye girmesi, kadınların talebi ve isteği doğrultusunda gerçekleşmiştir. Baştan çıkaran kadınlardır ve cinsel ilişki esnasında da kadınların sürekli üstte olmaları, kontrolün ve iktidarın sahibinin kadın olduğunu göstermektedir.

Selim'de geleneksel bir aile yapısına sahip değildir, sadece karı ve kocadan oluşan, çocukları olmayan iki kişilik bir aileye sahiptirler. Geleneksel erkek kimliğine uygun olarak kamusal alanda çalışan, evi geçindiren, parayı kazanan, eşine iyi bir hayat sağlayan aile reisi ve iyi bir eş olmasına rağmen, güçlü, sert, otoriter, korumacı, bir erkek değildir. Kadınlar üzerinde otoritesi olmayan “erk” siz bir erkektir. Selim'in sürekli olarak karısına “Biri mi var?” diye sormasına yanıt alamaması, aynı şekilde evin hizmetçisine karısının nerede olduğuyla ilgili sorularının da yanıtsız kalması ev içinde kurulamamış otorite yoksunluğunu göstermektedir. Selim'in ev içinde (karısı üzerinde) bir otoritesi, iktidarı, gücü ve saygınlığı yoktur. Bunu, Tülay'ın yatak odasının camının kırılması ile ilgili Halet'e hesap sorarken yemek masasında kendisini bekleyen kocası Selim, “yeter artık bırak” der, kadın “ sen karışma” diyerek erkeğin otoritesini reddeder, ona söz hakkı tanımaz. Bu ev içi düzende kadının daha güçlü, erkeğin güçsüz olduğunu ve karısı üzerinde bir söz hakkı olmadığını göstermektedir. Ayrıca, bir diğer örnek de Selim ile hizmetçi arasında geçen diyalogdur; Tülay'ın evde olmadığı bir zamanda

Selim hizmetçiden içki ister ve hizmetçi "Tülay hanım kızacak" diye itiraz eder bu da Selim'in ev içindeki rolünü belirlemektedir. Hizmetçinin parasını ödeyen, eve para getirip evin geçimini sağlayan, sözde güç sahibi kişi Selim olmasına rağmen, hizmetçinin gözünde evin reisi ve söz hakkına sahip olan Tülay'dır. Selim, karısının sınıf atlamasını sağlayıp, iyi bir hayat ve lüks bir yaşam sunmasına rağmen karısı tarafından sevgi ve saygı görmez. Selim, karısının amacına ulaşmasını sağlayan bir araçtır kadının gözünde.

Selim ile Tülay arasındaki iletişim, sadece birlikte yemek yemek ve televizyon seyretmekten ibarettir. Selim karısı ile iletişim kurmaya, sorunlarını çözmek için konuşmaya çalışır ama karısı buna yanaşmaz, kocası ile iletişim kurmayı sessiz kalarak reddeder. Selim ev içinde hizmetçi ile daha çok iletişim kurmaktadır. Statüsü gereği hizmetçi onunla konuşmak ve cevap vermek durumundadır. Fakat Selim'in Tülay'ın "nerede olduğu ve ne yaptığına" ilişkin soruları Aslı tarafından duymazdan gelinerek yanıtsız bırakılır. Selim'in Aslı ile olan iletişimi, onunla sohbet etmesi, Aslı'nın ailesi ile ilgilenmesi, onlara yardım etmesi ve ısrarla karısı ile iletişim kurmaya çalışması onun sosyal, insan ilişkileri ve iletişimi kuvvetli, uyum gösteren bir kimlik olduğunu göstermektedir. Selim edilgen, yumuşak, çaresiz bir koca olarak sunulmaktadır.

Erkek karakterlerin duygusal tepkileri; hayata yenilmiş, insanlar karşısında ezik, ekonomik ve sosyal olarak hiçbir güce sahip olmayan Halet'in duygusal tepkileri ya öfke, kızgınlık, saldırganlık ve şiddet olarak ortaya çıkmakta ya da fiziksel gücünü ortaya çıkaramayacağı durumlarda sessiz kalıp öfkesini içinde yaşamakta, bakışlarıyla ve tırnaklarını yiyerek dışa vurmaktadır. Aslı ile olan cinsel birlikteliğinde bu özellikler görülmektedir. Tülay'ın evinde Aslı ile olan yakınlaşmasında kadının kışkırtması sonucu sergilediği davranış (yatak odasının kapı camını kırması, yüz ifadesi, cinsel içgüdüleri sonucu kadına saldırması) onun şiddete eğilimli biri olduğunu göstermektedir. Bu, Halet'in içindeki öfke ve kızgınlığın dışa vurumudur. Halet'in, sessiz sakin, zayıf, içe dönük görünümünün altında, ait olduğu geleneksel aile ortamının ve geleneksel yapının kendisine giydirdiği değerler sonucu, kendisi ile oyun oynanmasına tahammülü yoktur ama kadına fiziksel şiddet uygulamaz sadece fiziksel gücünü cinsel şiddet olarak gösterir. Bunu Aslı'nın "erkeksen yakala hadi, canımı acıtırsan ağzına sıçarım" sözleri açıklamaktadır. Aslı bu sözleri ile Halet'in toplumsal

yapıdaki güçsüz, iktidarsız ve değersiz erkek kimliğine vurgu yapmakta ve onu aşağılamaktadır.

Selim, duygusal tepkilerini yaşadığı ve çözemediği sorunlar karşısında oluşan öfke, kızgınlık ve çaresizlik karşısında ağlayarak göstermektedir. Mutsuz olmasına neden olan ve sorunu kendisi ile paylaşmayan karısına karşı öfke ve kızgınlık içindedir. Anlayış ve sabırla, kibarca bilmediği ama hissettiği sorunu çözmek için karısıyla konuşmaya çalışır ama karısının suskunluğu karşısında kendini aşağılanmış, ezilmiş hisseder, erkeklik onuru kırılmıştır. Selim, çaresizdir ve odasına kapanarak ağlar, fakat hiç kimse onun ağladığını görmez sadece karısı Tülay ağlama sesini duyar. Yönetmen Selim’i gösterdiği arka çekimde omuzlarının sarsılması ve ağlama sesiyle, seyirciye erkeğin ağladığını yansıtmaktadır. Selim, bu noktada toplumun erkekten beklediği ve küçük yaşlardan itibaren erkek çocuğa giydirmiş olduğu “erkek adam ağlamaz” kodlamasını yıkmaktadır. Oysa toplum erkekten her zaman güçlü olmasını, duygularını belli etmemesini bekler.

Selim, yumuşak ve anlayışlı bir erkek olduğundan kendisini aldattığını düşündüğü karısı ile konuşmaya, sorunu çözmeye çalışır. Başarılı olamayınca da karısına “ayrılalım mı?” der, fakat kadının sorumsuz ve umursamaz bir tavırla bir şey söylememesi üzerine sinirlenir, odasına gider, ağlar. Geleneksel yapıda Selim’in yaşadığı durum karşısında (Tülay’ın kendisini aldattığını düşünmektedir) erkek, sorunu çözmek için konuşmaya çalışmak yerine, namusunu korumak ya da temizlemek uğruna karşısındaki kadına fiziksel şiddet uygular ve kadını cezalandırır.

Selim ile Tülay’ın evde birlikte televizyon izledikleri bir akşam Selim, karısına “Biri mi var?” diye sorar. Kadının umursamaz tavrı ve yanıt vermemesi karşısında kontrolden çıkıp kadına tokat atar ve hızla evden çıkıp gider. Selim, terk etmek istediği karısının peşinden gelmesi üzerine araba içinde karısına tecavüz ederek kendisine hesap vermekten kaçınan ve suskun kalarak erkeğin otoritesini sarsan kadını cezalandırmakta ve gücünü göstermektedir. Böylece kadın tarafından zayıflatılan iktidarını, önemsenmeyen ve yok sayılan erkek kimliğini inşa etmek ister. Ev içindeki mutsuzluğunun acısını çıkarmak ve karısına olan dindiremediği öfkesini gidermek, güç

ve iktidar sahibi olduğunu göstermek ve intikam almak için evdeki hizmetçiye de tecavüz eder. Bunu karısının öğrendiği sahnede, Selim'in bakışlarında, öfke ve karısını aşağılayan bir ifade bulunmaktadır. Filmde, kültürlü, eğitilmiş, varlıklı modern erkeklerin de kadına karşı şiddet uygulayabileceği durumlar gösterilerek, şiddetin nedeni olarak kadın sunulmaktadır. C Blok'ta şiddet, cinsellik ile iç içe geçmiş durumda ve cinsel şiddet olarak gösterilmektedir. Selim genel anlamda edilgen, yumuşak, kabullenici, uyum sağlayan bir erkek kimliğidir.

4.1.3.3. Kamusal alanda erkek

Halet, kamusal alanda eğitim ve kültür düzeyinin düşük olması, toplum tarafından saygı duyulan bir işi ve mesleği olmamasından dolayı kamusal alanda başarısız, ekonomik güce otoriteye sahip olmayan, edilgen, hayat karşısında çaresiz olumsuz bir kimlik olarak yer almaktadır. Filmde Selim'in kamusal alandaki yaşamına dair bir bulgu olmamasına rağmen, ekonomik gücü onun iyi bir işi olduğunu, iyi para kazandığını göstermektedir. Yani Selim kamusal alanda başarılı, güçlü, hırslı ve etkin bir kimliktir.

Erkek karakterlerin toplum içi iletişimleri; Halet, az konuşan, toplum içi iletişimi zayıf, çalıştığı ve yaşadığı C Blok sakinleri ile bile hiçbir iletişimi olmayan, konuşmayan, toplumsal yaşamın gereklerinden olan insanların karşılaşmalarında söylenen “iyi akşamlar”, “günaydın” gibi toplumsal kuralları ve değerleri hiçe sayan asosyal bir kimlik olarak sunulmaktadır. Apartman sakinleri ile olan minimum iletişimi de kendisinden yapması istenen işlerin talimatı şeklindedir. Halet cinsel birliktelik yaşadığı Tülay ve Aslı ile bile konuşmaz, aralarında sadece sözsüz, iletişimsiz cinsellik yaşanmaktadır. Halet'in karşı cinse bakışı salt cinsellikle ilgilidir. Kadınlarla ilişkisi sadece hayvani içgüdülere dayalı cinsellik üzerinedir ve Halet geleneksel erkek kimliğinin erkeklik tanımındaki güçlü olma ve başarı özelliğini cinsel yaşamda göstermektedir. Hem hizmetçinin hem de evin hanımının Halet ile cinsel birliktelik yaşamak istemeleri kamusal alandaki güçsüz, ezik, zayıf Halet'in cinsellikte tam tersi aşırı bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Onun saf, sessiz ama içindeki yaşama ve kendisinden üstün olan insanlara karşı var olan öfkeyi ve kızgınlığı bakışları ve yüz

ifadesinde taşıması kadınları çeken özellikler olarak görülmektedir. Halet'in hem Tülay hem de Aslı ile cinsel birlikteliğinde de iktidar kadındadır, erkek kontrol edilendir.

Film boyunca Selim kamusal alanda gösterilmediğinden, onun toplum içi iletişimine dair somut bir bulgu bulunmamaktadır. Buna rağmen evin hizmetçisi ile olan iletişimi ve aralarında geçen diyaloglar onun sosyal, duyarlı, iyi, yardımsever, insan ilişkileri ve iletişimi kuvvetli bir kişilik olduğunu göstermektedir.

Duygusal tepkileri; Halet, sessiz, sakın, zayıf, içe dönük görünümünün altında, ait olduğu geleneksel aile ortamının ve geleneksel yapının kendisine yüklediği kadını koruma ve kollama görevini yerine getirir. Gizliden gizliye ilgi duyduğu Tülay'ın sahilde bir genç tarafından tecavüze uğramak üzere olduğunu düşünerek genci büyük bir öfke ile öldüresiye döven Halet, şiddet uygularken kontrolünü kaybetmektedir. Buradaki davranışı kadını kurtarma amacından öteye geçmekte, kendisinden zayıf olana karşı bir güç gösterisine dönüşmektedir. Bu davranışı aynı zamanda hep karşısında zayıf, güçsüz ve ezik olduğu Tülay'a karşı bir güç gösterisidir. Selim'in Tülay ile evdeki tartışmalarından sonra seyahate çıkmak için giderken Tülay da yanında gelir. Selim arabayı kenara çeker, hiç konuşmadan oturmakta, Tülay sorumsuzca pencereden dışarıya bakmaktadır. Selim, araba içinde kadının onun varlığını ve acısını umursamaz tavırları karşısında öfkesini kontrol edemeyerek Tülay'a tecavüz eder. Kamusal alanda uygulanan bu cinsel şiddet sonucu erkek kadını önemsemediğini, aşağıladığını vurgulamakta ve iktidarını kanıtlamaktadır.

Daha önce de değinildiği üzere, Türk erkeği, başarılı, fiziksel, cinsel, ekonomik ve ruhsal olarak güçlü, yenilmez, koruyucu, otorite ve yetke sahibi, her alanda başarılı ve hep kazanan, sorunlara çözüm getiren, duygularını belli etmeyen, mücadeleci, kavgacı, savaşçı, sınırsız içki ve sigara tüketecek kadar dirençli gibi özellikler taşımaktadırlar (Yüksel, 2001:). Bu bağlamda C Blok'un erkek karakterleri Halet ve Selim birbirlerinden farklı kimliklerde sunulmaktadır. Halet, geleneksel erkek kimliğinin özelliklerinin aksine güçsüz, mücadele etmek yerine hayata karşı yenildiğini kabullenmiş ve değiştirmek için savaşmayan, aile içinde herhangi bir söz hakkı ve otorite sahibi olmayan, cinsel güç dışında her alanda başarısız, ekonomik ve ruhsal

olarak güçsüz olarak sunulmaktadır. Halet geleneksel erkek kimliğinin özelliklerini taşıyan babasının yanında bir erkek evlat olarak kendisinden beklenen ve olması gereken değerleri taşımaz.

Halet güçsüz, başarısız, edilgen, şiddete eğilimli, asosyal bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır. Selim, duygularını belli eden ve ağlayan, güç ve otoritesini cinsel şiddet uygulayarak ispat etmeye çalışan, kadına karşı otoritesini ve iktidarını kaybetmiş, yumuşak, güçsüz, edilgen olarak sunulmaktadır.

4.2. Masumiyet

Bu başlık altında filmin yapım bilgilerine, özetine ve erkek kimliğinin analizine yer verilmiştir.

4.2.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1997

Kurgu: Mevlüt Koçak

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.2.2. Filmin özeti

Film kapı aralığından içeride oturan Yusuf'un görüldüğü sahne ile başlar. Burası hapishane müdürünün odasıdır. Yusuf, askerden döndüğü gün asker arkadaşının evli ablasının aşığı olduğunu ve birlikte kaçtıklarını öğrenir. Yusuf, ablasını yaralayıp, aşığını öldürdükten sonra on yıl hapis yatmış ve şartlı salıverilme sonucu hapisten çıkacaktır. Yusuf hapishane müdürüne dilekçe verip dışarıda gidecek bir yeri ve akrabası olmadığı için hapiste kalmak istediğini bildirir. Fakat isteği kabul edilmez ve

hapishaneden dışarı çıkar. Yolda giderken otobüse binen erkek ve kadın dikkatini çeker, yarı yolda polis otobüsü durdurur ve kadın ile erkeği götürür. Yusuf bir Anadolu şehrinde otobüsten iner ve bir otele yerleşir. Otelde hasta olan bir kız çocuğunu doktora götürür. Ertesi gün tesadüf sonucu, gece hastaneye götürdüğü çocuğun yolda gelirken otobüse binen kadın ve erkeğin çocuğu olduğunu öğrenir. Yusuf, yaptığı yardım dolayısıyla Uğur ve Bekir ile tanışır. Uğur hapishanede yatan aşkı uğruna şehir şehir onun peşinden sürüklenen ve bu arada hayatını idame ettirmek için pavyonlarda şarkı söyleyen ve para karşılığı erkeklerle birlikte olmaktadır. Dilsiz ve sağır Çilem(hasta kız çocuğu) Uğur'un kızıdır. Bekir ise imkansız aşkı Uğur'un peşinden yirmi senedir şehir şehir dolaşmaktadır. Üçü birlikte yaşamaktadırlar. Bekir, Uğur'a olan saplantılı, karşılıksız aşkı ve tutkusu yüzünden kadının yanından ayrılamamakta, peşinden sürüklenmektedir. Yalnız ve kimsesiz olan Yusuf ve Bekir arkadaş olurlar ve Yusuf'ta onların hayatına dahil olur. Bekir, sevdiği kadının yaşadığı hayata ve bedenini satmasına yardım etmek zorunda kaldığı için yaşadıklarına katlanamaz ve bu işleri bırakmasını ister, fakat Uğur Bekir'i aşağılar ve kovar. Bunun sonunda yaşadıklarına daha fazla dayanamayan Bekir intihar eder ve yerini Yusuf alır. Uğur sevdiği adam hangi cezaevine sevk edilse peşinden koşacak, dilsiz kız Çilem ve Yusuf'u da beraberinde sürükleyecektir. Yusuf'ta Bekir gibi yaşadıklarına katlanamamaktadır ve Uğur'dan bu işleri bırakmasını ve onu sevdiğini söyler. Uğur'un tepkisi büyük olur ve Yusuf'u kovar. Yusuf gidemez ve yine Uğur'un yanına döner ve istemeden de olsa o hayatı yaşamaya devam eder. Sonunda Uğur hapisten kaçan aşkının yanına gider ama ikisi de öldürülürler, Yusuf Uğur'un dilsiz ve sağır kızı Çilem ile baş başa kalır.

4.2.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin ana erkek karakterleri Yusuf(Güven Kıracı), Bekir (Haluk Bilginer)'in sosyo-ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkeklerin nasıl sunulduğu bilgileri yer almaktadır.

4.2.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Yusuf'un hapishane müdürüne yazdığı mektupta, hapisten çıkmak istememesinin nedeni olarak eğitimi ve mesleği olmadığını belirtmesinden eğitimsiz, kültürel düzeyi düşük, meslek sahibi olmadığını anlamaktayız. Kırsal kesimde ataerkil bir aile yapısında geleneksel değerler ile büyümüş ve erkek kimliğini kazanmıştır. Asker dönüşü adam öldürmüş ve hapishaneye düşmüştür. Depremde ailesini kaybettiğinden yalnızdır. Yanına gideceği ve kendisine yardım edecek bir yakını olmadığından son 10 yılını geçirdiği hapishaneden çıkmak istememektedir. Ekonomik ve sosyal olarak güçsüz ve zayıf, yaşadığı toplumda bir statüye sahip olmayan bir erkektir.

Bekir'in eğitim seviyesi ve meslek sahibi olup olmadığına dair bir bilgi verilmemesine rağmen Bekir'in Yusuf'a geçmişini anlattığı konuşma sırasında Bekir'in lise eğitimi aldığını, okuldan sonra askerlik görevini yerine getirdiğini öğrenmekteyiz. Sosyo-kültürel açıdan toplumun alt-orta kesimini oluşturan ataerkil bir ailede geleneksel değerler ile yetişmiştir. Ailenin tek ve erkek çocuğu olmasına rağmen, bu beklentilere karşılık verecek bir erkek kimliği değildir. Babasının kendisine kurduğu işi, eşini, çocuğunu, ailesini, her şeyi bırakarak saplantılı bir aşkla bağlandığı Uğur'un peşinden giderek hayatını alt üst etmiştir. Yaşam koşulları, konuşması, davranış ve hareketleri, giyim-kuşamı, toplumda statü sahibi olmasını ve saygı görmesini sağlayacak bir işi ya da mesleğinin olmaması sosyo ekonomik olarak güçsüz, başarısız, iradesiz bir erkek kimliği yaratmıştır.

Her iki karakter Yusuf ve Bekir, toplumun alt sınıfına ait bireylerdir. Ekonomik durumları kötüdür. Kendilerinin bir kazancı yoktur, çünkü para kazanacakları bir iş ve meslek sahibi değildirler. Bu nedenle ekonomik ve sosyal açıdan zayıf ve güçsüzdürler.

4.2.3.2. Özel alanda erkek

Yusuf'un bir ailesi olmadığından aile reisi, baba, eş gibi bir kimliğe sahip değildir. Hapishaneye girmeden önce bir ailesi vardır ve bu aile geleneksel aile özelliklerini göstermektedir. Ailenin kadınlarını, koruyup-kollamak, kadının ve ailenin namusunu

korumak, toplum gözünde ailenin onur ve şerefini korumak adına sevdiği adamla kaçan ablasını ve adamı vurmuştur. Davis'in ifade ettiği şekilde "kadınlar topluluğun kimlik, şeref ve haysiyetinin hem bireysel hem de kolektif taşıyıcıları olduğundan genelde bu temsil yükünü taşımaları beklenmektedir"(Davis 2003'ten aktaran Yılmazkol, 2011:115). Bu ifade bağlamında, Yusuf'un ablasının bu sorumluluğu taşımadığı noktada geleneksel erkek kimliği devreye girmektedir. Geleneksel ailede erkek kimliğine yüklenen görev sonucu erkek kardeş ailenin şerefini korumak ve namusunu temizlemek için ablasını ve aşığını vurup, hapishaneye girmiştir.

Yusuf hapisten sonra yanlarında kalmak üzere gittiği eniştesi ve ablasının evinde, eniştesi hayatta kalan tek yakını olan ablasını kemerle dövdüğü ve çok aşağılayıcı hakaretler yağdırdığı zaman hiç ses çıkarmaz, ablasını korumaya çalışmaz. Ablasının gördüğü şiddete dayanamaz ve üzüntüyle oradan uzaklaşır ama enişteye müdahale etmez. Geleneksel yapıda erkek, baba, kardeş ve koca olarak her zaman kadının sahibidir, hükmedicisidir, namusundan sorumludur. Namussuzluk yapan kadını kocası bağışlamış, ona sahip çıkarak yaşadıkları şehri terk edip evliliğini sürdürmüş ama gerçekte kadının yaptığı bu hatayı hiç bağışlamamıştır. Kadına sürekli sözlü ve fiziksel şiddet uygulayarak kadını cezalandırmıştır.

Yusuf, namus uğruna kardeşini yaralayıp adam öldürmüş olmasına rağmen, hapisten çıktıktan sonra yaşamını pavyonda çalışarak ve para karşılığı erkeklerle birlikte olan Uğur ve onun korumalığını yapan (pezevenk) Bekir'in yanlarına sığınır. Bekir'in ölümüyle onun yerini alır ve aynı işi devam ettirir. Namus için adam öldüren Yusuf, bir hayat kadınına aşık olur ve onun kendini satmasına hoşlanmasa da çaresiz katlanmak zorundadır. Çünkü kadın üzerinde bu şartları değiştirecek bir otoriteye sahip değildir, bu işleri bırakalım dediğinde de kadın tarafından gitmesi istenir. Kadın erkeğin otoritesini ve iktidarını reddeder. Kadın tarafından kovulan Yusuf, çantasını alıp gider ama akşama tekrar dönüp gelir, kadını bırakıp gidemez. Seyirciye, Yusuf'un namus konusunda kararsızlığını ve aslında kendi isteği ile değil geleneksel aile yapısının ya da toplumun etkisiyle namus için cinayet işlediğine dair bir izlenim vermektedir. Eniştesinin evinde ablasının ellerine sarılarak ağlaması, onun pişmanlığının ve bağışlanma talebinin

göstergesidir. Yusuf karakteri, kadın karşısında edilgen, yumuşak, uyum gösteren, kararsız, başarısız, bağımlı ve çaresiz bir erkek kimliği ortaya koymaktadır.

Bekir'in Uğur ile olan ilişkisini resmi ve duygusal olmayan fakat fiziksel bir aile birlikteliği olarak değerlendirebiliriz. Çünkü 20 yıldır birlikte yaşamakta ve hayatı paylaşmaktadırlar. Uğur özgür ve güçlü bir kadın olsa da yanında güveneceği onu koruyan kollayan, kızıyla ilgilenen, çocuğunu emanet edeceği bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Bekir, kendi öz çocuğu olmamasına rağmen, Uğur'un kızına babalık yapmaktadır. Bekir hem kadını hem de kızını koruma ve kollama görevini üstlenmiş olmasına rağmen kadın üzerinde herhangi bir söz hakkı, hakimiyeti ve gücü yoktur. Filmde ailenin geçiminden ve yaşamından sorumlu olan, parayı kazanan, kararları alan ve uygulayan kadın, bu kararlara uymak durumunda kalan ise erkektir. Bekir, ev içi düzende geleneksel erkek kimliğinin dışında sunulmaktadır. Bu bağlamda, Bekir parayı kazanan, evi geçindiren, aile reisi, otorite ve yetkeye sahip, kadın üzerinde herhangi bir saygınlığı ve söz hakkı olmayan bir erkek kimliğidir.

Filmde, otel sahibi, Uğur, Uğur'un kızı Çilem, Bekir ve Yusuf bir aileyi, otelde evi temsil etmektedir. Çünkü bu kişiler arasında bir birliktelik, birbirini koruma ve kollama gibi özellikler vardır. Uğur, Bekir veya Yusuf ile birlikte işe gittiklerinde otel sahibi Uğur'un kızına bakıyor ve çocuk ile ilgileniyor. Uğur gündüz çalışmadığı zamanlarda da kızın sorumluluğu Bekir veya Yusuf'tadır. Burada ailede, erkek kimlik ile kadın kimlik rol değiştirmiş durumda, parayı kazanan, gücü elinde tutan karar veren, otoriter ve kamusal alanda çalışan kadın etkin. Erkek ise edilgen, pasif, ev içi sorumlulukları üstlenen çocuğun bakımından sorumlu, kadının yanında onun tamamlayıcısı konumunda, kadının isteklerini yerine getiren onu destekleyen ve kadına itiraz etmeyen, kadın istediği sürece yanında olabilen ve verilenler ile yetinmesi gereken bir erkek kimliğidir.

Erkek karakterlerin duygusal tepkileri; Hem Bekir hem de Yusuf, koşullar doğrultusunda ağlayarak duygusal tepki vermektedirler. Yusuf, güç ve otorite karşısında, sessiz, ürkek, korkak, ezik bir kimliğe bürünmekte ve nihayetinde de ağlayarak zayıflığını ve güçsüzlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Yusuf'un Uğur ile tartıştığı

sahne de kadının saldırganlaşması, çirkin sözleri ve hakaretleri karşısında ağlaması kadın karşısındaki güçsüzlüğünün, zayıflığının ve çaresizliğinin göstergesidir. Yusuf, şiddete yatkın olmayan, küfürlü konuşmayan onaylamadığı bir şeyi farklı ve yumuşak bir üslup ile karşısındaki bireye ilet en, ikna etmeye çalışan, kadın tarafından saldırganlık ve fiziksel- sö zsel şiddete maruz kaldığında bile şiddete başvurmaya n yumuşak, güçsüz, edilgen bir erkek olarak sunulmaktadır.

Bekir, istemediği bir şey olduğunda ve kadın tarafından otoritesi reddedildiğinde sinirlenip, bağırıp, küfür ederek, saldırganlaşarak ve sonunda da ağlayarak duygusal tepkisini vermektedir. Bekir şiddete eğilimli, kavgacı, öfkesini kontrol edemeyen, kolayca saldırganlaşabilen ve silaha başvuran biridir. Kadının para karşılığı erkeklerle birlikte olmasına daha fazla dayanamayıp, isyan eder ve kadını engellemeye çalışır. Kadın ona karşı çıkıp onun kararına uymadığı için kadına saldırıp, bağırıp, küfür edip, üstüne yürüyüp dövmeye kalkması ve silah çekmesi onun şiddete eğilimli olduğunun göstergesidir. Bekir'in otel odasında kadına saldırıp, ona zorla sahip olmaya kalktığı sahnede, kadın, Bekir'in elinden kurtulur ve odasına gider silah alıp gelir, Bekir'i öldüreceğini söyler. Bekir fiziksel olarak kadından daha güçlü olmasına karşın, aralarındaki boğuşma sırasında bile kadına üstünlük sağlayamaz, bu Bekir'in kadına karşı zayıf olduğunu göstermektedir. Yusuf, kadını durdurmaya ve elindeki silahı almaya çalışır. Üçü birden yere yuvarlanıp düşerler ve ağlamaya başlarlar. Kavgada kadın, geleneksel yapıdaki tanımların aksine erkekleşir, bağırır, küfür eder ve fiziksel harekette bulunur erkek ise ürkek, çekingen ve psikolojik olarak şiddete maruz kalan ağlayandır. Yani erkek edilgen, kadın ise etkindir. Geleneksel yapıda, toplumun ve kültürün erkek kimliğine çocukluktan itibaren duygularını belli etmemek şeklinde yüklediği “erkek adam ağlamaz” tanımlaması her iki karakter tarafından kırılmaktadır.

Bekir, Uğur ve Yusuf'un bir iş için bütün gün yok olmaları üzerine kıskançlık krizine girer ve gece olay çıkarır. Uğur'a saldırır ve onunla birlikte olmak istediğini, “herkese var da bana yok mu, bana da vereceksin lan” diyerek bağırır. Sinir krizi geçiren Bekir, yaşadıklarına daha fazla dayanamayarak Uğur ile yaptıkları büyük kavga sonunda ruhsal olarak çöker. Büyük aşkı ve tutkusu uğruna insanlığını, erkeklik

onurunu, erkek olmanın getirdiği tüm değerleri yitirmiş olmasına daha fazla katlanamaz intihar eder.

Ataerkil değerlerin hakim olduğu geleneksel toplumlarda ilk yaşlardan itibaren erkeklere öğretilen erkek olmanın gerekleri, duygusallıktan uzak durma, güçlü ve sert olmalarıdır (Sancar, 2009; Demez, 2005; Zeybekoğlu, 2010). Toplumun ve kültürün erkeklere doğumdan başlayarak zaman içinde yüklediği normlar da erkek kimliğinin uyması gereken değerler ve cinsiyet yargıları olarak giydirilmektedir. Türkiye’de erkek kimliğinden beklenen değer yargıları, duygularını saklama, güçlü, sert olma, başarısızlık karşısında mücadele etme, otoriter, koruyucu, yetke sahibi, ailesini ve kadını koruyan, ailenin geçimini sağlayan ve her zaman kadından üstün olması üzerine oluşturulmuştur.

4.2.3.3. Kamusal alanda erkek

Hapishane müdürünün odasında yapılan görüşme sırasında Yusuf otoritenin ve gücün temsili müdür karşısında sandalyede oturuşu, beden dili ile aciz, çaresiz, güçsüz ve hayata yenilmiş bir kimlik sergilemektedir. Yusuf, hapishane idaresine verdiği dilekçe ile hapishanede kalmak istediğini, kendisini dışarı çıkarmamaları talebinde bulunur, çünkü dışarıda kendisini bekleyen bir ailesi, gidecek bir evi ve yapacağı bir iş yoktur. Burada ayrıca yersiz-yurtsuzluk duygusu verilmektedir. Hapishanede 10 yıl kaldığı için onun evi hapishane, ailesi de hapishanedeki insanlardır. Yusuf, hapishane dışı yaşamı güvensiz, korkutucu, tehlikeli, yaşamak için mücadele etmek zorunda olduğu bir yer olarak görmektedir. Hapishane ise güvenli, korumacı, yaşamını idame ettirmesini sağlayan yani besleyen, koruyan, kollayan güvenli bir yerdir. Türk toplumunda erkekten beklenen rol veya olması istenen kimlik, güçlü, başarılı, eğitilmiş, meslek sahibi, mücadeleci, savaşçı, otoriter, duygularını belli etmeyen, ailesini ve kadını koruyan, ailenin geçimini sağlayan, ekonomik ve ruhsal olarak güçlü, başarısızlık karşısında mücadeleyi bırakmayan, kadından üstün gibi özellikler göstermektedir. Yusuf kimliği ise, başarısız, güçsüz, eğitimi ve mesleği olmayan, hayata yenilmiş, korkak, hayata karşı kaybettiği savaşı kazanmak için mücadele edecek gücü olmayan, kadının gücünü ve üstünlüğünü kabul eden, duygularını belli eden ama koruma ve

gözetme sorumluluğunu da alan bir erkek kimliğidir. Toplum tarafından saygı görmeyen, olumsuz bir iş yapmaktadır ki bu da kendisini rahatsız etmektedir. Pavyondaki tavır ve davranışları bunu pekiştirmektedir.

Bekir, kamusal alanda para karşılığı erkeklerle beraber olan kadının bu işi yapmasına yardımcı olurken bir yandan da güçlü, kabadayı, elinde tespih, küfürlü konuşan, giyim ve kuşam tarzı ile kadını koruyan-gözetken, sahiplenilen ve kıskanan, çelişkili ve karmaşık bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır.

Bekir, fiziksel güce sahip olmanın getirdiği özellikle kamusal alanda kadının koruyucu kollayıcısı konumunda olmasına rağmen, bu kadının sınırları ile belirlenmiş olup onun idaresindedir. Erkeklik tanımında yer alan bu özellik, Bekir, Yusuf ve Uğur ilişkisinde kadın tarafından istendiği ve talep edildiği için var olmaktadır, erkeğin varlığını devam ettirmesi de bu görevi yerine getirmesine bağlıdır. Bekir, Uğur’a saplantılı bir aşk ve tutku ile bağlı olduğundan, Uğur’un para için erkeklerle birlikte olmasına karşı çıkmak istediğinde Uğur’un tepkisi ile karşılaşır kovulur. Uğur’un gözünde Bekir’in bir erkek olarak bir önemi ve değeri yoktur, onun ihtiyacı doğrultusunda yanında bulunan erkek olarak vardır. Bekir’in kadın üzerinde herhangi bir otoritesi, gücü, söz hakkı yoktur çünkü onların ilişkisi bir nevi iş ve çıkar ilişkisidir. Çünkü yaşamlarını sağlayan, parayı kazanan Uğur’dur. Bekir, kamusal alanda güçlü, kabadayı, cesur, elinde tespih, otoriteye sahip, giyim ve kuşamı ile kadının koruyucusu bir erkek tipi çizmektedir.

Bekir, Uğur’un para karşılığı erkeklerle birlikte olmak için giderken otel lobisinde önüne çıkar ve gitmesine engel olmaya çalışır. Bekir’in karşı çıkmasını umursamayan Uğur, gitmeye kalkınca bağırıp küfür eder ve üstüne yürüyerek Uğur’a tokat atıp, silah çeker ve öldüreceğini söyler. Fakat kadının bu şiddet karşısındaki gücü, silahın üstüne gidip, “Vursana lan puşt, vursana, erkeksen vur!” sözleriyle fiziksel gücünü ve ona bağlı olarak tüm iktidarını kaybeder, ruhsal çöküntüye girer. Aslında amacı öldürmek değildir, sadece korkutmak ve istediğini yaptırmaktır, çünkü kadına zarar veremeyecek kadar saplantılı bir tutku ve aşkla bağlıdır.

Erkek karakterlerin toplum içi iletişimleri; Bekir daha konuşkan, insanlarla iletişim kuran, tepkilerini anında dışa vuran bir erkek. Bekir insanlarla sosyalleşmekten

kaçınmaz. Yusuf ise insanlarla iletişimi zayıf, gerekmedikçe konuşmayan, sessiz sakin, tepkilerini sessiz kalarak ve içe kapanarak göstermektedir. Yalnızlık Yusuf'un yaşam biçimidir. Bunu 10 sene hapiste yatmasına rağmen sadece bir arkadaştan bahsetmesinden anlamak olasıdır. Yalnız, insan ilişkileri ve iletişimi zayıf olan bir erkek. Her iki erkeğin de karşı cinse yaklaşımları, kadına cinsellik boyutundan uzak, duygusal ve manevi bir bağla bağlanmadır. Örneğin Bekir, 20 yıldır Uğur'un yanında olmasına ve onun peşinden tutku ile sürüklenmesine rağmen, aralarında cinsel bir birliktelik yoktur. Bekir bu konuda kadını birkaç defa zorlamasına rağmen, kadının tepkisi ile karşılaşmıştır. Buna rağmen kadını terk edemez, her şeye razıdır. Yusuf ise kadının yaşantısını onaylamamasına rağmen, kadına aşık olmuş tutku ile bağlanmıştır. Cinsel bir beklentide değildir, kadının kavga sırasında iç çamaşırını çıkartıp "İstedğin bu mu? Gel lan, herkese veriyom da sana mı vermeyeceğim?" sözleri karşısında rahatsız olmuş ve utanmıştır.

Yüksel'e (2001) göre, Türk erkeği, başarılı, fiziksel, cinsel, ekonomik ve ruhsal olarak güçlü, yenilmez, koruyucu, otorite ve yetke sahibi, her alanda başarılı ve hep kazanan, sorunlara çözüm getiren, duygularını belli etmeyen, özellikler taşımaktadırlar. Yusuf, duygusal tepkilerini kendini dışa kapatarak, sessiz kalmak ve ağlamak suretiyle vererek toplumun kendisinden beklediği erkek kimliğinin olumsuz yanı olarak ortaya çıkmaktadır. Yusuf kimliğinde toplumun dayattığı, geleneksel erkek kimliği ile bu kimliğin kırılmış olan özelliklerini bir arada görmekteyiz. Geleneksel erkek kimliğine sahiptir, çünkü Yusuf ailesinin ve toplumun kendisinden beklentileri doğrultusunda, ailenin namusunu temizlemek için kocasını aldatan ablasını ve sevgilisini vurmuş, katil olmuştur, bu kırsal kesimdeki veya kente göç etmiş geleneksel aile yapılarında oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Öte yandan Bekir'in intiharı ile onun yerini Yusuf almış ve Bekir kimliğine bürünmüştür. Yusuf'un böyle bir işi kabul etmesi kendi içinde yaşadığı çelişkiyi ortaya koymaktadır. Çünkü toplumsal baskı nedeniyle namus uğruna ablasını sevdiğinden ayırmış onu mutsuz bir hayata zorunlu bırakmış fakat para karşılığı erkeklere bedenini satan Uğur'u sevmiş ve onun yanında yer almıştır. Erkek isterse böyle bir kadını sevebilir ve yaşamını ona göre düzenleyebilir. Fakat kadın sevdiği adam ile birlikte olmak isterse namus kavramı ile karşı çıkılır. Bu geleneksel erkek kimliğinin göstergesidir.

Yusuf, kaçak olan kocası ile ortadan kaybolan Uğur'un arkasından gitmeden önce ablasına veda etmeye gider, ablasının yüzüne bakmakta zorluk çeker. Ablasını sevdiğinden ayırıp mutsuz bir evliliğe mecbur etmiş üstelik sakat bırakmış olmasından dolayı vicdan azabı çekmektedir. Ablasının önünde diz çöküp ayaklarına kapanır ve ağlar. Burada Yusuf kimliğindeki çelişki, namus uğruna ablasını cezalandırmış, katil olmuş olmasına karşın, kendisi, Uğur gibi hayatını bedenini satarak sürdüren bir kadını sevmekte ve onun yanında yaşayarak namus kavramını hiçe saymaktadır. Ablasını vuracak ve katil olacak kadar sert, güçlü ve geleneksel bir erkek kimliği özelliklerini göstermiş olmasına rağmen, hem Uğur ile birlikte olarak hem de ablasının ayaklarına kapandığı sahnede geleneksel erkek kimliği değerlerinin aksine bir tutum ortaya koymakta, ablasının karşısında zayıf, çaresiz, güçsüz ve ağlayarak duygularını gösteren bir erkek kimliği yansıtmaktadır.

Filmdeki erkek karakterler, geleneksel aile yapılarında yetişmiş olmalarına rağmen geleneksel erkek kimliği değerlerine sahip değildir. Bu toplumsal değişimin sonucu değişen ve gelişen erkek kimliği değil toplumun ve kültürün beklentileri dışında toplum tarafından kabul görmeyen erkek kimliğidir. Navaro'nun erkeklerin olmaması gereken özellikler olarak belirttiği zayıf, güçsüz, kabullenici, kararsız, başarısız, bağımlı, çaresiz ve edilgen söylemi bu filmdeki erkek kimliklerinde yansımaları bulmaktadır.

4.3.Üçüncü Sayfa

Bu başlık altında filmin yapım bilgilerine, özetine ve erkek kimliğinin analizine yer verilmiştir.

4.3.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1999

Kurgu: Nevzat Dışiaçık

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Ruhi Sarı, Başak Köklükaya, Serdar Orçin

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.3.2. Filmin özeti

Film, kapının açılıp İsa'nın bir odaya girmesiyle başlar. Odada televizyonda maç izleyen ve bir masada oturan sert, maço, mafya kılıklı adam şirketin patronudur. İsa aslında bir oyuncu ajansında figüranlık dahil ufak tefek işler yapmaktadır. İsa, ajansta işi olmadığı ve acil paraya ihtiyacı olduğu bir dönemde, başka bir şirkette iki günlüğüne bir arkadaşının yerine temizlik yapmaktadır. Odaya giren İsa'yı patron kaybolan elli dolar yüzünden acımasızca feci şekilde döver. İsa'nın bu hırsızlıkla ilgisi olmadığına dair yalvarmalarına aldırmayan mafya görüntülü şirket sahibi parayı bulup getirmesi için ona ertesi güne kadar mühlet verir, aksi takdirde cezasını çekecektir. İsa, üstü başı kan içinde perişan halde çalıştığı ajansa gidip patronundan borç ister. İsa'nın dağılmış, kan içindeki yüzüne ve üstüne başına aldırış etmeyen patronu, alaycı bir şekilde konuştuktan sonra çıkar gider. Çaresizce patronunun odasında para arayan İsa, çekmecede adamın tabancasını bulur ve bitkin şekilde tek başına yaşadığı bodrum katındaki evine döner. Burada, silahı başına dayayıp intihar etmek üzereyken kapı çalar ve karşısına birikmiş kira borcunu istemeye gelen orta yaşlı kaba saba bir adam olan ev sahibi çıkar. Hakaret ve küfür dolu bir konuşma yapan ev sahibi, borcunu ödeyip evi boşaltması için 3 gün süre verir ve tehdit eder. Sıkışmışlığın içinde bunalan İsa intihar etmek için silahı kafasına dayadığında aniden fikir değiştirir; gidip ev sahibini öldürür ve kendisinde orada bayılır yere düşer. Ama ertesi sabah kapısını çalan polisin sesiyle uyandığında, kendisini bir akşam önce yığılıp kaldığı ev sahibinin evinde değil, kendi evinde bulur. Polis sorgusunda verdiği ifadede İsa, cinayete ilgisi olmadığını söyler ve serbest kalır. Tüm yaşananların şokuyla bitkin halde eve gelen İsa, dairenin girişinde bayılır. Ayıldığında karşısında kapı komşusu Meryem'i görür. Meryem sürekli koca dayağı yiyen, iki çocuk annesi mutsuz bir kadındır. Meryem'in girişkenliği sayesinde ikili arasında kısa sürede bir yakınlaşma oluşur. Aynı gün mafyanın adamları elli doları tahsil etmek üzere kapıya dayandığında, İsa korku ve panik içinde evinde saklanırken Meryem cesurca adamlara müdahale edip, parayı öder ve adamları gönderir. İsa, Meryem'e 'senin için her şeyi yaparım' der. Bu saatten sonra İsa'nın yaşam seyrini

belirleyen Meryem olacaktır. İsa'yı kendine aşık eder. Sonra da ondan kendi kocasını öldürmesini ister. İsa'nın tereddüt geçirmesi üzerine her şeyi anlatır. Aslında ev sahibinin metresi olduğunu, İsa'nın ev sahibini öldürdüğünde o evde olduğunu, cinayete şahit olduğunu anlatır. Kendisini de sürükleyerek eve getirmiş böylece onu polisten korumuştur. İsa aşkı uğruna cinayet işlemeyi kabullenir. Ama ona gerek kalmaz, Meryem'in kocası tesadüfen kumarda çıkan kavgada bir başkası tarafından öldürülür. Bu arada İsa yeni bir figüranlık işi için bir aylığına İstanbul dışına çıkar ve döndüğünde Meryem'in dairesinin boşalmış ve kimseye bir şey söylemeden gittiğini öğrenir. İsa bir gün iş dönüşü tesadüfen Meryem'i ve çocuklarını ev sahibinin oğlu Serdar ile birlikte alışverişten dönerken görür. Meryem'in dış görünümü değişmiş, daha modern bir görünüme bürünmüş ve üzerinde şık elbiseler vardır. Bir sonraki sahnede İsa'yı Meryem'in kapısına dayanmış görürüz. Öfkeden deliye dönen İsa kadının başına silah dayayıp gerçeği açıklamasını ister. Meryem soğukkanlılıkla her şeyi anlatır, aslında Meryem her şeyi bir başka aşığı (ev sahibinin oğlu Serdar) ile tasarlamıştır. Bütün bunları öğrenen İsa, öfke ve şaşkınlıktan altüst olmuş vaziyette evden çıktıktan sonra dışarıdan bir el silah sesi duyulur ve film biter. Bundan İsa'nın sonunda intihar ettiğini anlarız.

4.3.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin ana erkek karakteri İsa (Ruhi Sarı)'nın sosyo-ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkeklerin nasıl sunulduğu bilgileri yer almaktadır.

4.3.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Filmde İsa'nın eğitim düzeyine ilişkin bir bilgi verilmemesine rağmen, düzgün bir işi ve mesleği olmaması, kendisine iyi gelir getirecek bir meslek sahibi olmasını sağlayacak bir eğitim almadığını göstermektedir. Toplum tarafından erkekler için uygun görülen ve statü sahibi olmasını sağlayacak bir mesleği olmadığından sosyo-ekonomik olarak güçsüzdür. Yaşamını filmlerde figüranlık yaparak idame ettirmektedir. Bu nedenle toplum tarafından saygı gören ve statü sahibi bir erkek değildir. Sürekli ezilen, hor görülen, aşağılanan, suçlanan, zayıf ve güçsüz bir erkek kimliği sergilemektedir. Para

kazanıp yaşamını sürdürmek için figüranlık yapmadığı zamanlarda geçici işlerde çalışmaktadır. Bu bağlamda İsa eğitim düzeyi düşük, mesleği ve düzenli bir işi olmayan, toplum tarafından saygı görmeyen başarısız, güçsüz, toplumun alt sınıfına ait bir erkek kimliğidir.

4.3.3.2. Özel alanda erkek

Erkek karakter İsa bekar ve yalnız yaşadığından dolayı bir evlat olarak erkek kimliğini ortaya koyabilmek için aile ve ev içi ilişkilerine ve rolüne dair bir bilgi verilmemektedir filmde. Fakat kadın karakter komşusu Meryem ile olan yakınlaşması onun bir aile sahibi olma, sahip çıkma ve koruma istemini ortaya koymaktadır. Meryem ile olan ilişkisinde, sert, güçlü, başarılı, kavgacı, mücadeleci, kadını koruyup kollayan biri değildir. Kocasından dayak yiyen Meryem'in çığlıklarını duymasına rağmen, kadına yardım etmek için müdahale edemez. Çünkü ne fiziksel olarak ne de ruhsal olarak güce sahiptir, korkak ve edilgen bir kimliktir. Borçlarını tahsil etmek üzere eve gelen mafyanın adamlarını görünce korkusundan eve saklanır. Kötü adamlara karşı durarak onu kurtaran komşusu Meryem'dir. İsa duygularını belli etmekte ve duygusal tepkilerini öfke, kızgınlık ve ağlayarak göstermektedir. İsa kavgacı, savaşçı ve cesur değildir, kapısına gelip kirasını ödemediği için kendisine bağırıp küfür eden ev sahibine sözlü veya fiziksel bir tepkide bulunamaz. Ruhsal olarak zayıf olduğundan başarısızlık ve çaresizlik karşısında, kendisini ezen, öldüresiye döven ve aşağılayan insanlara karşı bir eylemde bulunamaz ama ağlayarak kendi canına kıymaya kalkar.

İsa, patronunun odasında para ararken bulduğu ve kendini öldürmek için şakağına dayadığı silahı bir türlü ateşleyemez, çünkü anlamsız yaşamına son verecek gücü ve cesareti yoktur, silah şakağına dayalı ağlamaktadır. O sırada gelen ev sahibinin küfür ve hakaretleri karşısında ona ses çıkarıp karşı koyamaz, sessizce kabullenir. Ev sahibi "Azıcık delikanlı ol ve parayı getir" der. İsa, ev sahibi gittikten sonra tekrar eve girer ve tabancayı şakağına dayar, ağlamaktadır. Birden öfke ile yerinden fırlar ve üst katta oturan ev sahibinin dairesine gider ve adamı vurur, sonra da silahı kendi başına dayar, ağlamaktadır. Bu bir anlık öfke ile yapılmış bir eylemdir, yoksa İsa'nın gücünün ve şiddete eğiliminin göstergesi değildir çünkü İsa, adamı vurduktan sonra panik, korku ve

yaşadığı şokla bayılıp oraya yığılıp kalır. Aslında İsa, planlayarak adam öldürecek, kötülük yapacak bir mizaca sahip değildir. Bu nedenle Meryem'in kocasını öldürme teklifini istemeyerek de olsa kabul etmesine rağmen bir türlü gerçekleştiremez. Meryem "Erkek misin lan sen?" diyerek İsa'yı aşağılar ve erkekliğini sorgular. Şiddete eğilimi olan bir erkek kimliği değil, kendisine uygulanan şiddet karşısında bile karşılık veremez pasif ve edilgendir.

4.3.3.3. Kamusal alanda erkek

İsa, yalnız ve sessiz bir erkek olmasına, yalnız yaşamasına rağmen insanlarla iletişim kuran sosyal biridir. Çalıştığı oyuncu ajansındaki kadın arkadaşı ile olan ilişkisi, ona ağlayarak başına gelenleri anlatması ve Meryem ile arasındaki ilişkiden kamusal alanda iletişiminin güçlü olduğunu söyleyebiliriz. Ekonomik olarak güç kazandığında toplum içi ilişkileri daha da gelişmektedir.

Sancar'ın belirttiği güçlü olmak, duygularıyla değil mantığıyla hareket etme, başarılı, güçlü, risk alma, mücadeleci ve kahramanlık istenci gibi toplum tarafından erkek kimliğine yüklenen özellikleri İsa karakterinde göremeyiz, İsa bunlara karşıt bir kimlik sergilemektedir. İsa, güçlü ve kahramanlık istenci olan biri değildir, aklıyla değil duygularıyla davranır, çatışmadan kaçır ve şiddete yatkın değildir. Mazlum, ezik, çaresiz, güçsüz, ruhsal ve fiziksel olarak zayıf, kadının iktidarını kabullenen bir erkek kimliği sergilemektedir.

İsa haksız yere yediği dayak sonrası stüdyodaki kız arkadaşına olayı anlatırken ağlaması, onun kadına karşı üstün olma gibi bir çaba içinde olmadığını göstermektedir. İsa, geleneksel erkek kimliğinin her zaman kadından üstün olma ve güçlü olma özelliklerinin tersine, kadının yanında ağlamakta ve dayak yediğini söyleyerek zayıflığını, güçsüzlüğünü ön plana çıkarmaktadır. İsa'nın duygusal tepkisini ağlayarak vermesi ve bir kadının yanında rahatlıkla ağlaması, dayak yediğini söylemesi, geleneksel erkek kimliği ile tezat oluşturmaktadır. Çünkü İsa, yaşadığı bu haksızlığa tepkisini sadece ağlayarak verebilir çünkü karşısındaki güce ve iktidara karşı koyacak gücü yoktur.

İsa işsiz, parasız olduğu için hep hor görülen, aşağılanan, sözüne itibar edilmeyen, toplum tarafından itilmiş, dışlanmış biridir. İlgisi olmadığı halde hırsızlıkla suçlanır ve yapmadığını söylemesine rağmen kimse inanmaz. Çünkü toplumda parasız, işsiz olduğu ve temizlik gibi basit işler yaptığı için direkt suçludur o. Toplumun üst sınıfındaki bazı insanların, herhangi bir suç olayında ilk akıllarına gelen suçlu, yanlarında çalışan ekonomik olarak güçsüz en alt düzeydeki insanlardır. Yönetmen, bu düşünceyi İsa'nın ağzından seyirciye aktarır “bu memlekette bir tek garibanlar hırsızdır”. Bu insanlar hayata karşı kaybedenler, yenilenler, ekonomik ve sosyal olarak gücü olmayan bireylerdir. Böylece filmde, alt sınıfa ait zayıf, güçsüz, işsiz, parasız bireylerin potansiyel suçlu olarak kabul edildikleri vurgulanmaktadır.

Mafyanın adamları İsa'yı evde sıkıştırırlar, İsa iki adama karşı koyacak veya en azından deneyecek kadar cesur ve güçlü değildir, evin içine saklanır. Meryem, adamlara karşı çıkıp onları durdurur ve İsa'yı onların elinden kurtarır. İsa'nın korkup, saklandığı adamlara Meryem'in karşı koyması karşısında aciz, güçsüz kalan İsa ağlamaya başlar, çünkü kadının önünde iktidarını kaybetmiş, güçsüz, zayıf, yumuşak, çaresiz, edilgen bir erkek kimliği sergilemiştir. Geleneksel erkek kimliğinde kadını koruyup kollayan, üstün olan erkek iken, filmde kadının erkeği koruyup kolladığı ve üstün olduğu yansıtılmaktadır.

İsa, Meryem'e kendisini sevdiğini ve onun için her şeyi yapacağını, canını bile vereceğini, ne isterse yapacağını söyler. Meryem İsa'dan kocasını öldürmesine yardım etmesini ister. İsa tereddüt edince Meryem “Erkek misin ulan sen, erkek misin?” diyerek, İsa'nın erkekliği ile ilgili olumsuz düşüncelere sahip olduğunu vurgular. Kırsal kesimde geleneksel toplum yapısında yetişmiş olan Meryem'e göre erkek güçlü, sert, kavgacı, sevdiği kadını korumak için gerekirse tereddüt etmeden cinayet işleyebilecek, kararlı bir erkek kimliğine sahip olmalıdır. Bu düşünceden yola çıkıldığında İsa'nın Meryem'in kafasındaki erkek kimliği ile örtüşmediği bu nedenle kadın tarafından aşağılandığı görülmektedir.

İsa film çekimi için bir süreliğine şehir dışına çıkar. Döndüğünde Meryem'in evinin kapısını çalar ama evde kimse yoktur. Ev sahibinin oğlu gittiklerini söyler ve İsa'dan

da evden çıkmasını ister. Bir gün İsa çekim arabasının içinde giderken tesadüfen Meryem ve çocuklarını ev sahibinin oğlu ile birlikte sokakta görür. Şok olmuş, aldatıldığını ve kullanıldığını anlamıştır. Meryem'in evlendiği ev sahibinin oğlu ile oturduğu eve gelir, elinde silahla Meryem'in kapısını çalar, Meryem'i öldürmek ister ancak vuramaz. Meryem'e niye kendisini aldattığının hesabını sorar ama öğrendiği gerçek onu iyice yıkar, seçilmiş bir kurban olduğunu anlar. Tepkisini ağlayarak verir ve evi terk eder. Kapıdan çıktıktan sonra duyulan silah sesinden İsa'nın kendini öldürdüğünü anlarız. Demirkubuz filmin sonunda yazdığı “yeniklere, unutulmuşlara” yazısı ile İsa özelinde genele, gerçek yaşamda var olan İsa'ların hayat mücadelesine yenilmelerine gönderme yapmaktadır.

Filmin ana karakteri İsa, ekonomik gücü, dayanacağı bir ailesi olmayan yalnız, hem fiziksel hem de psikolojik olarak güçsüz, cesaretsiz, toplumda bir statüsü olmayan, iş yaşamında başarısız, sürekli horlanmış, aşağılanmış, hayata yenilmiş, dayak yiyen, her sıkıştığında duygularını ve tepkilerini ağlayarak açığa vuran, zayıf, güçsüz, çaresiz, edilgen, bir erkek kimliğini yansıtmaktadır.

4.4. Yazgı

Bu başlık altında filmin yapım bilgilerine, özetine ve erkek kimliğinin analizine yer verilmiştir.

4.4.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Demir Karahan

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.4.2. Filmin özeti

Film, yazar Albert Camus'un "Yabancı" adlı eserinden esinlenilerek senaryolaştırılmıştır. Gümrük Müdürlüğü'nde muhasebeci olarak çalışan ve hayata karşı ilgisiz olan Musa, yaşamın boş ve saçma olduğuna inandığından kendini niye yaşadığını bilmediği hayatın akışına bırakmıştır. Bir sabah uyandığında her sabah ona kahvaltı hazırlayan annesinin yataktan kalkmadığını görür ama umursamaz. Kapısını vurup, içeri bakar, annesinin uyuduğunu düşünerek seslenmeden çıkar. İşe gider. Öğle yemeğinde arkadaşlarına annesinin sabah uyanmadığını söyler, iş arkadaşı Sinem eve gidip annesine bakmasını söyler ama Musa çok işi olduğunu söyleyerek bu teklifi kabul etmez. Akşam eve geç gider ve annesini sabah bıraktığı şekilde bulur. Annesinin öldüğünü anlayan Musa tepki vermez, kendisine sütlü kahve hazırlayıp, televizyonu açar. Televizyonda bir Türk filmi gösterilmektedir, filmi seyredip yatar. Sabah kalktığında tekrar annesine bakıp, işe gider. Geç kaldığı için kendisine kızan patronuna annesinin öldüğünü ve cenaze işleri için ne yapması gerektiğini bilmediğini söyler, yardım ister. Annesini çok sevmesine rağmen onun ölümüne bile üzülmez.

İş arkadaşı Sinem'in evli olan patronuyla ilişkisi olduğunu ve adamın karısını boşamadığı için ona kızgın olduğunu öğreniriz. Sinem sırf sevilisine kızdığı için Musa'nın evine gider ve ona evlenme teklif eder. Sevmediği fakat sadece cinsel arzu duyduğu iş arkadaşı Sinem ile sırf o istedi diye evlenir. Karısının patronu ile kendisini aldattığını anlar ama her ikisine de herhangi bir şey söylemez sessiz kalır, umursamaz. Musa isteyken, patronu evine gidip çocuğunun bilgisayarına bakmasını rica eder. Musa evdeyken, patronu Naim evi arar. Naim'in karısının telefonda ağlayarak konuştuğunu duyan Musa evden çıkarak sokaklarda dolaşır. Evine gittiğinde kapıda bekleyen polis tarafından tutuklanır. Patronunun karısı ile iki çocuğunun ölümünden sorumlu tutulduğunda bile cinayeti işlemediği halde böyle olması gerektiğini düşünerek tepkisiz kalır, suçlu veya suçsuz olduğu yönünde bir şey söylemez. Tutuklanır ve hapse atılır. Tutukluluğu sırasında asıl suçlu olan patronu daha fazla vicdan azabına dayanamayarak bir mektup yazarak her şeyi itiraf edip, intihar eder, Musa'nın suçsuz olduğu anlaşılmıştır. Serbest bırakılacaktır. Kendisini serbest bırakan savcıyla aralarında uzun bir diyalog geçer. Musa'nın serbest kalmak bile umurunda değildir. Serbest kalan Musa

eve gelir, karısı Sinem kapıyı açar. Ayrıca evde bir de küçük çocuk vardır, Musa televizyonu açar. Sinem ve Musa konuşmadan koltukta yan yana otururlar. Sinem'in açılan bacağına bakan Musa'nın yüzünde belli belirsiz bir gülümseme oluşur. Görüntünün kararmasından sonra Musa'nın sesi duyulur; "Sonra yatıp seviştik. Sabaha karşı uyanıp kalktım, pencereyi açıp sokağı seyrettim. Bir an artık her şey sona eriyormuş gibi geldi ve uzun zamandan beri ilk defa annemi anımsadım. O uzun ve saçma yılların sonunda o gece ölüm o kadar yakinken neler hissetmişti acaba? Aklımdan neler geçti diye düşündüm. O an içimde bir şey kımıldar gibi oldu. Heyecanlanıp dinledim. Ama ruhum hala bomboştu."

4.4.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu bölümde filmin ana erkek karakteri Musa (Serdar Orçin)'in sosyo ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkek sunumlarına ait bilgiler verilmektedir.

4.4.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Musa'nın filmin sonunda sorgu sırasında hukuk fakültesini son sınıfta bıraktığını öğreniyoruz. Musa gümrük firmasında çalışan, ithalat ve ihracat mevzuatını bilen toplumun orta sınıfına ait bir gençtir. Musa'nın mesleği, toplumda statü sahibi olmasını sağlayacak ve erkek kimliğinden toplumun beklentisi olan bir meslek (doktor, mühendis, bankacı vs) değildir ama yaşamını sürdürmek ve para kazanması için gerekli olan bir iştir. Musa'yı ekonomik olarak güçlü veya güçsüz olarak tanımlamak mümkün değildir, para kazanıp evine bakabilmektedir ama yaşam standardı evden işe ve sinemaya gitmekten ibaret sade bir yaşam olduğu için yaşamını sürdürecekt kadar para kazanmaktadır.

Musa'nın görüntüsünden yaşının 25-35 arası olduğunu anlamaktayız. Musa zayıf orta boylu, saçları kısa kesilmiş, traşlı temiz yüzlü bir gençtir. Giyim kuşamı modern, sade yarı spor rahat bir tarzıdır. Bir ofiste çalıştığından ütülü pantolon, gömlek ve ofis dışına çıktığında üzerine süet ceket giymektedir. Özel yaşamında, ev içinde kot pantolon, sweat shirt ve eşofman giymektedir. Ofiste çalışan diğer arkadaşları takım elbise

giyerken, Musa takım elbise giymez. Musa, toplumun orta sınıfına ait, belli bir eğitim ve kültür seviyesine sahip modern bir erkektir.

4.4.3.2. Özel alanda erkek

Filmin ana erkek karakteri Musa'nın ev içinde erkek evlat olarak toplumun ve kültürün kendisine yüklediği sorumluluk ve değerler doğrultusunda annesi ile yaşamakta ve ailenin geçimini üstlenmektedir. Aile reisi olarak çalışıp eve para getiren, kadına/anneye bakan, koruyan, kollayan bir sorumluluk taşıması gerektiği halde, sürekli uyuyan ve her sabah kalkıp kendisine kahvaltı hazırlayan annesinin kalkmadığını gördüğünde hiç umursamaz. Kapıyı vurup içeri bakar ama yanına gidip, annesine iyi ve bir sorunu olup olmadığını sormaz. Kapıyı kapatır ve evden çıkar. Tavırlarından ve iş arkadaşları ile olan konuşmasından annesinin iyi olmadığını ve bilinç altında ölmüş olabileceğini düşündüğünü anlamaktayız. Ama bu düşüncelere ve arkadaşlarının ısrarlarına rağmen eve gidip annesine bakmaz. Geleneksel aile yapılarında anne ve babalar, çocuk ve erkek evlat sahibi olmayı geleceğinin bir garantisi ve yaşlandığında kendilerine bakılması için istemektedirler. Musa için anne kavramı veya annesi sadece evi paylaştığı ve birlikte yaşadığı bir insandır. Musa toplumun ve kültürün erkek evlattan beklediği değerleri taşıyan bir erkek kimliğine sahip değildir. Musa evlendiğinde de karısına karşı sorumluluk taşımaz, evliliği kadın istediği için gerçekleştirir. Annesinde olduğu gibi karısına karşı da ilgisiz, duyarsız ve umursamazdır ve kadını sahiplenmez. Sinem'e karşı ilgisi, evli olduğu kadına karşı bir ilgi, hoşlanma veya sevgi değil onun cinselliğine duyduğu arzudur.

Musa cinselliğe salt doğasında var olan cinsel arzu, ihtiras ve isteklerini yerine getirmek üzere yaklaşmaktadır. Musa hayata karşı kayıtsız olmasına, yaşamında sevgi-duygu gibi kavramlara yer vermemesine rağmen, kadın bedenine olan ilgisi kadını erotik bir nesne olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Musa'nın Sinem'in bedenine yönelik tutkusu filmin sonuna kadar eksilmeden hangi koşulda olursa olsun devam etmektedir. Musa'yı hapiste ziyaret eden Sinem'den görüş sırasında gömleğinin düğmesini açmasını istemesi bunun göstergesidir.

Olaylar karşısında tepkisiz olan Musa, duygusal bir belirti göstermez. Bu sert, güçlü, otoriter bir erkek kimliği olmasından değil, hayata karşı duyarsız, tepkisiz olmasından kaynaklanmaktadır. Annesinin öldüğünü anladığında hiçbir tepki vermez, ne şaşkınlık ve üzüntüyle bağırır ne de ağlar. Annesinin odasından çıkıp, televizyon seyrederek ve yatar. Yaşadığı normal bir olaymış gibi, annesinin cansız bedeni içeride sabahı eder ve sabah sakin bir şekilde işe gider. Geç kaldığı için kızan patronuna “Annem ölmüş” diye cevap verir. İşte patronuna annesinin öldüğünü ve bu aşamada ne yapılması gerektiğini bilmediğini söyler. Musa, annesinin ölümü karşısında sanki hergün yaşadığı sıradan bir olay gibi tepkisiz kalmış, ağlamamıştır. Yüzünde üzüntü ifadesi de bulunmamaktadır. Musa karısının kendisini aldattığını gündüz eve geldiğinde, kapıdaki erkek ayakkabısını, kadının çıplak yatakta uyuduğunu ve banyoda birinin duş aldığını gördüğünde anlar ve sessizce evden çıkıp gider. Bu olay geleneksel değerlere sahip Türk toplumunda namus olarak kodlandığı için, geleneksel değerlere sahip erkek öldürme eyleminde bulunur. Değişen ve gelişen erkek kimliğinde ise hakaret veya boşanma gibi tepkiler görülür. Musa ne geleneksel erkek kimliği ne de değişen erkek kimliği ile örtüşen bir tepki göstermez, yaşamına devam eder. Musa için yaşamdaki, her şey gibi (evlilik, ölüm, yaşam) namus kavramının da bir anlamı ve önemi yoktur. Musa şiddete eğilimli ve insanlar üzerinde güç kullanan bir erkek değildir.

4.4.3.3. Kamusal alanda erkek

Musa, toplum tarafından kabul gören, sosyal statüye sahip güçlü bir erkek ve meslek sahibi olmasını sağlayacak bir eğitim almamıştır. Hukuk Fakültesini yarıda bırakmıştır ve çalıştığı işte sıradan bir elemandır, kendisine verilen işleri yapmaktadır. Sorumluluk alan, güçlü, başarılı, hırslı bir erkek değildir.

Toplum içi iletişimi zayıf olan Musa, yalnız olmayı bir yaşam biçimi olarak seçmiş bir erkektir. Musa, insanlarla birlikteyken de (annesi, karısı, arkadaşları) kendisini yalnız hissetmektedir. İnsanlarla iletişimi gerektiği kadar az ve öz konuşma tarzında olan iş arkadaşlarıyla bile sosyalleşmekten uzak duran biridir. İş yerindeki erkek arkadaşının çıkışta birlikte sinemaya gidelim teklifini eve gideceğim diye geri çevirmesi, sonra kendi başına sokaklarda gezmesi ve sinemaya gitmesi bunun göstergesidir.

Musa, toplumsal yapının erkek kimliğine giydirdiği “olması ve olmaması” gerektiğine dair kodlamaların dışında farklı bir erkek kimliği sergilemektedir. Hayata karşı tepkisiz ve kayıtsız olduğundan, hayatın acı ve zevkli yanlarını bile uzaktan izlemekte, önem vermemektedir. Bu bağlamda toplumun erkekten beklediği değerler de onun için anlamsızdır. Toplumun kendisi için ne düşündüğü ve kendisi hakkında ne karar verdiğinin bir önemi yoktur Musa için.

Musa, yaşam ve toplumla sorunu olan toplumdışı bir kimlik çizmektedir. Suçsuz yere hapiste yatan Musa, gerçekler ortaya çıkınca savcı tarafından konuşmak için çağrılır. Savcı, Musa’nın mahkeme sırasında neden kendini savunmadığını, tepkisiz kaldığını sorar. Aslında savcının gerçekten anlamaya çalıştığı karısının ihanetine nasıl tepki göstermeyip kabullendiği ve annesinin ölümüne sevinmesidir. Savcının gerçekten idam edilecek olsaydınız son anda yine tanrıya inanmadığınızı mı söyleyecektiniz sorusuna “Evet” diyerek karşılık verir. Savcı “ Neye inanırsınız peki?” der, Musa’nın cevabı ise “Hiç bir şey” olur. Savcının “Bu kadar mı umutsuzsunuz” diye sorması üzerine, “Umutsuz değilim, bazı konularda daima umutlu olmuşumdur” der, kendisini doğrudan ilgilendiren konularda. Savcı konuşmada, “Karımızın bizi aldatmasına seyirci kalıp, annemizin ölümünden sevinç duymayı kabul edersek geriye pek bir şey kalmaz, insan ruhu bu kadar da boş olamaz” der. Böylece toplumun erkekten beklediği ve ona yüklediği değerlerin yerine getirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu doğrultuda kadının aldatmasına tepki gösterilip, anne öldüğü zaman az ya da çok duygusal tepki gösterilmelidir.

Sorgu sırasında hukuk fakültesi son sınıfta okulu bırakmasının nedeni olarak sıkıldığını söyleyen Musa’nın hayata inancı yoktur, tanrıya da inanmaz, aslında hiçbir şeye inanmaz. Karısının Naim ile ilişkisi olduğunu tahmin ettiğini ve ona bir şey söylemediğini söyler. Sorgu sırasında, karısının patronu ile ilişkisini itiraf ettiğini öğrenmesine rağmen bir tepki vermez, “Hiçbir şey hissetmiyorum”der. Musa, Türk toplumunda erkek kimliğini belirleyen önemli değerlerden “namus” konusunda da umursamazdır. Namus, Türk toplumunun geleneksel aile yapısında otoriteyi temsil eden babanın ya da erkeğin, aile içinde ve kadın üzerinde egemenlik alanı olarak belirlediği aynı zamanda kontrol ve şiddet uygulamasını meşrulaştıran temel

dayanaklar olarak kabul edilmektedir. Musa'nın bütün cevapları ve konuşmaları onu suçlu ve toplum dışı göstermektedir.

Musa, nedensiz yere kendini suçlu hisseden ve haksız yere suçlandığında kendisini savunma gereği duymayan, hayatın anlamsız ve boş olduğunu düşünen, hayatla sorunu olan, tepkisiz, duygusuz, sessiz ve içine kapanık, inançsız, erkek olmak veya toplumun kendisinden beklediği erkek kimliğine uymak gibi bir meselesi olmayan, kabullenici, uyum gösteren, edilgen bir kimliği yansıtmaktadır.

4.5. İtiraf

Bu başlık altında filmin yapım bilgilerine, özetine ve erkek kimliğinin analizine yer verilmiştir.

4.5.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Sanat Yönetmeni: Bahar Evgin

Oyuncular: Başak Köklükaya, Taner Bırsel, Miraç Eronat, İskender Altın, Gülgün Kutlu, Abdullah Demirkubuz

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.5.2. Filmin özeti

'Karanlık Üstüne Hikayeler'in ikinci filmi 'İtiraf'ta 'C Blok'ta olduğu gibi üst –orta sınıftan bir çiftin açmazları aşk, ihanet, kader, evlilik, sadakat ve aldatma temaları bağlamında işlenmektedir. İstanbul'a bir iş seyahatine çıkan Harun ani bir kararla eşyalarını toplayıp Ankara'daki evine döndüğünde eşi Nilgün evde yoktur. Harun,

Nilgün'ün kendisini aldattığından şüphelenmektedir. Nilgün'ün eve geldiğinde yaptığı bir telefon konuşması Harun'un şüphelerinde haklı olduğunu göstermektedir. Harun uyuyormuş numarası yapar ve karısına neden evde olmadığını ve kimi aradığını sormaz. Ertesi sabah karısı işe gittikten sonra telefonda son aranan numarayı çevirip 216'yı bağlamalarını ister, telefonu bir adam açar. İşe gider ve Nilgün'ü arar ama yine de bir şey söyleyemez, Nilgün ona akşam yemeğini dışarıda yemeyi teklif eder. Yemekte her ikisi de konuya giremez, Harun gergin Nilgün ise huzursuzdur. Yemekte birbirlerinin gözlerini bakamazlar ve normal bir konuşma yapamazlar. Konuşmalarından evliliklerinde sorunlar olduğu anlaşılmaktadır. Harun ne olduğunu anlamaya ve Nilgün'e neler olduğunu anlattırmaya çalışmaktadır. Nilgün, aldattığını itiraf etmez ve Harun'u suçlayarak bu evliliğin yürümediğini ve ayrılmak istediğini söyler. Harun ise, neler olduğunu öğrenmek istemekte ve Nilgün'ün ihanetini itiraf etmesi için uğraşmaktadır. Kavga ederler ve ayrı ayrı yemekten ayrılırlar. Bir gece Harun, Nilgün'e kendisini aldattığını itiraf ettirmek için çabalar. Bu itiraf, aynı zamanda her ikisinin geçmişine dair bir hesaplaşma olacaktır. Geçmişte Nilgün, Harun'un yakın arkadaşı Taylan ile evliken kocasını Harun ile aldatmıştır. Bu durumu anlayan Taylan, ne karısıyla ne de Harun'la açıkça konuşmamış ve intihar etmiştir. O gece, Nilgün'le ve kendisiyle hesaplasan Harun, Taylan'ın ölümünden dolayı çektiği vicdan azabına dayanamaz. Nilgün evi terk edip sevgilisine gittikten sonra Harun'da Taylan'ın annesini ve kardeşini ziyarete gider, onlara ağlayarak Taylan'ın intiharının gerçek sebebini anlatır. Taylan'ın annesi Harun'un anlattıklarını dinler ve evden kovar. Vicdanını başka yerde temizlemesini söyler. Harun'un iş arkadaşının eşi, Nilgün'ün evi terk ettikten sonra evli ve iki çocuklu sevgilisi ile beraber yaşadığını fakat sonradan adamın onu terk etmesiyle zor durumda kaldığını ve gecekondı mahallesindeki bir evde yaşamaya başladığını çok kötü durumda olduğunu anlatır. Harun, Nilgün'ü bulur ve iş için Diyarbakır'a gideceğini, birkaç sene gelmeyeceğini söyler. Sonunda Harun, Nilgün'den kendisiyle Diyarbakır'a gelmesini ister. Film bu şekilde sona erer, birlikte gidip gitmediklerini görmeyiz, bu seyircinin yorumuna bırakılır.

4.5.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin ana erkek karakteri Harun(Taner Birsell)'un sosyo-ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkeklerin nasıl sunulduğu bilgileri yer almaktadır.

4.5.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Harun, üniversite eğitimi almış bir kişidir. Büyük bir firmada Mühendis olarak görev yapan Harun, işinde çok başarılı ve saygınlığı olan bir erkektir. Lüks bir ofiste çalışıyor olması, ulaşım için jeep kullanması, iyi döşenmiş bir evde yaşıyor olmaları ve lüks restoranlarda yemek yemeleri ekonomik konumunun çok iyi ve toplumun üst sınıfına ait olduğunu göstermektedir. Filmde hem erkek hem de kadının üst düzey işlerde önemli pozisyonlarda çalıştığı bir aile tipi sergilenmektedir. Harun giyim kuşama, bakımlı dış görünüşü, eğitimi, mesleği ve yaşam tarzları ile modern ve toplumda saygı duyulan statü sahibi bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır.

4.5.3.2. Özel alanda erkek

Harun ve Nilgün arasında, aile birlikteliğinin kalmamış olduğunu görmekteyiz. Aslında evliliklerinin başından beri tam bir aile düzeni kuramadıklarını, Harun'un karısına güvenmediğini konuşmalarından anlamaktayız.

Filmde kadının çalışma hayatına girmiş olmasından dolayı geleneksel erkek kimliğinde kırılma yaşanmaktadır. Toplumsal yapıdaki değişimler, eğitim ve kültür düzeyinin artması geleneksel aile yapısında ki değişimleri beraberinde getirmiş, aile içi düzende erkek egemenliğini ortadan kaldırmış, kadının da aile içinde söz sahibi olmasını ve güçlenmesini sağlamıştır. Ataerkil değerlerin egemen olduğu Türk toplumunda geleneksel erkek kimliği, erkeğin her zaman başarılı, güçlü, iktidar sahibi olması, sorun çözücü, duygularını asla belli etmemesi, evin geçimini sağlaması ve özellikle kadından üstün olması üstüne kurulmuş olmasına rağmen, filmdeki erkek karakter Harun, ev içinde aile reisliğini ve evin geçimini karısı Nilgün ile paylaşmaktadır. Ailede erkek geleneksel erkek kimliğinin, otoriter, baskıcı, güçlü, söz hakkı ve karar verme yetkisi

olan, evi geçindiren, ailenin reisi, parayı ve kadını kontrol eden, kadını koruyup kollayan, namusundan sorumlu gibi kodları taşımamaktadır. Harun evde tek başına söz sahibi değildir ve karısı üzerinde de herhangi bir üstünlüğü olmadığından hükmeden değildir. Filmde aile birliği görülmez, kadının çalışıyor olması ona özgürlük sunmuş ve bu erkek kimliğinin aile içindeki söz hakkı ve otoritesini ortadan kaldırmıştır. Harun karısı üzerinde otorite kurmak ve ona üstün olduğunu göstermek için kaba kuvvete başvurarak Nilgün'ün ihaneti itiraf etmesini sağlamaya çalışır. Fakat Nilgün ona istediği itirafta bulunmayarak erkeğin iktidarını reddeder ve sarsar. İlişkiyi, Harun'un istediği şekilde değil kendi istediği şekilde yönlendirir böylece iktidarın sahibi olur.

Harun, aldatıldığını anlamıştır ve terk edilme endişesi ile güçsüzleşmiş, çaresizliği fiziksel görünümüne yansımıştır. Sürekli başı öne eğik ve omuzları çökmüş olarak görünür. İhanet eden kadın olmasına rağmen dimdik ayakta duran ve karşısındakini ezen de yine kadındır. Duygusal tepkisini, sorunu çözüp ortadan kaldıramadığı için öfkesini kontrol edemeyerek şiddet uygulamakta ve aynı zamanda ağlayarak vermektedir. Harun'un Nilgün'ü itirafa zorladığı sahnede kadının direnci karşısında kontrolünü kaybedip fiziksel şiddete başvurması ve sonrasında da ağlayarak kadının ayaklarına kapanması, Demez'in geleneksel erkek kimliğinin duygularını saklama, güçlü ve sert olma gibi özellikler taşıması gerektiğine dair tanımlamasına ters düşmektedir (2005,129). Bu sahnede Harun'un karısının ihaneti ve aldatması sonrasında onun ayaklarına kapanarak ağlaması ve kendisini terk etmemesini isteyerek güçsüz , yumuşak, çaresiz, kabullenici, bağışlayıcı ve bağımlı olduğunu göstermiştir. Bu, geleneksel yapı tarafından kabul görmeyen bir erkek kimliğini yansıtmaktadır.

Harun, modern bir erkek olarak karısının kendisini aldatması karşısında ondan beklediği dürüstçe neler olduğunu söylemesi ve ihanetini kendi ağzından açıklamasıdır. Bunu Harun'un restoranda “Bir şey olduğu ortada, şunu birbirimizi kırmadan konuşalım” sözleri ortaya koymaktadır. Erkek geleneksel aile yapısından uzaklaştığı eğitim ve kültür düzeyinin yükseldiği aile yapılarında kadının aldatmasına daha sakin yaklaşır, nedenini öğrenip sorunu çözmeye ve evliliğini kurtarmaya çalışmaktadır. Yemekteki konuşmaları sırasında Harun'un “Her ne yaşıyorsan razıyım, sadece her şeyi bilmek istiyorum” sözleri onun namus kavramına yaklaşımını ortaya koymaktadır. Geleneksel aile yapısında, kırsal kesimde, veya kırsal kökenli alt ve orta sınıf ailelerde

kadının aldatması karşısında gerçekleştirilecek eylem kadının cezalandırılması yani öldürülmesidir.

Yaşam koşulları, eğitimi, işi, toplumdaki statüsü, tavırları, evi, kullandığı arabası ve giyim tarzı ile oldukça modern olduğu vurgulanan Harun, normalde şiddet uygulayacak biri değildir. Restoranda karısının neler olduğunu, gerçeği söylememesi ve sadece boşanmak istediğini belirtmesi, Harun’u suçlaması ve duygusuz, arsız tavırları kontrolünü kaybetmesine ve hakaret ederek sözel şiddet uygulamasına neden olmuştur. Harun’un karısını ihanetini açıklamaya zorladığı sahnede; Nilgün yatakta uyanık yatmaktadır, Harun yanına gelir. Konuşması ve gerçeği anlatması için Nilgün’e yalvarır. Harun, “Nilgün, dayanamıyorum artık” der ve yatağa kadının yanına oturur, Nilgün arkası dönük yatmaktadır. Harun, “Dinliyor musun beni? Nilgün dinliyor musun? Gerçekten dayanamıyorum artık. Sen de öyle, sen de çok acı çekiyorsun. Acı çekmek bir şey değil ama neyin acısını çektiğini bilmemek kahrediyor insanı. İçin için çürüyorum, ölüyorum Nilgün. Korku içinde, şüphe içinde ölüyorum. Ruhumu kemiriyor bu, artık dayanılır gibi değil. Bu kadar horlamamak lazım bir insanı, bu kadar hakir görmemek lazım. Biraz güvenmek lazım, belki istemeden oluyor her şey, kötülükten kaçmak için ama senin sandığın kadar zayıf biri değilim ben, senin sandığın kadar küçük değilim. Ne olur anlat bana. Söz veriyorum sana, namusum üzerine, şerefim üzerine, her şeyin üzerine söz veriyorum. Bir şey yok dersin inanacağım, var dersin kabul edeceğim. Tek kelime etmeden, tek soru sormadan susacağım, istersen şimdi çekip giderim (burada ağlamaya başlar), rahat bırakırım seni. Bir daha da ölsem çıkmam yoluna, yeter ki ne olduğunu bileyim, ne yaşadığımı söyle bana. Bunu esirgeme benden, yalvarırım esirgeme (hıçkırarak ağlamaktadır), bir şey söylemeyecek misin?” yalvardığı bu sözlerine de yanıt alamayınca odadan çıkıp gider. Bu sahnede Harun’un sözleri, onun modern ve değişmiş bir erkek kimliğini yansıttığını göstermektedir.

Hem Harun hem de Nilgün ağlamaktadır. Nilgün bir şey söylemez. Geleneksel erkek kimliğinin dayattığı, güçlü, kararlı, otoriter, duygularını göstermeyen, ve her zaman her konuda kadından üstün olması gerektiği şeklindeki özellikler, değişen toplumsal yapıdaki kadının çalışma hayatına katılımı ve eğitim düzeyinin yükselmesi gibi yaşanan toplumsal değişimlerin etkisiyle kısmi değişime uğrayan erkeklik rollerinin yansımaları

bu sahnede görmekteyiz. Yeni üretilmeye çalışılan erkeklik değerleri empati, hoşgörü, uzlaşım, bağışlayıcı ve affedici olmak gibi özelliklerin ortaya çıkardığı toplum tarafından onanmayan erkek tiplerinin temsilcisi olarak Harun sunulmaktadır.

Harun ağlayarak odadan çıkıp gider, salonda otururken görürüz. Öfke, kırgınlık, nefret, güçsüzlük ve çaresizlik içinde kıvrınmakta kendini aşağılanmış hissetmektedir. Ruhsal dengesi bozulmuştur, hışımla yatak odasına geri gelir çıldırmış gibidir ve Nilgün'ün boğazına sarılır, “Konuş ulan o....., konuş” diye kadının boğazını sıkmaktadır. “Oyun oynamıyorum, konuş diyorum sana konuş, öldüreceğim seni konuş” diye bağırarak. Harun olaylar karşısında çıldırmış gibidir ve saldırganlaşır, kaba kuvvete başvurur, kadını aşağılayıp, bağırıp küfür ederek kırılan gururunu onarma çabasındadır. Harun ağlamaya başlamıştır ve kadını bırakır, Nilgün odadan çıkar. Harun yatakta “Ne hale getirdin beni, ne hale getirdin” diye ağlamaktadır. Birey köşeye sıkıştığı zaman, güçsüz bırakılmaya çalışıldığında eğitilmiş ya da eğitimsiz şiddete başvurmakta yalnız eğitilmiş olan erkek şiddet uygulamasını bir noktada bırakır, öldürme eylemini gerçekleştirmez. Salonda ifadesiz, donuk ne yapacağını bilmez halde oturmakta olan Nilgün şoktadır. Harun ağlayarak yanına gelip ağlayarak kadının ayaklarına kapanır ve öpmeye başlar. Nilgün tepkisiz, ayağını çeker ve kalkar gider. Nilgün üzgün, kendi iç hesaplaşmasında, suçluluk duygusu içinde ama hala insafsız, acımasız ve kararlıdır. Harun yerde ağlamaktadır. Bu durum genelde toplumsal yapıda erkeklerin kadınlara yaptığını, burada kadın erkeğe yapmaktadır. Filmde erkek kimliğinin geleneksel değerlerinin yıkılışını bu sahnede görmekteyiz. Filmde Harun, aldatılan, saygı duyulmayan, güçsüz, sık sık ağlayan, bağımlı, çaresiz bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır. Kavga sırasında kadına uyguladığı sözlü ve fiziksel şiddetten sonra, kadının ayaklarına kapanıp, ağlayarak kadının ayaklarını öpmesi bağışlanma talebi olarak değerlendirilebilir. Bu hareketiyle kadına kendisini terk etmemesi için yalvarmaktadır. Burada geleneksel erkek kimliğinden uzaklaşmıştır. Film erkeğin yaşadığı acı üzerine oluşturulmuştur, erkek acı çeken, ihanet eden ve edilendir.

Karısı ile arasında iletişim yoktur, aralarında iletişim kurup, konuşabilseler aralarındaki sorunları çözebileceklerdir ama her ikisi de geçmişte yaşananları kendi içlerinde değerlendirirken birbirlerini suçlamışlar ve hem birbirlerine hem de kendilerine olan

güvenlerini kaybetmişlerdir. Bir kavga sırasında Nilgün Harun’a “ Hep sana ihanet edeceğim, seni terk edeceğim zamanı bekledin, bunu umdun” der. Harun, Nilgün daha önce Taylan’ı kendisiyle aldattığı için, bir gün kendisini de bir başkasıyla aldatabileceği düşüncesini taşımıştır. Bu düşünceyle tüm evlilikleri boyunca Harun’un karısına kuşkuyla baktığı güvenmediği ve bunu da kadına yansıttığı anlaşılmaktadır. Harun bir şekilde bu davranışlarıyla kadının aldatmasına neden olmuştur. Harun’un telefonda karısına işlerinin bitmediğini ve birkaç gün daha kalacağını söylemesine rağmen, aynı akşam eve dönmesi, erkeğin kadına güvensizliği ve ondan şüphe etmesinin sonucudur. Adam karısının kendisini bir başkası ile aldattığını düşünmektedir ve bundan dolayı mutsuzdur. Şüphe onun içini kemirmektedir ve gerçeği öğrenmek çabasıdadır.

Harun ile Nilgün’ün aralarındaki ilişki tamamen bitmiş iletişim yok olmuştur, sadece evi paylaşmaktadırlar. Harun, Nilgün itiraf etmeden boşanmaya ve gitmesine izin vermemekte, Nilgün’de ısrarla konuşmamaktadır. Harun her şeyi kabullenmeye hazırdır, karısından akşam restoranda yaşananlar için özür diler. Böylece haksızlığa uğrayan Harun olmasına rağmen özür dileyen, karısını affetmeye hazır, bağışlayıcı ve kabullenici bir erkek kimliğini ortaya koyar, literatürde vurgulanan geleneksel erkek kimliği değerlerini yıkmakta, mazlum bir erkek kimliği öne çıkarılmaktadır.

4.5.3.3. Kamusal alanda erkek

Harun özel bir şirkette mühendis olarak çalışmakta ve proje sorumluluğunu üstlenmektedir. İşinde başarılı, saygın, ekonomik durumu iyi, etkin bir erkek olarak sunulmaktadır.

Harun’un hem arkadaşı hem de işte patronu olan Süha ile ilişkileri, onun sosyal yaşamda yalnız bir insan olduğunu her ne yaşıyorsa kendi başına yaşadığını, kimse ile sorunlarını paylaşmadığını görmekteyiz. Bu da onu bunalıma sokar, yaşadıklarının yükü ağır gelmektedir. Aldatılmış ve terk edilmiş olmanın ezikliği ile insanlardan uzak durmaya çalışmakta, arkadaşı sorunun ne olduğunu sorup ona yardım etmek istediğini söylediğinde bile arkadaşına olanları anlatamaz. Yaşadıklarından utanmakta ve bu nedenle yalnız olmayı tercih etmektedir. Harun, yaşadıklarının ağırlığı altında

bileklerini kesip, intihara kalkışır ama gerçekte ölmek istemediği için arkadaşı Süha'yı arar ve ağlayarak ondan yardım ister. Harun, son anda ölmek yerine yaşadığı acılarla ve olaylarla mücadele edip yaşamayı seçer. Böylece Harun zor olanı seçerek güçlü ve cesur bir mizaç sergilemektedir.

Filmde arkadaşının karısıyla birlikte olan ve bu ihaneti bildiği için intihar eden arkadaşının ölümünden kendilerini sorumlu tutan ve suçluluk duyan, yaşanan bu acı olay üzerine evlenen iki insanın mutlu olmadıkları ve geçmişten kendilerini arındıramadıkları görülmektedir. Suçluluk duygusuyla vicdan azabı çeken Harun, Nilgün'ün kendisini aldattığını itiraf etmesini sağlamaya çalışarak bir nevi kendi itiraf etmiş gibi suçluluk duygusundan kurtulma çabasındadır. Bu gerçekleşmeyince kendisini terk eden karısından sonra itiraf ederek vicdanını rahatlatmak üzere Taylan'ın ailesine gider. Taylan'ın ailesi tarafından kovulan Harun, vicdanını rahatlatamamıştır, sonunda intihara kalkışır. Ama Taylan kadar güçlü ve onurlu olamamıştır, ölmeyi bile beceremez. Harun, en yakın arkadaşının, kan kardeşinin eşi ile ilişkiye girip onu aldatarak toplum tarafından kabul görmeyen onanmayan bir erkek kimliği ortaya koymaktadır. Toplumsal yapıda bu tür ilişkiler hoş karşılanmamakta, böyle ilişkiler yaşayan hem erkek hem de kadına olumsuz bakılmaktadır.

Akşam, Harun ve Nilgün lüks bir restoranda konuşmak üzere buluşurlar. Konuşmaları gerekmektedir ama her ikisi de konuşmaya diğerinin başlamasını bekler, Harun bu ihanetin nedenini sorarak kendini güçsüz duruma sokmak istemez, ortada bir suç vardır ve kadının bu suçun sorumluluğunu alıp itiraf etmesini beklemektedir. Harun “Bir şey olduğu ortada birbirimizi kırmadan adam gibi konuşalım şunu” der. Harun konuşup, çözmek istemektedir sorunu ama karısı boşanmaya kararlıdır. Harun boşanmak istememekte, “ Her ne yaşıyorsan razıyım, sadece her şeyi bilmek istiyorum” ifadesiyle kadın karşısında kabullenici, bağışlayıcı, çaresiz, güçsüz, cesaretsiz bir erkek kimliği göstermektedir. Erkek aldatılmayı bile kabullenecektir yeter ki karısı onu adam yerine koyup ona saygı gösterip gerçekleri anlatsın. Nilgün, kocasının suskunluğu ve ezikliği karşısında iktidarı ele geçirmiştir ve kocasına bir açıklama yapma gereği duymadan yoluna çekip gitmek istemektedir. Harun “Çirkefleşme, susuyorsam kendime olan saygımdan” diyerek ilk tepkisini verir. Kadın burada erkeğin kimliği ile oynamakta

sınırlarını zorlamaktadır, bir yere kadar anlayışlı erkek olunabilir. Sınırları zorlanınca erkek, ne kadar eğitilmiş ve kültürlü olursa olsun, toplumun ona yüklediği ve doğuştan itibaren kültürel olarak kazandığı geleneksel erkek kimliği ve içindeki şiddet ortaya çıkmaktadır. Bunu, Nilgün gitmek üzere masadan kalkmak istediğinde söylediği “Yerinden kalkarsan şerefsizim seni öldürürüm” sözünden anlıyoruz. Yüzünde kendisine yapılan haksızlık ve saygısızlık ile aldatılmışlığın verdiği öfke, kızgınlık ve acı vardır. Güç o anda el değiştirmiş, biraz önceki güçlü, acımasız, cesur Nilgün tüm gücünü kaybetmiş, ağlamaya başlamıştır, çaresizdir. Çünkü kocasının ne kadar ciddi, kızgın ve öfkeli olduğunu ve yapabileceklerini anlamış ve korkmuştur.

Harun intihar olayından sonra bir süre hastanede tedavi görür ve hastaneden çıktıktan sonra eski işine geri döner. Bir akşam Suat’ın evinde otururlarken Suat’ın karısı, Nilgün ile ilgili bilgi verir. Nilgün Harun’dan ayrıldıktan sonra işten ayrılmak zorunda kalmış, patronu olanları öğrenmiştir. Geleneksel veya değişen toplum yapısında böyle bir olayı yaşayan erkek hayatına normal olarak devam ederken, kadın toplum tarafından dışlanmakta, işinden olmaktadır yani bu noktada bir değişim veya dönüşüm söz konusu değildir. Nilgün ve sevgilisi çok zor durumda kalmışlar ve ayrılmışlardır. Nilgün hamile bir halde, parasız kenar bir mahallede oturup, kendi mesleği dışında çok alt seviyede bir iş yaparak yaşamaya çalışmaktadır. Harun kafası karışık, derin düşüncelere dalmış ve bulunduğu ortamdan uzaklaşmak için Doğu’daki bir işi kabul etmiştir. Gitmeden önce Nilgün’ü bulup, onu görmek ister, kadın perişan haldedir. Ona doğuya gideceğini, kendisi ile gelmesini teklif eder.

Harun kimliğinde tüm olgular iç içe geçmiştir, ihaneti bağışlayan, affedici, kabullenici, kadının ayağına kapanıp ağlayan, telefonda erkek arkadaşına ağlayan, kendini terk etmemesi için kadına yalvaran, zayıf, intihara meyilli, güçsüz, geleneksel aile değerlerine sahip olmadığı için en yakın arkadaşının karısı ile ilişkiye giren, sınırları zorlandığında sertleşebilen, küfürlü konuşan ve şiddete başvuran bir kimlik sergilemektedir.

4.6. Bekleme Odası

Bu bölümde filmin yapım bilgileri, özeti ve erkek kimliğinin nasıl sunulduğuna dair bilgilere yer verilmiştir.

4.6.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2003

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Zeki Demirkubuz, Nurhayat Kavrak, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin, Ufuk Bayraktar

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.6.2. Filmin özeti

Dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza' romanını filme çekmeye hazırlanan yönetmen Ahmet filmin senaryosu üzerinde çalışmaktadır. Senaryo yazımı istediği gibi gitmediği için huzursuz ve sıkıntılı olan Ahmet, bu ruh halini çevresindeki kendisini seven insanlara kayıtsız kalarak yansıtmaktadır. Duyarsız ve ilgisiz tavırları sevgilisi Serap'ı huzursuz eder ve bunun nedenini yönetmenin hayatında başka bir kadın olduğuna bağlar. Serap, Ahmet'in duyarsız tavırlarına daha fazla tahammül edemez ve hayatında başka bir kadın olup olmadığını sorar. Serap'ın sorularından ve kayıtsızlığının nedenini öğrenmek için üzerinde kurduğu baskıdan bunalan Ahmet, Serap'tan kurtulmak için kadının duymak istediklerini hayatında başka biri olduğunu söyler. Serap ağlayarak eşyalarını toplamaya başlar ve evi terk eder, bu arada Ahmet kadını kayıtsıza izlemektedir.

Filmin ön çalışmalarını yürütmekte olan Ahmet'in asistanı Elif, Roskolnikov'u oynayacak birini bulabilmek için yaptığı deneme çekimlerini göstermek üzere Ahmet'in evine gelir. Oyuncuları beğenmeyen Ahmet, Elif'e film çekme sıkıntılarından söz eder,

hatta projeyi iptal etmeyi düşündüğünü söyler. Elif neden böyle düşündüğünü sorduğunda Serap'la ilişkisinin bittiğini söyler ve neden olarak Serap'ın kendisini aldattığı hikayesini uydurur. Bu görüşmeden bir süre sonra Ahmet'in evine Elif'in sevgilisi olan Kerem adında bir genç gelir. Elif'in üç gündür ortalıklarda olmadığını söyler. Kerem Elif'in Ahmet'te olduğundan şüphelenmektedir.

Ahmet, düşündüğü gibi bir oyuncu bulamayınca hırsızlık yapma niyetiyle evine giren birine filmdeki Roskolnikov karakterini oynatmaya karar verir ve hırsızı aramaya başlar. Evine hırsız girdiğini söyleyerek polisten yardım isteyen ve sabıkalılar arasında genç hırsızı (Ferit) bulan Ahmet, çocuğu filmde oynatmaya karar verir. Bu arada Elif ile Ahmet arasında bir ilişki başlamıştır. Fakat Ahmet'in aynı kayıtsız tavırları nedeniyle ilişkileri sorunludur ve sonunda Elif'de evi terk eder. Bu arada Ferit'te çekimler başlamadan bir suçtan dolayı tutuklanmıştır. Elif'in deneme çekimi için randevu verdiği Sanem gelir. Ahmet, Sanem'e filmin iptal edildiğini söyler. Sanem gitmek üzereyken arkasından seslenen Ahmet, onu çay içmeye davet eder. Filmin sonunda Ahmet'in "Bekleme Odası" adında bir senaryo yazdığını gördüğümüz sahnede Sanem'in adama çay getirmesiyle aralarında bir ilişki başladığını anlarız.

4.6.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin ana erkek karakteri Ahmet (Zeki Demirkubuz)'un sosyo-ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkeklerin nasıl sunulduğu bilgileri yer almaktadır.

4.6.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Ahmet'in eğitim durumu hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak senaryo yazması, film çekmesi, kitap okuması eğitilmiş ve kültürlü olduğunu düşündürmektedir. Bu kıstaslar her ne kadar eğitim seviyesi için bir ölçüt olmamakla beraber Suç ve Ceza'yı filme çekmek istemesi kültürel açıdan üst seviyede olduğunu göstermektedir. Meslek olarak film çekmeyi seçmiş sanatçı ve aydın, sevilen ve beğenilen bir yönetmendir. Toplum erkek çocuğun büyüdüğü zaman bağımsız, atılgan, güçlü olması ve dolayısıyla

asker, mühendis, doktor ve tüccar gibi düzenli ve saygın mesleklere sahip olmasını beklemektedir. Filmdeki Ahmet karakteri geleneksel erkek kimliğinin toplum gözünde statü kazanmasını sağlayacak doktor, mühendis, bankacı, subay vs gibi bir meslek sahibi değildir, film çevirmektedir. Başarılı, tanınmış bir yönetmen olsa toplumda bir saygınlık kazanıp statü sahibi olabilirdi.

Esmer, uzun boylu, yapılı bir vücudu olan Ahmet'in giyim kuşamı modern, temiz, yarı spor tarzıdır. Uzun dağınık saçlı, bıyık ve sakalı ile sanatçı kimliği pekiştirilmektedir. Ahmet sürekli sigara içmektedir. Ahmet, ekonomik olarak orta gelir seviyesinde, bunu kullandığı araba, oturduğu ev ve muhit ile evin iç düzeni göstermektedir. Film çevirdiği sürece gelir iyi olan ama kendi senaryosunu yazıp kendi istediği filmi çekmek istediği ve popüler filmlerden farklı filmler yaratmak amacıyla olduğu için bu süreç oldukça uzun sürmektedir, bu da ekonomik olarak onun toplumun orta sınıfında yer aldığını göstermektedir.

4.6.3.2. Özel alanda erkek

Ahmet, toplumsal kuralların aksine evlenmeden birlikte yaşamayı tercih etmektedir. Aile sahibi olmak gibi bir düşüncesi olmadığını düzenli ve sürekli uzun soluklu ilişki yaşamak istemediğinden anlıyoruz. Aile sahibi olmak sorumluluk gerektirmektedir. Ahmet ise bir ailenin, kadının ve çocuğun sorumluluğunu almak istememektedir. Kimseye hesap vermek istemeyen ve iç dünyası ile baş başa kalmak isteyen Ahmet, ortada bir sorun olup olmadığını öğrenmek isteyen sevgilisi Serap'ı kendisinden uzaklaştırmak için yalan söyler. Ahmet, ilişkide kadın hakimiyet kurup, hesap sormaya başladığı ve beklenti içine girdiği zaman kadından uzaklaşmakta içine kapanmaktadır. Ahmet ev içinde yanında bir kadın olmasını sadece fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla istemektedir, evdeki kadın onu rahatsız etmemeli ayak bağı olmamalıdır, Ahmet'in verdikleri ile yetinmelidir. Ahmet'in yaşamında kadınlar, senaryo yazmaya çalışan yönetmenin yaşadığı bunalım esnasında, ona çay getiren, yemek hazırlayan, istediği zaman seviştiği, sorunlarını paylaşmak istediği zaman yanında olan, onu dinleyen özetle erkeğin çizdiği sınırlarda yaşayan ve talepte bulunmayan bir kadın karakter olarak yer almaktadır. Ahmet, bağlılık, sorumluluk alma,

evin geçimini üstlenme ve eşini kollayıp koruma gibi değerleri olmayan bencil bir erkektir. Toplumun erkekten olmasını beklediği kimlik dışında olumsuz bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır. Bütün bunlara rağmen kadınlar Ahmet'e yaşamlarını adamaya ve ona bağlı kalmaya razıdırlar, ancak Ahmet'in kayıtsızlığı, duyarsızlığı ve tepkisizliği karşısında dayanamazlar ve onu terk ederler.

Filmde Ahmet karakteri, Yazgı'nın erkek karakteri Musa gibi duygusal tepki göstermez olaylar karşısında ağlamaz. Ahmet'in Serap'ın intihar ettiğini öğrendiğinde herhangi bir tepki göstermemesi, kadının ziyaretine gitmek isteyip sonradan vazgeçip eve gelmesi ve evdeki Elif ile birlikte olması, suçluluk duymaması vicdan ve üzüntü gibi insanı kavramlardan uzak bencil ve kötü bir erkek kimliğini yansıtmaktadır. Ahmet, yaşama ve her şeye karşı kayıtsız ve tepkisiz olduğu için duygusal tepkileri de bulunmamaktadır. Birlikte olduğu kadının ne yaptığı, kiminle görüştüğü onun umurunda değildir. Kadının eski sevgilisi ile görüşmesi ve ona döneceğini söylemesine bile tepki göstermez, kıskanmaz. Çünkü onun için bir önemi ve değeri yoktur.

Filmde Ahmet, birlikte olduğu kadınlara kendi hayatında önemli bir yer tutmadıklarını hissettirmekte, sadece ihtiyaçlarını karşılayan tamamlayıcı unsurlar olarak baktığını, kendisinden beklenti içine girdikleri zaman da hayatında başka bir kadın olduğu yalanını söyleyerek kadınlara karşı duyarsız ve kayıtsızdır. Kadına, kendisini başkası ile aldattığını çok rahat, umursamaz bir şekilde söyleyerek onun hayatında bir önemi olmadığını hissettirmektedir. Böylece kadını psikolojik olarak aşağılamakta, ezmektedir ve bir nevi psikolojik şiddet uygulamaktadır. Ahmet, bireysel bunalımlarından kaynaklanan güçsüzlüğünü, çaresizliğini karşısındaki kadına göstermemek için sorununu, kayıtsızlığın nedenini kadına dürüstçe anlatmak yerine, kadınlara yalan söylemektedir. Serap'a hayatında başka bir kadın olduğunu söylemesi, Elif'e ise Serap'ın kendisini aldattığı için kavga ettiklerini ve onu dövdüğünü anlattığı hikaye şiddet içermektedir. Bu geleneksel erkek kimliği mitinde kadının aldatması olayı yaşandığında erkeğin kadını dövmesinin normal bir davranış olduğu vurgulanmaktadır. Geleneksel değerler bağlamında erkekten beklenen şiddettir ve Ahmet, hayali senaryosunda bu beklentiye karşılık vermektedir. Ahmet, böylece toplumun kendisinden beklediği güçlü erkek kimliğini vurgulamaktadır. Geleneksel değerlerde

kadın aldattığı zaman şiddet uygulanmakta, erkek aldattığı zaman ise normal karşılandığı kodlaması filmde pekiştirilmektedir. Ahmet'in Serap'a başka bir kadınla birlikte olduğunu, onu aldattığını söylediği sahnede kadının sadece öfkelenip ağlaması verilerek, erkeğin her koşulda güçlü olduğu yansıtılmaktadır. Ahmet, kendi bunalımlarını, yalnız kalamamasını, kendi güçsüzlüğünü, zayıflığını ve başarısızlığını kadınlara, hikaye anlatarak yalan söyleyip onları aşağılayıp onurlarını kırarak örtmektedir.

Literatürde belirtildiği üzere Türk kültürü erkeği duygularını saklama, güçlü, sert, dayanıklı ve başarılı olma konularında motive etmektedir. Ahmet karakteri de, yaratıcılığını gösteren senaryoyu bitirememesinden dolayı bunalımdadır ve bunu sevgilisiyle paylaşmak istemez çünkü kadına olan üstünlüğünü kaybetmek istememektedir. Ahmet'in yaşama karşı kayıtsızlığı, tepkisizliği ve tatminsizliği hem işini hem de kadınlarla olan ilişkisini etkilemektedir. Yazdığı senaryo onu tatmin etmemekte sürekli değişiklikler yapmakta, kararsızlık yaşamakta kendine olan güvenini kaybetmektedir. Ahmet'in bu tavırları kadınlarla olan ilişkisine de yansımakta, kadınların yanında olmasını, onu sevmelerini ister ama bu istek sadece kadın ile ilişkiye girene kadar vardır sonra bu istek yok olur önemini yitirir. İlişki de kadın da sıradanlaşır, Ahmet geri çekilir. Tatminsizlikleri sonucu ne senaryoyu tamamlayabilir ne de bir kadınla düzenli ilişki kurabilir. Asistanı Elif'le Cast için çektikleri görüntüleri izlemeye başlarlar., oyuncular beğenmez ve "bu filmi çekmesek mi" der. Ahmet bir yönetmenin içine girdiği bunalımı yansıtmaktadır. Elif Ahmet'e bu bunalımlı halinin sebebini sorar, o da Serap ile ayrıldıklarını, neden olarak da, Serap'ın hayatında başka bir erkek olduğunu söyler, yani yalan söylemektedir. "Ağzını burnunu kırdım, o da tabii ki gitti" der. Elif'e gerçeği söylemez, hem mağdur hem de sert, güçlü erkek kimliği ile kızın ilgisini çekmeye çalışır. Çünkü Serap gitmiştir ve yerine yeni bir kadının gelip yalnızlığını paylaşması gerekmektedir. Kadın onun yaratıcılık sürecinde, sorun çıkarmadan yanında bulunmalı ve yalnızlığını gidermelidir. Ahmet aslında insanlar tarafından takdir edilen başarılı bir yönetmen olmasına rağmen, kendini başarısız, yetersiz bulmakta, yaptığı işi ve kendini küçümsemektedir. Ahmet, hayatta yalnız kalmak istemeyen ama bir şekilde de sürekli ve düzenli birlikteliğin getireceği sorumluluklardan kaçan, saygısız, bencil, kendinden başka kimseye değer vermeyen

sorunlu, şiddete eğilimli, iktidarını korumak adına kolayca yalan söyleyebilen, zalim bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır.

4.6.3.3. Kamusal alanda erkek

Toplum içi iletişimi iyi olan Ahmet, insanları ikna etme yeteneğine sahip ve insanları etkileyebilen inandırıcı bir kimliğe sahip. Evine girmeye çalışan hırsız filmde oynaması için ikna etmesi bunun göstergesidir. Çevredeki insanlarla ve çalışanları ile iletişimi ve ilişkileri oldukça iyi olduğu halde hayatındaki kadınlarla iletişimi ve ilişkileri iyi değildir. Kadın eğer sevgilisi değilse, onunla iletişim kuran, konuşup dertleşen, anlayışlı, fikirlerine önem veren ve arkadaşlık kuran bir kimlik sergilerken, kadın sevgilisi olduğunda umursamayan, değer vermeyen, konuşmayan ve sorunları ve hayatı paylaşmayan bir kimlik yansıtır. Kadın sevgilisi olmadığında değerlidir ve saygıyı hak etmektedir. Kadını elde ettiğinde ise bu değer kaybolur. Bunu Ahmet'in eski sevgilisi Serap'ın başka bir erkek ile İzmir'e yerleşmesi üzerine Elif'in kötü hissettiniz mi? sorusuna verdiği yanıt "Hissettim tabi, ne de olsa eski sevgilim. Ayrıca başkaları ile mutlu olan kadınlar bana kendimi hep kötü hissettirmiştir. Bilmiyorum çocukluğumdan beri böyle işte. Bir de İzmir'e birlikte yerleşecektik o da var tabi" açıklamaktadır.

Ahmet, kendine özgü sineması ile bir kesim tarafından takdirle karşılanmakta, filmleri beğenilmektedir. Kendisi yaptığı işleri beğenmezken, onun sinemasının hayranı olan insanların ilgiyle takip ettiği bir yönetmen. Dışarıdan bakanlara göre idealist bir yönetmendir ama iç dünyasında aşırı gururlu, kendi korkularını, acılarını, sorunlarını saklayan, başkalarını suçlayan bencil ve saygısız biridir. Bu nedenle yalnız biridir, etrafında hiç arkadaşı ve dostu yoktur. Yabancılaşmanın ortasındaki hayatında insanlara ihtiyacı olduğunu kabul etmemektedir. Çok nadiren evden dışarı çıkmakta, yaşamı evin içinde televizyon seyredip sigara içerek geçmektedir.

Yaşlı komşusunun kapıyı çalıp evinin hırsızlar tarafından soyulduğunu söylediğinde de, gece bir hırsız gördüğünden bahsetmez ve adamın üzgün haline karşı duyarsız bir davranış sergiler. Bencil ve saygısız biri olduğunun göstergesidir.

Ahmet için cinsellik karşı cinse karşı olan istek ve arzudur. Yazgı'daki Musa karakterinde olduğu gibi, kadın onun için cinsel doyuma ulaşmasını sağlayan arzu ve ihtirasın karşılığıdır. Kadını sadece istediğinde ihtiyaçlarını karşılayacak birey olarak görmekte ve bu nedenle yanında olmalarını istemektedir. Ahmet için bütün kadınlar aynıdır ve biri gider diğeri gelir, kadını sevmez, bağlanmaz sadece hiçbir talepte bulunmadan çevresinde olmaları ve onu tamamlamaları gerekmektedir. Yanında olması gereken, yalnızlığını paylaşacak ama ondan kendini sorumlu hissetmeyecek, onun izin verdiği oranda ona yaklaşacak ve sınırlarına girmeyecek bir kadın istemektedir.

Ahmet özel yaşamında yalnız olmayı özellikle isteyen, psikolojik sorunları olan biridir. Yaşamını yalnızlık üzerine kurmuş ve sevdiği kadını bile hayatına sokmayan, kadın hayatı paylaşmak istediğinde onu kendisinden uzaklaştırmaktadır. Yaptığı filmleri nedeniyle kendisine hayran olan kadınların zaaflarını kullanır ve onlarla birlikte olur ve birlikte yaşamaya başlar. Fiziksel olarak yalnız kalmak istemediğinden sürekli yanında kadın bulunmaktadır. Kadından beklentisi yanında bulunarak, onu fiziksel olarak yalnız bırakmayıp kendi iç yalnızlığı içinde yaşamasına olanak sağlamasıdır.

Sevgilisi Serap'ın ilişkilerinden dolayı mutsuz olduğunu, onun kayıtsızlığından ve ilgisizliğinden dolayı “Hayatında biri mi var” diye sorgulaması ve hesap sorması üzerine kendini kadının baskısı altında hisseder. Kadının “eğer biri var ise söyle. Çeker giderim” sözleri üzerine başka bir kadın olduğunu söyleyerek gerçek sorunun, işindeki başarısızlığının üstünü örtmekte ve üzerinde baskı kuran kadından kurtulmaktadır. Kadının ağlaması, çaresizliği ve ızdırabı karşısında Ahmet buzdan bir kale gibi tepkisiz, en ufak bir duygudan uzak televizyon seyretmektedir. Çünkü kendisinden başka herkese karşı duyarsızdır. Serap'ın odada eşyalarını toplarken ağlamasını duyunca kadına bakmaya gider ama sadece uzaktan bakar. Kadının bu üzüntüsüne karşı kayıtsız kalarak acımasızlığını, göstermektedir. Erkeğin bireyselliği, bencilliği Bekleme Odası'nda ön plana çıkmaktadır.

Elif'in sevgilisi Kerem'in Ahmet'e, “Elif son 1 yıl içinde sizinle çalışmaya başladığından beri çok değişti, saygısız, bencil, herkesi küçümseyen biri olup çıktı” der.

Bu cümle ile Ahmet'in kişiliği ortaya konmakta ve yanında çalışanlarında zaman içinde onun olumsuz kişiliğinden etkilenerek aynı özellikleri taşıdıkları vurgulanmaktadır.

Filmdeki ana erkek karakterimiz Ahmet, Yazgı'daki Musa karakteri gibi kayıtsız bir kimlik sergilemektedir. Musa'nın varoluşa dair sorunları var iken Ahmet Suç ve Ceza romanını filme çekmek isteyen bir yönetmenin yaşadığı sıkıntı ve bunalım ile çevresine ve birlikte olduğu kadınlara karşı kayıtsız davranmaktadır.

Bu filmde Demirkubuz, Ahmet'i hayat ile sorunu olan, kimseye önem ve değer vermeyen, bencil, gururlu, kadınları sadece yanında bulunup yalnızlığını paylaşan kişi olarak gören, zalim, insanlara yukardan bakan, kararsız, başkaları tarafından başarılı bulunan ama kendisini küçümseyen ve başarısız bulan, başarısız, etkin, hükmeden, sorumluluk almayan ve kötülüğü temsil eden bir erkek kimliği olarak sunmuştur. Demirkubuz, Ahmet karakteri ile geleneksel ve modern erkek kimliğinden uzak kendine özgü, yaşamın içinden psikolojik sorunları olan erkek kimliği sunmuştur.

4.7. Kader

Bu bölümde filmin yapım bilgileri, özeti ve erkek kimliğinin analizine yer verilmektedir.

4.7.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2006

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Ozan Bilen, Erkan Can, Settar Tanrıöğen, Güzin Alkan, Mustafa Uzunyılmaz

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.7.2. Filmin özeti

Filmin konusu, Masumiyet filminde kendi başına bir hikaye olan Bekir karakterinin Yusuf'a gençliği ile ilgili anlattığı monolog üzerine kurulmuştur. Bekir orta gelirli bir ailenin çocuğudur. Babasının ona açtığı halı ve mobilya mağazasında çalışırken Uğur'la tanışır. Bekir, Uğur'a asık olur; Uğur ise Zagor'u sevmektedir. Uğur'un babası yatalaktır; annesi ise mahallenin kabadayılarında Cevat isminde genç bir erkekle beraberdir. Evin geçimini Cevat sağlar. Uğur'un bir de erkek kardeşi Kudret vardır. Cevat, babaları evde olmasına rağmen sık sık eve gelir, geceleri kadınla beraber olur. Cevat'ın kahvede çıkan bir kavgada Zagor tarafından ölmesinden sonra Zagor ve Uğur aynı gece birlikte ortadan kaybolurlar. Cevat'ın ölümüyle maddi sıkıntıya düşen Uğur'un annesi ile babası gecekonduya benzer bir evde yaşamaya baslarlar. Uğur'un Zagor'la birlikte ortadan kaybolması üzerine bunalıma giren ve içine kapanan Bekir'i ailesi bu durumdan kurtarmak için tanıdıkları bir kızla evlendirmeye karar verir, Bekir'de babasının kararına karşı çıkmaz. Bekir evliliğinde mutlu değildir, çünkü aklı hala Uğur'dadır ve onu unutamamıştır. Daha sonra Zagor'un İzmir'de iki polisi öldürüp tutuklandığı öğrenilir. Zagor'la beraber olan Uğur bu olaydan sonra İstanbul'a geri döner ve Bekir'in dükkanına gelir. Bekir'den Zagor için avukat parası ister ve borcunu ödemek için ne olursa yapacağını söyler. Hatta isterse Bekir'in metresi olmayı kabul etmektedir. Bu konuşma Bekir'in hayatının dönüm noktası olur. Uğur olan sevdası yüzünden onsuz yaşayamayacağını anlayan Bekir, işini, evini ve ailesini terk edip Uğur'un peşine düşer. Uğur Zagor'un, Bekir ise Uğur'un peşinde yıllarca sürüklenirler. Taşra pavyonlarında, üçüncü sınıf otellerde, esrar alemlerinde Uğur'un peşinde sürüklenen Bekir pek çok kez İstanbul'a dönmek için Uğur'u ikna etmeye çalışır ama kadın kabul etmez. Zagor onun hayatının anlamı ve kaderidir, o nereye giderse Uğur'da oraya gidecektir. Bekir iki defa ölümle burun buruna gelir ama ölmez. İlkinde Zagor vurdurtur, ikincisinde Uğur yanında kalmasını istemediği ve ailesine geri dönmelerini istediği için kavga ederler, Bekir Uğur'a yanında kalmasına izin vermesi için yalvarır ama kadın kabul etmeyince Uğur'un kaldığı motelde bileklerini keser. Her iki olaydan sonra da ona sahip çıkan ailesidir ve babası onu Uğur'dan ve kadının peşinde sürüklendiği hayattan kurtarmak için her türlü çareye başvurur, yeniden iş kurarlar. Karısı her seferinde gururuna yediremese de sessizce kendisini kabullenir, ne ailesi ne

de karısı yaptıklarını yüzüne vurmaz ama yine de Bekir mutlu değildir. İntihar etme olayından sonra iki çocuğu olmasına rağmen, bir gece evden hasta olan çocuğuna ilaç almaya diye çıkar. Telaş içinde nöbetçi eczane arayan Bekir ilaçları aldıktan sonra dönüş yolunda bir kadeh içmek için meyhaneye uğrar. Uyandığında bir otobüstedir ve etrafta karlı dağlar vardır, otobüsten iner ve şaşkınlıkla etrafına bakınır, otobüse nasıl bindiğini ne olduğunu hatırlamaktadır. Sonrasında Bekir'i Uğur'un evinde görürüz. Uğur olmadan kendisini eksik hisseden Bekir, tekrar karısını, iki çocuğunu ve anne babasını geride bırakıp Uğur'un peşinden yollara düşmüştür. Uğur'un evinde masada otururken yaptıkları konuşma sırasında Uğur Bekir'e ailesine dönmesini söyler, ama o kadına yalvarıp yanında kalmasına izin vermesini ister. Kars'a gelme sürecini ve duygularını Bekir'in monologundan öğreniriz. Bekir, ağlayarak "Geçen gece çocuk hastaydı, ilaç almak için çıktım. Sağa sola saldırıp Nöbetçi eczane arıyoruz birdenbire içim cız etti. Bir baktım ki yine aynı karın ağrısı, öyle özlemişim ki seni. Dönerken bir meyhane gördüm, bir içeri girdiğimi bir de rakıya yumulduğumu hatırlıyorum. Sonra gözümü bir açtım karşıdan karlı dağlar geçiyor. Bir daha açtım başımda bir çocuk 'Kalk abi Kars'a geldik' diyor. Otobüsten indim yürümeye başladım. Dedim allahım nerdeyim ben? Burası neresi? Sonra güç bela burayı buldum. Sonra kapının önünde durup düşündüm, dedim 'Bekir bu kapı ahret kapısı, burası sırat köprüsü, bu seferde geçersen bir daha dönemezsin, iyi düşün' dedim. Düşündüm, düşündüm ama olmadı, dönemedim sonra bak oğlum dedim kendi kendime 'yolu yok çekeceksin, isyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli eğ başını usul usul yürü şimdi.'

4.7.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin ana erkek karakteri Bekir (Ufuk Bayraktar)'ın sosyo-ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkeklerin nasıl sunulduğu bilgilerine yer almaktadır.

4.7.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Filmin ana karakteri Bekir, toplumda statü kazanmasını ve saygı görmesini sağlayacak bir meslek sahibi olması için gerekli eğitime sahip değildir. Ticaret ile uğraşan ve

ekonomik olarak güçlü bir adam olan babası Bekir'e halıcı dükkanı açarak yaşamını kazanması için bir iş imkanı sunmuştur. Zorunluluktan dükkanda çalışan Bekir, işinde başarılı ve hırslı biri değildir. Yaşamda hiçbir şey için mücadele etmesine gerek yoktur çünkü babası kendisine her türlü olanağı sağlamakta ve her koşulda onun arkasında durmaktadır. Bekir babasının ekonomik gücünün desteğiyle toplumda yer edinmiştir. Kültür ve eğitim düzeyleri düşük olan Bekir ve ailesi bu özellikleri ile toplumun alt sınıfına ait olmalarına rağmen, ekonomik durumlarının iyi olması oturdukları ev, oturdukları semt ile orta sınıfına ait olduklarını söylemek mümkündür. Kendilerine ait bir evleri (apartman dairesi), halıcı dükkanları, 2 adet taksi plakalı arabalarının olması, yaşadıkları muhit, geleneksel yaşam biçimleri, giyim kuşamları, dış görünüşleri ile kültürel düzeyleri bunun göstergesidir.

4.7.3.2. Özel alanda erkek

Filmin erkek karakteri Bekir, geleneksel bir aile içinde geleneksel bir erkek ve baba kimliği figürü ile yetişmiştir. Ailesi ile yaşamaktadır, ev içinde gücün, iktidarın ve söz hakkının sahibi babadır. Filmdeki baba kimliği, Selek'in, kadın ve mülk sahibi, sahibi olduğu kadını ve mülkü koruyacak, gerektiğinde onlar uğruna dövüşecek, geleneksel değerlere bağlı aile babalarına tekabül eden hegamonik erkeklik tanımını karşılamaktadır (2008:19). Böylesi bir erkeklik rolüne sahip olabilmek için erkeklerin geçirmesi gereken evrelerden sünnet, askerlik, iş ve evlilikten, sünnet ve askerlik evrelerini geçmiş olan Bekir için babası halıcı dükkanı açarak ona bir iş kurmuştur. Bekir'in tam bir erkek olması için tamamlaması gereken son aşama evlenmesidir. Nitekim ailenin tanıdığı ve istediği bir kızla evlendirilir. Güçlü ve otoriter babanın etkisi altında kalan Bekir, sessiz, içine kapanık, mahcup, zayıf, saf ve ezik bir erkek kimliği sunmaktadır. Evin geçimini ve aile düzenini sağlayan, kadını ve ailesini koruyup kollayan, karar veren babadır. Bekir erkek evlat olarak babanın kararlarını uygulamakta isteklerini yerine getirmektedir. Bu doğrultuda babasının kararına itiraz etmez ve kendisi için uygun görülen kızla evlenir. Bekir'den ailenin tek erkek evladı olarak ilerde babasından sonra aile reisliği görevini üstlenmesi beklenmektedir.

Bekir evlendikten sonra, babasının kendisi için kurduğu karısı ile birlikte yaşadığı ev içi düzende de ailesinin ve karısının kendisinden beklediği iyi bir eş, iyi bir baba ve aile reisi olmamıştır. Bekir, tüm yaşamı boyunca babasından gördüğü geleneksel erkek kimliği özelliklerinden evin geçimini sağlayan, karısını ve mülkü kollayıp koruyan, evde otoriteye sahip, güçlü, başarılı, iyi bir eş ve oğluna sahip çıkan iyi bir baba kimliği göstermemektedir. Babası, Bekir ne yaparsa yapsın onu bağrına basıp ona sahip çıkarken, o hasta çocuğunu evde bırakıp aldığı ilaçla eve gitmek yerine meyhaneye gidip içki içer ve sonrasında da kendisini Uğur'un peşinden gider bulur. Uğur yüzünden kolayca işini (mülk), ailesini, karısını ve çocuğunu terk edip gider. Kendini karısına ve çocuğuna karşı sorumlu hissetmez.

Bekir, ev içi ilişkilerinde babası, annesi ve karısı ile konuşmayan, iletişimi zayıf biridir. Anne ve babasıyla iletişimi mesafeli, karısı ile soğuk, mesafeli ve umursamazdır. Karısı ile iletişim kurma gibi bir çabası yoktur, çünkü onunla evlenmek kendi seçimi değildir. Karısı ona iki evlat vermiş olmasına rağmen, karısını sevmediği ve Uğur'a olan saplantılı aşkı yüzünden ne çocukları ne de karısı önemlidir. Onlarla konuşmak bir yaşamı paylaşmak gibi bir derdi olmadığı gibi sorumluluk duygusuna da sahip değildir. Genelde odasına çekilip yalnız kalmayı tercih eder, sadece kendisine soru sorulduğunda cevap verir, asosyaldır. Bekir, ev içinde iyi ya da kötü duygusal tepki vermez, umursamazdır.

4.7.3.3. Kamusal alanda erkek

Asker dönüşü babasının kendisi için açtığı halıcı dükkanını işleten Bekir, yaşadıkları kenar mahallede bir işyeri sahibi olması ve ekonomik durumundan ve özünde iyi bir insan olmasından dolayı arkadaşları tarafından sevilmekte ve saygı görmektedir. Uğur ile tanışıp onun peşinden gittikten sonraki dönemde ise işi, belli bir mesleği, zanaati yoktur ve kadının fedailiğini yapmaktadır. Bu toplum tarafından kabul görmeyen ve saygı duyulmayan bir durumdur. Bekir- Uğur ilişkisinde ekonomik gücü elinde tutan, çalışıp parayı kazanan, yaşamlarını idame ettirmelerini sağlayan, Bekir'in maddi ihtiyaçlarını karşılayan, pavyonda şarkı söyleyerek para karşılığı erkeklerle birlikte olan Uğur'dur. Bu savın en bariz göstergesi, Uğur'un, Zagor'un peşinden Sinop'a giderken

otel sahibine Bekir için bir miktar para bırakması ve evine dönüp masum insanları daha fazla üzmemesini istemesidir. Toplumun erkeğe yüklediği geleneksel değerlerde hükmeden erkek olmasına rağmen Uğur ve Bekir arasındaki ilişkide hükmeden ve karar veren Uğur'dur. Bekir'in ne düşündüğünün ve istediğinin önemi yoktur, o sadece Uğur'un istek ve taleplerini karşılamakla görevlidir. Bu nedenle de Bekir, ekonomik olarak güçsüz, bağımlı, kadının gücü karşısında zayıf ve uyum gösteren erkek kimliğidir.

Bekir duygusal tepkilerini, sessiz kalma ve ağlama şeklinde vermektedir. Uğur kendisini istemediğini söyleyip kovduğunda kadına yanında kalmak için yalvarır, ağlar ve yanında kalmak için izin vermesini ister. Seidler'e göre erkekler duygu ve arzularını bastırarak, kendi benliklerine karşı verdikleri mücadele sonucunda kimliklerini edinirler (1989:18). Erkekler duygularını açığa çıkarmamalıdır. Sertlik ve hakimiyet erkek kimliğinin önemli bir unsurudur (Beneke, 1997: 47) Buna rağmen Bekir "erkekler ağlamaz" tanımının aksine duygularını açıkça gösterir, ağlar ve kadına yalvarır. Kadının acımasızlığı karşısında çaresiz kalan ve Uğur'a olan saplantılı aşkından vazgeçemeyen Bekir bileklerini keserek intihar eder. Bekir erkek kimliğinin geleneksel değerlerinden uzaklaşmış, güçsüz, zavallı, duygularını açıkça gösteren, iradesiz ve iktidarsız bir erkek kimliği sergilemektedir.

Bekir hem fiziksel hem de psikolojik olarak güçsüz bir kişi olduğundan ne babasının evinde, ne kendi evinde ne de Uğur ile olan birlikteliğinde bir güç simgesi olmamıştır. Öfke ve kızgınlık anında ise gücünü karşındakine sözel ve fiziksel saldırı olarak gerçekleştirmektedir. Bekir, Uğur ile tanışana kadar toplumun ve ailenin beklentilerine uygun, düzgün giden bir yaşamı vardır. Askere gitmiş, askerden dönünce ailesinin istediği (babasının seçtiği) bir kızla evlenmiştir. Serseri, kavgacı, şiddete eğilimli biri değildir. Uğur ile tanışması onun hayatını değiştirmiştir. Uğur'un peşinden giderek, her şeyini geride bırakmış, ailesi ve toplum tarafından onanmayan bir yaşam sürmektedir. Serseri, küfürlü konuşan yeri geldiğinde şiddete başvuran, ekonomik ve fiziksel olarak güçsüz kadının otoritesine boyun eğmiş bir erkektir. Bekir, inatla Uğur'u İstanbul'a dönme konusunda ikna etmeye çalıştığı sahnede, Uğur bu teklifi kabul etmez ve Bekir'in de yanında kalmasını istemez, gitmesini söyler. Birbirlerine küfür ederler, ve

Uğur'un kendisine küfür etmesi üzerine sinirlenir Uğur'a tokat atar. Burada karşılıklı sözel ve fiziksel şiddet görülmektedir. Kovulmasına rağmen Bekir gidemez, Uğur'un çalıştığı pavyona gelir ve içeri alınmayınca olay çıkartır. Elinde bıçakla etraftakileri tehdit eder, "Beni mahvettin ulan" diye bağırmaktadır, onun uğruna hayatını hiçe saydığını bilmekte ama hala onun yanında kalmak istemekte, kendini kabul etmesi için yalvarmaktadır. Pavyon sahibi tarafından herkesin ortasında dövülerek, dışarı atılır. Onuru, gururu, ayaklar altına alınmış, saplantılı bir aşk yüzünden tüm benliğini ve kimliğini yitirmiştir. Bekir, Navaro'nun erkek kimliğinin sahip olması gereken özellikler olarak ifade ettiği "sert , güçlü, hükmeden, başarılı, kararlı ve etkin" tanımlamasına karşıt Uğur'un yanında zavallı, çaresiz, güçsüz, yumuşak, başarısız, iradesiz ve iktidarsız, edilgen bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır (1997:34).

Bekir, arkadaşları ve çevresindekilerle iletişim kurar. Bekir, mahalledeki arkadaşları, Uğur'un annesi ve Uğur'un peşinden sürüklendiği dönemlerde pavyonda çalışanlarla ve kaldıkları otelin sahibi ile iletişim kurmaktadır. Hatta Uğur ile bile iyi ya da kötü konuşabilmekte, onunla iletişimde bulunmaktadır. Bekir'in yaşamı ve kişiliği Uğur'un yanında tamamen değişmekte, babasının geleneksel kimliğinin oluşturduğu baskıdan kurtulduğu zaman daha sosyal, daha eğlenceli ve konuşkan olmaktadır.

Bekir, evlenene kadar ailesi ile birlikte, evlendikten sonra karısı daha sonra da Uğur'un peşinden sürüklendiği yıllarda da hep Uğur ile yaşamıştır. Bekir'in yaşamında sürekli yanında birileri olmuştur, tüm yaşadıklarına rağmen insanlardan uzaklaşmamış, yalnızlığı seçmemiştir. Filmde, Bekir yetiştiği ve Uğur'un peşinden gidene kadar yaşadığı orta-alt sınıfa ait insanların yaşadığı mahallesindeki gençlerin cinselliğe bakışlarından farklı bir bakışa sahiptir ve bu açıdan tamamen farklı bir kimlikte sunulmaktadır. Mahalledeki tüm erkekler, Uğur ve annesine fahişe gözüyle bakmışlar ve Uğur'un annesine yardım etmek amacıyla maddi destek sağlayan erkekler bile bu yardımın karşılığını kadınla birlikte olarak almışlardır. Sadece Bekir, Uğur'a ve annesine cinsel obje olarak yaklaşmamış, gerçek anlamda yardım etmek istemiştir. Uğur'un zor durumda olan annesine de hiçbir karşılık beklemeden, sırf Uğur'un annesi olduğu ve ondan haber alabilmek umuduyla yardımda bulunmuştur, cinsel bir talepte bulunmamıştır. Bekir, Uğur'un peşinden sürüklendiği onunla olabilmek için her

şeyinden vazgeçip yıllarını harcadığı zamanlarda bile salt cinselliğin peşinde olmamış, onu sevdiği ve saplantılı bir şekilde bağlı olduğu için onunla evlenmek istemiştir.

Bekir, ekonomik gücünü, karısını, çocuğunu, anne ve babasını arkasında bırakıp, toplumdaki statüsünden vazgeçmiş Uğur'un peşinden sürüklenmektedir. Bekir, karısını başka bir kadın için terk etmiş olmasına karşın, vurulduğunda hastanede ona sahip çıkan yine ailesidir. Babası hastaneden Bekir'i evine getirir ve karısından da ses çıkarmadan Bekir'i kabullenmesi beklenir erkeğin ailesi tarafından. Kadının gururu kırılmış olmasına rağmen bir şey söyleyemez, sabreder, beklemekten başka çaresi olmadığını düşünür. Böylece geleneksel yapıda erkeğin aldatması normalleştirilmiştir. Namus kavramı ataerkil yapıda kadın üzerine odaklandığından erkeğin namusu kadının namusu ile belirlenmektedir. Bu bağlamda, ataerkil bir yapıda yetişen ve kimliği oluşan bir erkek, fahişelik yapan bir kadınla evlenmeyi düşünmeyeceği gibi bu işi yapmaktan vazgeçmeyen kadının yanında durup hayatını mahvetmez. Uğur'un pavyonda şarkı söyleyip erkeklerle para karşılığı birlikte olmasını istemeyen Bekir, aşk ve tutku ile bağlı olduğu kadına sahip çıkıp onu bu hayattan vazgeçirmeye çalışır, birlikte İstanbul'a dönmeyi teklif eder, “ Dönelim, evleniriz veya istemezsen sana bir apartman dairesi tutarız. Ailen ile birlikte yaşarsın, onları da kurtarırısın. Ailen perişan. Zagor'a da bakarım. Hem istediğin zaman gidip ziyaret eder onu görürsün” der. Kadın kabul etmez. Fakat Bekir, tüm toplumsal değerleri ve toplumsal statükoyu reddederek Uğur'un peşinde kaderin çizdiği yolda yürümekte ve yanında kalmasına izin vermesi için Uğur'a yalvarmaktadır. Bekir, Uğur'dan kendini kurtaramamasının nedenini çözemediği için bunu “kader”e bağlamaktadır. Filmin sonunda söylediği şu sözler, kabullenmişliği, bağımlılığı, nedensizliği, çaresizliği kaderi olarak kabul ettiğini göstermektedir: “Yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok; kaderin böyle. Yol belli eğer başını usul usul yürü şimdi.”

Bekir tutku ile bağlı olduğu Uğur'un peşinden nedensiz ve gönüllü bir kabullenme ile sürüklenirken, Uğur da aynı durumdadır. O da Zagor'a olan aşkı ve tutkusu yüzünden il il Zagor'un peşinden sürüklenmekte ve onun için fahişelik yapmaktadır. Mecbur olmadıkları halde, ruhları ve bedenlerinin yaralanmasına, sürekli kaybetmelerine ve

yıkıma uğramalarına rağmen tutkularının peşinden gitmeye ve bu yolda yürümeye devam ederler.

Bekir, kimliği bireysel ve bencildir, kendisinden başka hiç kimseyi düşünmeyen ve önemsemeyen sadece kontrol edemeyeceği ve hiçbir zaman sahip olamayacağı kadına olan aşkının peşinden yaşadığı tüm zorluklara rağmen gönüllü olarak hayatını mahvetmektedir. Filmde Bekir bu yaşananları kader olarak nitelemesine rağmen, bu yaşananlar kader midir yoksa iradesizlik mi? Tüm bu kötülükler ve olumsuzluklar ile mücadele edip hayatını düzeltmeye çalışması için ailesinin verdiği desteğe rağmen, iradesine yenilmiş Bekir'in, Uğur'un peşinden tekrar tekrar gitmesi onun kadına olan tutsaklığını göstermektedir. Filmde, kadına duyulan saplantılı aşk ve arzu sonucu kadına tutsaklık, kader olarak değerlendirilmektedir.

4.8. Kıskanmak

Bu bölümde filmin yapım bilgileri, özeti ve erkek kimliğinin sunumuna yer verilmektedir.

4.8.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Kitabın Yazarı: Nahit Sırrı Örik

Yapım Yılı: 2009

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Sanat Yönetmeni: Nilüfer Çamur Giritlioğlu

Oyuncular: Nergis Öztürk, Berrak Tüzünataç, Serhat Tutumluer, Bora Cengiz, Hasibe Eren, Nihal Koldaş, Serdar Orçin

Yapım: Yerli Film, Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz, Zafer Çelik

4.8.2. Filmin özeti

1930'lar Zonguldak'ında geçmekte olan film, 29 Ekim gecesi düzenlenen Cumhuriyet balosu sahnesiyle başlar. Baloya kentin zengin aileleri ve ileri gelenleri ile kömür madeni nedeniyle kentte bulunan yabancılar katılmaktadır. Kentin en zengin ailesinin bireyleri Nuriye Hanım, Hayrettin Bey ve oğulları Nüşet Bey balonun beklenen misafirleridir. Baloya katılan kadınlar Nüşet beyin gelmesini sabırsızlıkla beklemekte ve onun yakışıklılığından konuşmaktadırlar. Bu küçük, sıkıcı kömür kentine iki ay önce taşınan maden mühendisi Halit, güzel ve alımlı karısı Mükerrerem, Halit'in kız kardeşi ve sığıntısı Seniha da davetlilerin arasındadır. Seniha çirkin, bakımsız bir kadındır ve baloda Mükerrerem'in oturduğu masada oturmamakta, olanları uzaktan izlemektedir. Kentin en zengin ailesinin oğlu Nüşet, Mükerrerem'i görünce ilgisini ona yöneltir ve dansa kaldırır. Oturduğu kuytu köşeden onları gözleyen Seniha, yengesinin bu yakışıklı delikanlıdan etkilendiğini fark eder.

Nüşet, Mükerrerem'i elde etmek için çaba gösterir ve ilerleyen sahnelerde annesinin yardımıyla evine davete ederek onunla birlikte olur. Mükerrerem artık gizli gizli evden kaçarak Nüşet ile birlikte olmaktadır ama bir yandan da Nüşet'in başkaları ile ilişkiye girdiğini bilmek onu huzursuz ve mutsuz etmektedir. Mükerrerem bu yaşadıklarından rahatsız olur ve görünce Seniha'ya her şeyi anlatmak, kendisine yardımcı olup doğru yolu göstermesini istemektedir. Ancak Seniha, Mükerrerem'in açılmasına izin vermez ve kendi hikayesini anlatır. Cumhuriyetle birlikte paşalık ünvanı elinden alınan ve akabinde de hayatlarını kaybeden babası ve annesinin ardından İstanbul'da abisi ile yaşamaya başlar. Abisi Halit sık sık iş ziyaretlerine gittiğinden Seniha tek başına bir yaşam sürmektedir. Bir gün abisinin ofisinin bulunduğu handa çalışan ve ayak işlerine bakan bir adam gelir eve abisinin çantasını almak için. Seniha onunla birlikte olur, sonra adamla evlenmek ister ama bir türlü abisine konuyu açamaz, böylece iki üç ay geçer. Bu süre zarfında Seniha'nın birlikte olduğu adam askere alınır. Seniha sonradan abisinin ihbarı üzerine askere alındığını öğrenir.

Bu arada Mükerrerem Nüşet ile olan ilişkisine devam etmektedir ve bu başlangıçta Mükerrerem'i baştan çıkarması için oğluna yardım eden Nüşet'in annesini rahatsız

etmektedir. Çünkü kadın oğlunun Mükerrerem ile ilişkisinin bu kadar uzun süreceğini düşünmemiştir. Mükerrerem'in görünmesi olan Seniha'yı çağırır ve ona durumu anlatır. Seniha böylece tahmin ettiği ama gözüyle görmediği için bir şey söylemediği Mükerrerem- Nüşet ilişkisini öğrenir. Seniha, abisine karısının onu aldattığı gerçeğini söyler, bunun üzerine Mükerrerem ile Nüşet'in buluştuğu eve giden Halit Nüşet'i öldürür. Halit tutuklanır, karakola ifade vermek için çağırılan Seniha abisinin ifadesinin aksi yönünde yalan söyleyerek ifade verir. Mükerrerem ve Nüşet arasındaki ilişkiden haberdar olmadığını, ve bu nedenle abisine de bu durumu kendisinin anlatmadığını belirtir. Seniha'nın ifadesi sonucu abi tutuklanır. Ancak Seniha, Mükerrerem ile aynı evde kalmak istememekte ve onu yaptığı namussuz davranıştan dolayı aşağılamaktadır. Mükerrerem ile ilişkisini bitirir. Aradan geçen yedi buçuk yıldan sonra abisi iki hafta sonra tahliye olacaktır. Seniha, yıllardır kendisinin görüşme taleplerini geri çeviren abisini cezaevi çıkışında karşılamak ister ve onunla yaşamak istediğini belirtir. Ancak Halit bu isteği ret eder ve "seninde yüzünü şeytan görsün" der.

4.8.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin ana erkek karakteri Halit(Serhat Tutumluer)'in sosyo-ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkeklerin nasıl sunulduğu bilgileri yer almaktadır.

4.8.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Halit, 1930'lar Türkiye'sinde Avrupa'da eğitim görmüş bir erkektir. Zonguldak'taki kömür madeninde mühendis olarak çalışmak üzere ailesi ile birlikte kente gelmiş, kentin ileri gelenleri arasına girmiştir. Kentin zenginlerinin, bürokratlarının oluşturduğu üst sınıf tarafından kabul görüp, hemen içlerine dahil olmuştur. Toplum tarafından kabul edilen ve saygı duyulan bir meslek sahibidir; iyi bir eğitim almış ve mühendis olmuştur. Yabancı dil bilmektedir. Ekonomik olarak güçlüdür, büyük bir evde yaşamakta olup evde karısı ve kız kardeşi olmasına rağmen işleri yapacak yardımcıları ve aşçıları vardır. İşinde başarılı, çok çalışkan bir erkektir. Bazen akşamları eve iş getirmekte ve evde de çalışmaktadır. Halit modern giyimli, bakımlı, uzun boylu, kalıplı, yakışıklı, sert ve soğuk bir görünümü vardır. Dönemin üst sınıfa ait diğer erkekleri gibi

balo ve davetlerde bir araya gelip derin konuşmalara dalarlar. Filmde ne konuştukları verilmez ama dönem itibarıyla memleket meseleleri konuşulurken, kadınları yakışıklı ve zengin genç Nüşet bey ile ilgili konuşup dedikodu yapmaktadırlar. Erkekler eşleri ile ilgilenmezken, kadınlar başka erkeklerle ilgilenmektedir.

Nüşet ise, İstanbul'da yüksek tahsil yapan kentin en zengin ailesinin şımarık ve bir kız kadar güzel oğludur. Toplumun üst sınıfına ait, ekonomik olarak güçlü bir gençtir. Yakışıklılığı ve zenginliğinin sağladığı güçle bütün kadınları elde edebileceğini düşünen iflah olmaz bir çapkındır. Ailesinin zenginliği, iyi bir eğitim alıyor olması ve kentin en zengin ailesinin bir ferdi olması sebebiyle toplumda saygı görmektedir.

4.8.3.2. Özel alanda erkek

Halit ev içinde aile reisi olarak ailenin geçimini sağlayan, karısının ve kardeşinin ihtiyaçlarını karşılayan, karısından ve kardeşinden sorumlu olan, kadınların davranışlarını kontrol eden, onların toplumsallaşmasında önemli rol oynayan bir erkektir. Evde hem karısı hem de kardeşi üzerinde üstünlüğe ve otoriteye sahiptir.

Cumhuriyet Dönemi'nde devlet politikası olarak ekonomik hedefi, yaşam biçimi ve kültürel hedefi batı olan çağdaş ve batılı bir toplum yaratılmaya çalışılmıştır. Amaç, giyim kuşam, müzik, dil, yazı, sanat, hukuk, devlet biçimlerinden kafa yapılarına, düşüncelere, konutlardan kentlere, eğitim ve ekonomi gibi her alanda yeni bir toplum ve ülke yaratmak olmuştur (Baydar, 1999:9-20). Bunun göstergesi ve yansımasını filmde, Cumhuriyet balosunda kadın ve erkeklerin bir arada olması, giyim kuşamları, dinlenen müzik, kadın ve erkeğin dans etmesi gibi batılı değerlere yer verilmesi olarak görmekteyiz. Bu dönemin batıda eğitim görmüş toplumun üst tabakası içinde yer alan erkek karakteri Halit, karısı Mükerrerem ve kardeşi Seniha ile Cumhuriyet balosuna gitmiştir. Bu dönemde modernleşme ve batılılaşmanın etkisiyle geleneksel yaşam biçimi ve ev içi düzenler değişmiş olmasına rağmen filmde hala ev içi alan kadına, ev dışı olan kamusal alan ise erkeğe aittir. Halit parayı kazanan ve evin geçimini sağlayan, malın mülkün sahibi, kadınların toplumsallaşmasında ve ailenin toplumsal ilişkilerini

belirlemede etkilidir. Halit'in toplumdaki statüsü, eşinin ve kardeşinin toplumdaki yerini belirlemektedir.

Geleneksel erkek kimliği kodlamalarının dışında kalan Halit, eşi ve kardeşi ile katıldığı Cumhuriyet balosunda karısının başka bir erkekle dans etmesini sorun etmez. Çünkü modernleşme, Osmanlı erkeğinin aksine, erkek ve kadınların daha rahat sosyal ilişki kurmalarını sağlayacak sosyal bir ortama kavuşmalarını sağlamıştır. Kadınlar erkeğin yani Halit'in yanındaki, onun destekleyicisi konumları ile erkeğin kadını olarak yaşamda yerlerini almışlardır.

Halit aldığı batılı eğitim ve içinde yetiştiği ailenin kültürel yapısı sonucu geleneksel yapıdan farklı bir namus anlayışına sahiptir. Çalıştığı işyerinde yanında ayak işlerini yapan adamla kız kardeşinin birlikte olmasını öğrenmesine rağmen kız kardeşini cezalandırmaz ve ona tepkisini göstermez. Kardeşi çirkin bir kadın olsa da kendi aile yapılarına uygun biriyle evlenmek zorundadır bu nedenle kardeşinin evlenmek istediği erkeği ihbar ederek askere gitmesini sağlar. Böylece erkeği kardeşinden uzak tutar ve evlenmelerine engel olur. Ahlaki açıdan katı bir namus anlayışına sahip değil, sadece sınıfsal ve kültürel farklılıktan dolayı aile şerefini düşünerek böyle bir evliliğe engel olur. Erkek ailedeki kadının namusundan sorumludur. Ataerkil sistem içinde erkek kadının cinselliğini kontrol etmektedir (Bhasin,1993:9). Ataerkil yapıda namus kadın üzerinde odaklandığından, erkeğin namusu kadının namusu ile belirlenmektedir. Bu yapının var ettiği geleneksel toplumda kadından namusunu sıkı bir şekilde koruması, erkekten de kadının namusunun bekçisi olması beklenmektedir. Eğer kadın namusunu korumazsa bunun cezası ağır olur ve erkek kadını cezalandırarak namusunu temizlemiş olur. Bu bağlamda kadın(Seniha), toplum tarafından abisinin (Halit'in) namusunu koruma zorunluluğunda da tutulmaktadır. Hem kendi namusunu hem de kocasının namusunu korumayan Mükerrerem, sorumsuz bir kadındır ve bir an önce kontrol altına alınmalıdır. Nüşet'in annesinin Seniha'ya söylediği sözler, toplumun üst sınıfına ait aile yapısında bile olay erkeğe zarar verdiği ve kontrol edilemez noktaya geldiğinde, en başında yasak ilişkiye hem onay veren hem de yardım eden annenin namus bekçiliğine soyunduğunu göstermektedir; “Mükerrerem'i doğru yola çekiniz, bu kadının bir ailesi, bir velisi, hele ki bir kocası yok mu da sabahlara kadar başka bir erkeğin koynunda

kalma cüretini gösteriyor.” “Sığıntı da olsanız kardeşinizin sığıntısısınız, onun namusunu korumanız da vazifenizdir.”

Mükerrem’in namusuna Halit adına sahip çıkılmalıdır. Filmde geleneksel toplum yapısı içerisinde kadına dair namus anlayışının izlerini görmekteyiz. Kadın namusuna sahip çıkarak, kocasının namusunu korumak ve toplumdaki statüsünü devam ettirmek durumundadır. Seniha’nın abisi Halit’e karısının onu aldattığını söylediği sahnede Halit çalışma odasında çalışmaktadır. Halit, aldatıldığını öğrendiğinde soğukkanlı davranır ve ne fiziksel ne de sözel şiddet içeren bir tepki göstermez. Karısına hiçbirşey söylemez sadece Seniha’dan bir dahaki buluşmalarında kendisine haber vermesini ister. Karısının kendisini aldattığını öğrenen, ataerkil toplumun erkekten beklentisi doğrultusunda toplum gözünde statüsünü ve saygınlığını korumak için namusunu temizlemelidir. Halit Nüşet’i öldürerek hapse girer. Halit hapse girdikten sonra karısının kendisini görme isteğini kabul etmez ve “Şeytan görsün yüzünü” diyerek onu günahkar ilan eder ve kadını da bu şekilde cezalandırır. Halit namusunu temizlemiş midir? Bu çelişkili bir durumdur, çünkü toplumun erkekten beklediği namusunu temizlemek için öncelikle kendisine ihanet eden karısını öldürmesidir, ama o sadece karısının aşığını öldürür ve Mükerrem’in canını bağışlar.

Ataerkil toplum yapısında erkek evlat ailenin geleceği ve soyun devamını sağlayacak birey olduğundan önceliğe sahiptir. Bu doğrultuda ailesi, Halit’i eğitimi için Avrupa’ya göndermiş ve kızkardeşi Seniha’nın tüm gereksinimlerini göz ardı etmiştir. Böylece Seniha ailenin erkeklerine bağımlı ve muhtaç duruma düşmüştür. Ailenin reisi babası ve annesi ölünce, Halit ailenin reisi görevini üstlenmiş ve kardeşinin sorumluluğunu alarak onun yaşamını ve cinselliğini kontrol etmiştir.

Halit’in ev içinde karısı ve kardeşi ile iletişimi akşam yemeklerinde “Tatlı ne var?” gibi birkaç cümleden ibarettir. Genelde çalışma odasına çekilip, iş yapmaktadır. Akşam işten eve geldiğinde karısı ve kardeşi ile oturup konuşmaz, iletişim kurmaz. Halit, çok çalışkan, hırslı, başarılı, duygularını belli etmeyen, güçlü ve sert bir erkektir.

4.8.3.3. Kamusal alanda erkek

Halit ev dışı alan olarak kabul edilen kamusal alanda toplum tarafından saygı duyulan bir meslek sahibi, mühendis olarak maden ocağında çalışmaktadır. İşinde başarılı, çalışkan ve hırslı bir mühendistir. Mesleğinden dolayı statü sahibi, ekonomik olarak güçlü bir erkektir. Bundan dolayı yaşadıkları kentin ekonomik ve kültürel olarak güçlü üst sınıfı tarafından kabul görmüşlerdir. Giyim kuşamları, yemek yeme ve yaşam biçimleri onların üst sınıfa ait olduklarının göstergesidir.

Toplum içinde iletişimi güçlü olan Halit, ciddi konularda konuşabilecek eğitim ve kültür birikimine sahiptir. İşinde, sosyal çevresinde ve evdeki çalışanlar tarafından saygı görmektedir. Aile reisi ve ailenin toplumdaki yerini sağlayan kişidir. Duygularını belli etmeyen, sert, güçlü, başarılı, hırslı, otoriter, koruyucu, kadını koruyup kollayan etkin bir erkek kimliği çizmektedir.

Halit'in cinselliğe bakış hakkında bir bilgi verilmez filmde. Ancak Nüşet, ekonomik ve toplumsal gücün verdiği şımarıklık ve annesinin desteğiyle istediği her kadını elde edebilecek güçte sunulmaktadır. Nüşet kadınlara fantezilerini gerçekleştirdiği cinsel nesne olarak bakmaktadır. Nüşet'in kadına söylediği sözler, kadına bakış açısını ve kadın hakkındaki düşüncelerini ortaya koymaktadır; "Bu münasebete sırf zevk almak için, hevesine düşkünlüğün için başlamış olmana rağmen böyle düşünmen deli ediyor beni, kolundan tutup kapı dışarı atmak geliyor seni". Toplumsal yapıda cinsellik, erkek için iktidarını kanıtlayacağı bir alan olarak kabul edilirken, kadın için "utanma", "namus", "kirletilmek" gibi kodlamalar tarafından kendisini sınırlaması gereken bir alan olarak kabul edilmektedir (Kundakçı, 2007:33). Kendisini sınırlamayan kadın, erkek için fantezilerini gerçekleştirdiği ancak saygı duymadığı bir objeye dönüştürülmekte ve aşağılanmaktadır.

Filmin ana erkek karakteri Halit, ekonomik ve sosyal olarak güçlü, başarılı, toplum tarafından saygı görülen bir meslek sahibi, sert, otoriter, ailenin reisi olarak geleneksel erkek kimliği çizmektedir. Yansıttığı dönem itibarıyla aldığı eğitim sonucu yaşam

biçimi ve sosyal ilişkileri geleneksel erkekten gelişen- dönüşen erkeğe doğru salınmaktadır.

4.9. Yeraltı

Bu bölümde filmin yapım bilgileri, özeti ve erkek kimliğinin analizine yer verilmektedir.

4.9.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2012

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Oyuncular: Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

4.9.2. Filmin Özeti

Filmin teması kötülük, riyakarlık ve ikiyüzlülük üzerinden bireyin varoluşunun sorgulanması üzerine kurulmuş. Film günümüz insanının biraz doğasından biraz da toplumsal koşullardan kaynaklanan çıkarıcılığını yalın bir şekilde seyirciye aktarmakta ve gerçeği seyircinin yüzüne vurmaktadır.

Filmin kahramanı Ankara’da bir devlet dairesinde memur olarak çalışan ve yalnız yaşayan Muharrem’dir. Akşam işinden çıkan Muharrem sokakta dolaşırken ani bir kararla eski arkadaşı olan Sinan’ın kapısında “Kızıl Elma” yazan işyerine gelir. Burada

edebiyatla uğraştığı dönemden arkadaşları vardır. Uzun yıllardır görmediği arkadaşları Muharrem'in gelmesi ile rahatsız olmuşlardır ve kendisi ile ilgilenmezler. Muharrem orada yokmuşcasına bir akşam yemeği organizasyonu için konuşmalarına devam ederler. Organizasyon, geçmişte Muharrem'in her yerde sevmediğini ilan ettiği ve "Beş para etmez hırsız" dediği Cevat için düzenlenmektedir. Cevat ünlü bir yazar olma yolunda ilerlemektedir ve yazdığı bir romanla kazandığı ödülü almak ve yerleşmek için İstanbul'a gidecektir. Muharrem, nefret ettiği ve edildiği halde eski arkadaşlarının düzenlediği bu yemeğe kendisini zorla davet ettirir. Arkadaşları onun gelmesini istemezler çünkü Muharrem, Cevat'ı geçmişte başkalarının fikirlerini çalıp yazı yazdığı için hırsızlıkla suçlamış ve araları açılmıştır. Aslında arkadaşları da aynı nedenle zamanında Cevat'ı suçlamış, onun arkasından konuşmuşlar ama ödül alınca ve ünü yayılmaya başlayınca her şeyi unutmuş onun yanında yer almışlardır. Bu nedenle Muharrem arkadaşlarını riyakarlık, yalakalık ve ikiyüzlülükle suçlamaktadır.

Masum didişmeler, ufak kişilik gösterileri ile başlayan yemek, giderek alkolün etkisiyle geçmişe doğru yol almaya başlar. Muharrem içinde biriktirdiği tüm duygu ve düşüncelerini söylemek istese de ortamı germemek adına susar ve düşüncelerini, gerçekleri içses olarak öğreniriz. Arkadaşlarının onu aşağılamasından ve dalga geçmesinden dolayı içi öfke ile dolmaktadır. Tepkisini yüksek sesle şarkı söyleyerek onları umursamadığını ve önemsemediğini göstererek vermektedir. Muharremi tek başına bırakıp hep birlikte otele giden arkadaşlarını bulmak için peşlerinden gider, çünkü onların kendisini aşağılamasından ve küçümsemesinden dolayı utanç duymaktadır. Ömrü boyunca bu utançla yaşamamak için onlarla hesaplaşmak, yüzlerine tüm düşüncelerini haykırmak için onları otelde arar. Fakat arkadaşlarını bulamaz ve otelde gürültü çıkardığı için personel tarafından otelden zorla atılır. Sonunda gece, pişmanlık, gözyaşları ve yoğunlaşan öfke ile karanlık sokaklarda ve fuhuş yapılan otel odalarında sona erer.

Muharrem ertesi gün evde başka bir riyakarlık ile karşılaşır. Temizlikçi kadının sürekli ağlayarak Muharreme şikayet ettiği ve hakkında kötü sözler söylediği alt komşu ile evlenmeye karar verdiğini söylemesi Muharrem'in onunla dalga geçmesine neden olur. Çünkü ona göre bu para için yapılan bir evlilik olduğundan ikiyüzlü bir davranış, sahtekarlıktır. Muharrem'in daha önce de aynı tavırla adam hakkında kötü sözler

söylemesine ses çıkarmayan kadın bu sefer tepki gösterir ve hakaret eder. Bunun üzerine karşılaştığı riyakarlık, sahtekarlık ve ikiyüzlülük karşısında Muharrem çileden çıkar, kadına küfür edip evden kovar. Muharrem, kadına olan öfkesini evdeki her şeyi kırıp dökerek çıkarır. Etrafındaki nankörlerden, ikiyüzlülerden, yandaşlardan, yalakalardan, hırsızlardan, sahtekarlardan, çıkarıcılardan ve riyakarlardan bıkan Muharrem, en sonunda tepkisini her şeyi yıkıp dökerek göstermiştir. Çünkü tüm potansiyeline, aklına ve kültürüne rağmen bu insanların arasında ciddi uyum sorunu yaşamakta ve sistemin içinde yalnız kalmaktadır.

4.9.3. Filmde erkek kimliğinin analizi

Bu başlık altında filmin ana erkek karakteri Muharrem (Engin Günaydın)'ın sosyo-ekonomik durumu ile özel ve kamusal alanda erkeklerin nasıl sunulduğu bilgileri yer almaktadır.

4.9.3.1. Sosyo-ekonomik durumu

Filmin ana karakteri Muharrem, bir devlet dairesinde memur olarak çalışan toplumun orta sınıfına ait bir erkektir. Bir zamanlar yazar olmak için yazma denemelerinde bulunmuş ama sonradan bırakmış memur olmakta karar kılmıştır. İş yaşamında başarılı ve hırslı biri değildir. Bunu yazmaktan vazgeçip memur olması ve memur olarak yaptığı işten de nefret edip mutsuz olmasına rağmen koşullarını iyileştirerek mutlu olmasını sağlayacak bir çaba içinde olmaması göstermektedir. Hayatını iyileştirmek, hayatta mutlu olmasını sağlayacak değişimlerde bulunacak kadar cesur değildir. Eğitim düzeyi hakkında net bir bilgi verilmemesine rağmen, yazma denemelerinde bulunması kültürel birikime sahip olduğunu düşündürmekte ayrıca memur olarak çalışması da lise veya üniversite mezunu bir kişi olduğu algısını yaratmaktadır. Bir apartmanın üst katında yalnız yaşayan Muharrem, toplumda statü sahibi olmasını sağlayacak ve erkek kimliğinden toplumun beklentisi olan bir meslek (doktor, mühendis, bankacı vs) sahibi değildir, sadece yaşamını sürdürmek için devlet dairesinde çalışmaktadır. Yazarlık döneminde ekonomik sıkıntı çekmesine rağmen şimdi en azından belli ve düzenli bir gelire sahiptir. Arkadaşları ile yaptığı konuşma sırasında arkadaşı ona yazarlık

döneminde para konusunda kendisi ile sorun yaşadıklarını ima etmektedir ki bu bize o dönemde ekonomik olarak güçsüz olduğunu göstermektedir.

Muharrem 30'lu yaşlarda, 1.70 boylarında esmer bir erkektir. Devlet memuru olduğu için kamusal alanda sürekli takım elbise giymek zorunda olan fakat traşsız, saç başı özensiz, dağınık bir şekilde dolaşan bir adamdır. Kumaş pantolon, ceket, gömlek ve süveter giymekte kravat takmaktadır.

4.9.3.2. Özel alanda erkek

Filmin ana erkek karakteri Muharrem bekar bir erkektir ve yaşamı paylaştığı ne bir dostu, ne bir arkadaşı ne de ailesi vardır. Yaşamı işi ve evi arasında geçmektedir, fakat işinde de mutlu değildir. Muharrem yalnız yaşadığı için ev ya da aile içinde herhangi bir kişiye karşı sorumluluk taşımamaktadır. Toplumun ve kültürün erkek kimliğine yüklediği ve beklediği evin reisi koca veya erkek evladın sahip olması gereken değerlere, ana- baba, eş ya da çocuklara karşı sorumluluğa sahip değildir. Geleneksel aile yapılarında anne ve babalar, çocuk ve erkek evlat sahibi olmayı geleceğinin bir garantisi ve yaşlandığında kendilerine bakılması için istemektedirler, oysa Muharrem geleneksel değerlerin dışında yalnız olmayı seçmiş gerçek anlamda yalnız bir kişidir.

Muharrem duygularını rahatça gösterebilen bir erkek, içinde barındırdığı insanlara ve hayata karşı olan nefretini, kibrini, çevresine olan inançsızlığını, zavallılığını, yalnızlığını, çaresizliğini, öfkesini, kızgınlığını her türlü sorununu sürekli dışa vurmaktadır. Çaresizlik ve isyanını bağırıp, küfrederek ya da ağlayarak ortaya koymaktadır. Tüm bu duygularını bazen iç sesler eşliğinde, bazen iğneleyici laf sokmalar şeklinde, bazen de kırıp dökerek ortaya çıkarmaktadır. Bir gece gürültü yapan komşular yüzünden uyuyamaz ve sinirlenir. Sessiz olmaları için onlara seslenerek müdahale etmek ister ama sesini duyuramaz. Daha fazla sinirlenen Muharrem onları durdurmak için patates atarak camlarını kırar ve hemen içeriye kaçar. Komşuların tepkisinden korktuğu için gizlenen Muharrem, yaptığı eylemin arkasında duracak ve komşularıyla yüzleşecek kadar güçlü, kendine güvenen, sert ve cesur bir erkek değildir.

Muharrem çevresine karşı tahammülsüzdür, insanların ikiyüzlülüğü, menfaatleri için kişilik değişikliği göstermeleri, riyakarlıkları karşısında tepkisini aşırı bir şekilde ortaya koymakta ve dışa vurmaktadır. Örneğin temizlikçi kadının önce Muharreme şikayet ettiği, yardım istediği hatta öldürmeyi düşündüğü aynı apartmanda yaşayan adamlarla evlenmeye kalkması ve Muharrem'in adam için söylediği kötü sözlere tepki göstermesi onu çileden çıkarır.

Muharrem'in iletişim kurduğu, oturup dertleştiği tek kişi evine gelen temizlikçidir. Kadının sorunlarına karşı duyarlıdır, onu dinler ve tavsiyelerde bulunur. Kadının kendi sorunu nedeniyle sinirli olmasına ve Muharreme karşı saygısızca davranmasına bile anlayışla yaklaşır, ona yardım etmeye çalışır.

“Yalnızca iç bulantısı ile gelen histeri nöbetlerini atlatabilmek için bir şeyler yapmam gerekiyordu” sözleri Muharrem'in kadınlara karşı sadece cinsel içgüdülerini bastırmak amacıyla var olan bir meta olarak yaklaştığını göstermektedir. Bunun için tanımadığı yerlerde, karanlık tünellerde dolaşır ve buradaki kadınlarla cinsel ilişkiye girer.

Muharrem içinde şiddete eğilimli biri olmasına rağmen bunu sözel olarak dışa vurmaktadır. Temizlikçi kadına bağırır, hakaret edip kovar ama fiziksel şiddete dönüştürmez.

4.9.3.3. Kamusal alanda erkek

Muharrem, toplum tarafından kabul gören ve saygınlığı olan sıradan bir devlet memuru olarak çalışmaktadır. İşini sevmediği halde kendi deyişiyle “ekmek parası için” katlanmaktadır. Muharrem, işinde sorumluluk alan, güçlü, başarılı, hırslı, mücadeleci bir erkek değildir. Yazarlıkta başarısız olduğu için memur olmaya karar vermiş, mücadele etmemiş hemen vazgeçmiştir. Memurlukta da mutlu olmamasına rağmen işi bırakacak kadar cesareti yoktur. Bu nedenle fikir hırsızlığı olmakla suçladığı eski arkadaşı Cevat'ın yazarlıkta başarıya ulaşmasını, kitabının ödül almasını ve saygı görmesini hazmedememektedir. Ona göre Cevat'ın başarısı başkalarının fikirleri üzerinden kazanılan bir başarıdır ve bu bilinmesine rağmen arkadaşlarının ona saygı duymalarını, değer vermelerini ve adeta tapmalarını yalakalık olarak değerlendirmektedir.

Toplum içi iletişimi zayıf olan Muharrem işyerinde birlikte çalıştığı arkadaşları ile bir iletişime girmemekte, hatta onlardan nefret etmektedir. Nefretini de açıkça bakışları ile gösterir. İnsanlara güvenmez ve onun gözünde herkes ikiyüzlü, çıkarıcı ve yalakadır bu nedenle yalnızdır. Yalnız olmayı yaşam biçimi olarak seçmiş bir erkek olan Muharrem, insanlarla birlikteyken de kendisini yalnız hissetmekte ve sürekli hayata, insanlara karşı tepki göstermektedir.

Muharrem, toplumsal yapının erkek kimliğine giydirdiği “olması ve olmaması” gerektiğine dair kodlamaların dışında farklı bir erkek kimliği sergilemektedir. Hayattan memnun değildir. Her şeyden nefret eder. İçinde yaşadığı toplumsal yapının beklentilerine karşılık veremediği için uyum sorunu yaşamakta ve toplum dışı kalmaktadır. Çünkü o insanların duymak istediklerini değil gerçekleri açık ve dürüst olarak dile getirdiğinden yalnız kalmaktadır. Fakat bu noktada değişmek gibi bir isteği de yoktur çünkü bunun için kişiliğinden ödün vermesi, başkalarının istediği kalıba girmesi gerekmektedir ki böyle bir değişimi gururuna yediremez bunun yerine yalnız kalmayı ve dışlanmayı tercih eder. Toplumun, insanların kendisi için ne düşündüğü ve kendisinden nasıl bir birey olmasına dair beklentilerinin bir önemi yoktur.

Muharrem kültürel birikimi olan, sosyo-ekonomik açıdan toplumun orta sınıfına ait, yaşamda kimseye karşı sorumluluğu olmayan, hayatla, toplumsal yaşamla ve insanlarla sorunları olan, içi nefret dolu, yalnız ve kötü bir erkek kimliği çizmektedir. Toplumsal yapının erkeklerden olmasını beklediği güçlü, cesur, kararlı, başarılı, hırslı, etkin gibi özellikleri taşıyan bir erkek kimliğini yansıtmamaktadır.

5. Sonuç

1980 sonrası Türkiye’de yaşanan ekonomik, sosyal, toplumsal ve bireysel değişimler etkisini 90’lı yıllardan sonra da güçlendirerek devam ettirmiştir. Bu değişimler, dönemin Türk sinemasını bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak etkilemiştir.

Bu dönemde yaşanan ekonomik, sosyal, toplumsal, siyasal gelişmeler ile birlikte hızlı bir şekilde artan göç olgusu ülkeyi tam bir kaosu içine sürüklemiştir. Hızla artan

köyden kente göç eden insanlarla birlikte işsizlik ve barınma problemleri ortaya çıkmıştır. Göçün yarattığı gecekondulaşma aynı kaderi paylaşan insanları bir araya getirdiğinden arabesk kültür adı verilen yeni bir yaşam tarzını yaratmıştır. Köylerinden kente göç eden insanlar bir yandan geleneksel yaşantılarını devam ettirirken bir yandan da kent yaşamına uyum sağlamaya çalışmışlardır. Bu bireyler üzerinde sorun yaratmış, sahip oldukları geleneksel kültür ile kent kültürü arasında sıkışıp kalmasına, yabancılaşmasına neden olmuştur. Yaşanan kentleşmeyle birlikte yaşam koşullarının zorlukları kadının da çalışmasını getirmiştir. Bu, kadının hem evdeki hem de dışarıdaki rolünün değişmesini sağlamış böylece kadının sorumluluklarının ve toplum içindeki öneminin artmasıyla birlikte yeni bir kimlik kazanmasına neden olmuştur.

Ataerkil değerlerin egemen olduğu Türk toplumundaki geleneksel erkek kimliği, erkeğin her zaman başarılı, güçlü, sert, iktidar sahibi olması, herşeye çözüm bulması, duygularını belli etmemesi, evin geçimini sağlaması, ailesini ve kadını koruyup kollaması, etkin ve en önemlisi de her zaman her konuda kadından üstün olması gerektiği üzerine oluşturulmuştur (Oktan, 2009:153). Zaman içinde toplumsal yaşamda ortaya çıkan değişim ve gelişmeler, toplumdaki ataerkil yapının dönüşüme uğramasına, geleneksel erkek kimliğinin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Bu değişimler, geleneksel değerlerin etkisini yitirmesine, hem kamusal alanda hem de özel alanda egemenliğini kaybeden erkeklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bireysel anlamda yaşanan bu değişimler, Türk sinemasına da kısa sürede yansımış ve bireyin kendi içinde yaşadığı çatışmayı yansıtan, etrafındaki dünyayı anlamlandırmaya çalışan, çevresiyle uyum sağlayamayan, psikolojik sorunları olan bireyi anlatan, kadının toplumda değişen rolünü ve cinselliğini cesurca işleyen filmlere özellikle son dönem Türk sinemasında sıkça yer verilmiştir. Bu filmlerde ele alınan karakterler daha çok Yeşilçam'ın masalsi kahramanlarından uzak, daha düz ve daha gerçek yaşamın içinde varolan insanlardır.

1980 sonrası erkek kimliği sinemada iktidarını ve egemenliğini kaybetmeye başlamıştır. Bu dönemde erkek iktidarı ile alay eden, erkeğin iktidarını sarsan, erkeğe başkaldıran kadın kimliklerini yansıtan filmler çevrilmiştir.

Toplumsal yaşamdaki değişimlere paralel olarak 80’li yıllardan itibaren Türk sinemasında, eski uygulamalar değişmeye başlamıştır. 1990’lı yıllara kadar geleneksel film üretim biçimine sahip olan Türk sineması, bu yılların başlarından itibaren geleneksel film üretim biçimine karşı duran ve kendi sinemasını oluşturmaya çalışan “Yeni Kuşak” ya da “Genç Yönetmenler Kuşağı” ile tanışmıştır. Bu yönetmenler, yaşamın içindeki sıradan insanların ve yaşamın kıyısında kalanların öykülerini daha düz ve sade anlatımlarla seyirciye aktarmışlardır. Bu yeni yönetmenler kuşağı içinde öne çıkan Zeki Demirkubuz, filmlerinde bireyin sıkışmışlığını, iletişimsizliğini, yalnızlığını, iradesizliğini, çaresizliğini yansıttığı filmlerinde kötülük, iyilik, suçluluk, nedensizlik ve sadakat gibi temaları kullanmaktadır.

Türk sineması, 1990 sonrası çekilen filmlerde, önceki dönemlere göre erkekliğin daha farklı tasvir edildiği filmlerin yükselişine tanık olmuştur. Bu filmlerde erkekler, geleneksel rollerinden farklı olarak başarısız, saplantılı, saldırgan, kendisini ifade edemeyen, özgüveni olmayan, küfürlü konuşan, depresif tavır sergileyen, ruhsal dünyasında çalkantılar yaşayan, suçluluk duygusu taşıyan, yalnız, güçsüz, otoritesini kaybetmiş kimliklerde sunulmuşlardır. Ayrıca daha önceki dönemlerde ayıplanacak toplum tarafından reddedilebilecek transseksüel, homoseksüel erkek kimlikleri, sinemada yardımcı rollerde de olsa yer bulabilmiştir. Bu dönemde ayrıca erkek bedeninin bir tabu olmaktan çıkarak, teşhir edildiği de görülmektedir.

Bu çalışmada, 1990 sonrası ortaya çıkan yeni yönetmenler kuşağının önde gelen isimlerinden gelenekselin dışında kalarak kendi sinemasını yaratan Zeki Demirkubuz sinemasında erkek kimliği incelenmiştir. Araştırmada Demirkubuz’un dokuz filmindeki ana erkek karakterler araştırmanın amacı doğrultusunda detaylı incelenmiştir. Filmlerdeki erkek kimliğinin sunumunu belirleyebilmek için oluşturulan üç kategoriye baz alan detaylı soruların her filmdeki yanıtları bulunarak sonuca ulaşılmıştır.

5.1. Zeki Demirkubuz sinemasında erkeklerin sosyo-ekonomik durumları

Demirkubuz’un filmlerinde alt ve orta sınıftan insanların hikayelerini anlatmasının bir göstergesi olarak çektiği dokuz filmde C Blok, İtiraf ve Kıskanmak dışındakiler

toplumun alt ve orta sınıfına ait erkek karakterlere yer vermektedir. Kısmen C Blok'ta bunun dışına çıkar. Hem orta-üst sınıfın temsilcisi eğitim ve kültür düzeyi yüksek, ekonomik olarak güçlü, toplumda statü sahibi ve saygı gören erkek karaktere hem de alt sınıfa ait eğitim ve kültür düzeyi düşük, mesleği ve işi olmayan, fakir, ruhsal sorunları olan ve toplum tarafından saygı görmeyen erkek karaktere yer vermiştir.

Masumiyet'in iki önemli karakteri Bekir ve Yusuf toplumun alt sınıfında yer alan erkek karakterler olarak gösterilmektedir. Pavyonda şarkıcılık yapıp erkeklerle para karşılığında birlikte olan kadın karaktere fedailik yapmaktadırlar. Bir meslek sahibi olmalarını sağlayacak eğitimleri yoktur ve geçimlerini çalışan kadın karşılamaktadır. Ekonomik olarak güçsüz, kadına bağımlıdırlar. Toplum tarafından saygı görmezler.

Üçüncü Sayfa'nın İsa'sı düzenli bir geliri olan bir meslek sahibi değildir, ekonomik ve sosyal olarak güçsüz, toplum tarafından saygı görmeyen sürekli ezilen hayata karşı yenilmiş ve kaybolmuş bir erkek.

Yazgı'nın Musa'sı yaşamını idame ettirecek parayı kazanan, ailenin geçimini sağlayan, bir evi ve işi olan, ekonomik olarak güçlü sosyal ilişkileri zayıf, psikolojik sorunları olan, içine kapanık, konuşmayı sevmeyen bir kimlik olarak yer almıştır filmde.

İtiraf'ta Harun, toplumun orta-üst sınıfına ait, iyi bir eğitim almış mühendis, toplumda statü sahibi, evi ve lüks arabası olan ekonomik ve sosyal olarak güçlü bir erkektir.

Bekleme Odası'nın yönetmen karakteri Ahmet, eğitim ve kültür düzeyi yüksek, ekonomik olarak toplumun orta sınıfına ait, çok tanınan ve başarılı bir yönetmen olmamasından dolayı toplumda saygı görmesini sağlayacak bir statüye sahip değildir.

Kader'in Bekir'i lise eğitimi almış, eğitim ve kültür düzeyi olarak orta sınıfa ekonomik olarak ise üst sınıfa ait esnaf bir baba ve ev hanımı annenin tek çocuğudur. Bekir, ekonomik olarak güçlü, babasının kendisine sağladığı imkanlarla yaşadığı toplumda statü sahibi bir erkek kimliğinden bir kadın yüzünden her şeyini kaybetmiş, ekonomik olarak güçsüz, saygınlığını kaybetmiş bir erkeğe doğru salınmaktadır.

Kıskanmak filminde ise Demirkubuz diğer filmlerinden farklı olarak eğitim ve kültürel bağlamda toplumun üst sınıfına ait, ekonomik olarak güçlü, ailesinin geçimini sağlayan, toplumda statü kazanmasına neden olan Avrupa’da Mühendislik eğitimi almış, toplumda saygı gören bir erkek kimliği sunmuştur seyirciye.

Yeraltı’nın Muharrem’i yetenekli bir yazar olmasına rağmen başarılı olamadığı için yazmayı bırakmış ve sıradan bir devlet memuru olmayı seçmiştir. Muharrem, orta sınıfa ait, ekonomik olarak güçlü fakat yaşadığı toplumsal çevrede saygı görmeyen bir erkek kimliğini yansıtmaktadır.

5.2. Zeki Demirkubuz sinemasında özel alanda erkek

Literatürde yer alan tanımlarda, Türk toplumunda erkek kimliği, ailenin reisi, evin geçimini ve aile birliğini sağlayan, kadını koruyup kollayan, otorite sahibi, kadının namusundan sorumlu, babalığı bir görev olarak kabul eden, ev içinde iktidarı elinde tutan, duygularını belli etmeyen olarak verilmektedir. Bu bağlamda değerlendirilen Zeki Demirkubuz filmlerinde, erkek kimliklerinin sunumunda kırılma görülmektedir.

Demirkubuz’un filmlerinde aile birliği ya hiç yoktur ya da bozulmuştur. C Blok, İtiraf ve Kıskanmak’ta aile birliği kadınların ihaneti üzerine bozulmuş, Yazgı’da ise aile birliği hiç oluşmamıştır. Üçüncü Sayfa’da İsa, bekar olduğu için aile birliği yoktur ama sevdiği kadına sahip çıkmak istemesine rağmen başarısız olur. Çünkü zayıf ve güçsüz olduğu için kadını koruyup kollayamaz. Kader’de ailesinin isteği üzerine evlenen Bekir, ev içinde aile sorumluluğunu, evin geçimini, aile reisi ve ailesini koruyan ve kollayan iyi bir eş ve baba rolünü üstlenmemiştir ve sonunda evi terk edip gider. Diğer filmlerde bir aile yoktur, erkekler bekardır. C Blok’ta Selim karakteri, evin geçimini sağlayan, aile reisi olmasına rağmen, ev içinde iktidarı olmayan güçsüz, edilgen bir erkek kimliği çizer. İtiraf’ta Harun, evin geçimini karısı Nilgün ile ortaklaşa sağladığından burada baştan bir otorite kaybı söz konusudur. Harun da ev içinde otoritesi olmayan kadın karşısında güçsüz ve iktidarsız edilgen erkek kimliğidir. Yeraltı’nda erkek karakter Muharrem bekar ve yalnız yaşayan bir erkek olduğu için geleneksel değerleri taşımamaktadır.

Demirkubuz sineması kadının aldatması üzerine kuruludur ve filmdeki erkek karakterlerin kadının aldatma eylemi karşısındaki tepkileri geleneksel değerlerin dışındadır. Yönetmen bir söyleşide filmlerinde neden hep kadınlar aldatıyor sorusunu şöyle yanıtlamaktadır;

“Çünkü erkeğin aldatması trajik olmuyor. Bir kadın aldattığı zaman bir anlamda çok trajik ve film çekmeye değer biçimde ortaya çıkıyor karşılığı, sebebi bu. Erkek aldattığı zaman bunun etkisi, bunun ortaya çıkardığı sorunlar ya da bu ihanetin sorgulaması çok derinlikli bir biçimde yapılmıyor. Ama kadın aldattığı zaman sorgulama çok derinlikli yapılıyor, acı çok katmerleşiyor, sonuçları çok daha keskin oluyor, bu bir gerçeklik, bunu ister kabul edelim ister etmeyelim bu doğru. Bana erkek acısı daha ilginç geliyor, ayrıca erkek acısı da çok işlenmeyen bir konudur.” (Odtü söyleşisi, 2006, Aktaran Öztürk, 2006:127)

C Blok'ta Selim'i karısı Tülay, Masumiyet'te Yusuf'un eniştesini ablası, Üçüncü Sayfa'da hem İsa'yı hem de kocasını Meryem, Yazgı'da Musa'yı karısı Sinem, İtiraf'ta Harun'u karısı Nilgün, Kıskanmak'ta Halit Beyi karısı Mükerrerem aldatmaktadır. Bekleme Odası'nda ise Ahmet karakteri kadının kendisini terk ettiğini söylemektense, kadının kendisini aldattığına dair bir hikaye uydurarak kendisini acındırmaktadır. Halit dışındaki erkeklerin hepsi geleneksel namus anlayışının dışında sessiz kalarak kadını cezalandırma yoluna gitmezler. Geleneksel toplumun erkeğe yüklediği en önemli kodlamalardan biri de erkeğin kadının namusunu korumakla yükümlü olması ve ihanet eden kadını cezalandırmasıdır. C Blok'ta Selim ve İtiraf'ta Harun karakterleri, kendilerini aldatan kadını kabullenmeye ve bağışlamaya hazırdırlar, ama kadın istemez ve terk eder. İtiraf'ta Nilgün'ün ilk kocası Taylan ise, yaşadığı ihanet karşısında intihar ederek hayatına son verir. Masumiyet'te Yusuf'un eniştesi kendisini aldatan kadını kabullenir sahip çıkar ama yaşamı boyunca kadını aşağılayıp döverek cezalandırır. Masumiyet'te Yusuf, kocasını aldatan ablasını ve aşığını vurarak namusunu temizler. Aşığı ölmesine rağmen abla sağ kalır ve Yusuf hapisten çıktıktan sonra ablasına pişmanlığını gösterir. Bu da geleneksel toplumun ve ailenin erkeğe giydirdiği değerler nedeniyle Yusuf'un ablasını cezalandırmak zorunda kaldığını göstermektedir. Yazgı'daki Musa karakteri ise karısının aldatmasına bizzat tanık olmasına rağmen sessiz kalır ve hiçbir şey söylemeden yaşamına devam eder. Çünkü Musa için geleneksel kodlamaların, evlilik, aldatma, ihanet, ölüm, yaşamın bir anlamı yoktur.

Kıskanmak'ta Halit karısının sevgilisi Nüşet'i öldürmesine rağmen, karısını sadece hayatından çıkarır. Öldürme eylemini gerçekleştirmesinin nedeni, Nüşet'in onurunu kırıcı, karısı hakkında söylediği aşağılayıcı ve alay edici sözler ile Halit'i tahrik etmesidir. Selim, Harun ve Halit'in aldatma karşısındaki tepkileri, eğitim ve kültür düzeyi yükseldikçe bireyin geleneksel kodlamalara yaklaşımının değiştiğini göstermektedir. Bu, değişen, modern, eğitilmiş erkek kimliğini yansıtmaktadır.

Demirkubuz filmlerinde erkekler, genelde sorunlar, yaşadıkları olaylar ve çektikleri acı karşısında tepkilerini ağlayarak dışa vururlar. Oysaki literatürde, erkeklik "erkekler ağlamaz" şeklinde tanımlanan duygularını ifade etmemektir. Erkek hep güçlü olmak ya da öyle görünmek zorundadır (Gratch, 2002:17). C Blok'ta Selim, Masumiyet'te Bekir ve Yusuf, Üçüncü Sayfa'da İsa, İtiraf'ta Harun, Kader'de Bekir, Yeraltı'nda Muharrem yaşadıkları olaylar ve trajedi karşısında duygularını gizlemezler ve ağlarlar. Böylece toplumun erkek kimliğine çocukluktan itibaren yüklediği ve yerleştirdiği olgu yıkılmaktadır.

Demirkubuz'un filmlerindeki erkek karakterler genelde şiddete eğilimli değildirler. Fakat içinde bulundukları koşullar ve ruh hali sonucu şiddete başvurumaktadırlar.

5.3. Zeki Demirkubuz sinemasında kamusal alanda erkek

C Blok'un Selim'i, Yazgı'nın Musa'sı, İtiraf'ın Harun'u ve Bekleme Odası'nın Ahmet'i, Kıskanmak'ın Halit'i, Yeraltı'nın Muharrem'i diğer erkek karakterlere göre eğitim seviyeleri yüksek, belli bir iş ve meslek sahibidirler. Bundan dolayı kamusal alanda ekonomik olarak güçlü, başarılı ve iktidar sahibi olarak değerlendirilmektedirler. Yeraltı'nın Muharrem'i düzenli bir işi olduğu için ekonomik olarak belli bir güce sahip olmasına rağmen başarılı ve iktidar sahibi değildir. Kader'in Bekir'i orta seviyede bir eğitim almış ve babasının ona sağladığı imkanlarla iş sahibi olmasına rağmen bu olanaklardan vazgeçmiş zayıf ve başarısız bir erkek kimliği çizmektedir. Diğer karakterler Halet (C Blok), Bekir ve Yusuf (Masumiyet), İsa (Üçüncü sayfa), Bekir (Kader) genel olarak eğitim seviyesi düşük, düzenli ve toplum tarafından kabul gören bir

işleri ve meslekleri olmadığından kamusal alanda ekonomik gücü olmayan, başarısız, iktidarsız erkek kimlikleri olarak sunulmaktadırlar.

Demirkubuz erkekleri, Selim, Ahmet, Harun ve Halit dışındakiler gündelik yaşamlarında yalnız, bencil, asosyal ve toplum içi ilişkileri yok denecek kadar zayıf, hayatın içinde kaybolmuş, hayatla ve kendileri ile sorunları olan, ruhsal olarak zayıf, saplantılı, güçsüz erkek kimlikleri olarak yansıtılmaktadır. Selim, Harun, Ahmet ve Halit ise, toplum içi iletişimi olan sosyal ve güçlü erkek kimlikleri olarak sunulmaktadırlar. Selim ve Harun, kadınlar tarafından aldatılmaktadırlar ve bu sorunu konuşarak çözmeye çalışırlar. Ahmet ise kendi iç bunalım ve sıkıntılarından dolayı, kadını elde ettikten sonra kayıtsız kalıp onun gitmesine göz yummaktadır. Halit bey ise kendisini aldatan eşini hayatından çıkararak güçlü ve kararlı bir erkek kimliği yansıtmaktadır.

Demirkubuz filmlerinin en önemli özelliklerinden biride yönetmenin filmin hikayesini erkek karakter üzerine oluşturmalarıdır. C Blok ve Kıskanmak bu genellemenin dışında kalmaktadır.

Zeki Demirkubuz filmlerinde erkekler zayıf, güçsüz, otoriteye sahip olmayan, iktidarını kaybetmiş, genelde şiddet yanlısı olmayan barışçı ve bağışlayıcıdırlar. C Blok'ta Selim karısına olan tepkisini ve iktidarı ele geçirme isteğini araba içinde onunla zorla birlikte olarak göstermektedir ki bu cinsel şiddetin göstergesidir. İtiraf'ta Harun bildiği şeyi karısından duymak, ona itiraf ettirmek için karısını zorlar, fiziksel şiddet uygular. Erkek kimliğine toplum tarafından yüklenen özelliklerden duygularını belli etmeme Demirkubuz'un filmlerinde yıkılmaktadır. Demirkubuz'un erkekleri duygularını belli etmekten kaçınmazlar ve rahatlıkla ağlarlar. Yazgı ile Bekleme Odası'ndaki erkek karakterler duygusal tepki vermezler ve ağlamazlar. Bu iki filmde de erkek kimliğinden çok erkeğin hayatla ve kendi ile olan sorunu aktarılmaktadır. Kıskanmak'ta ise Halit, duygularını belli etmeyen, ağlamayan, konuşmayan ve şiddete yatkın olmayan bir erkek kimliği olarak sunulmaktadır.

Kadının ihaneti karşısında Demirkubuz hem eğitim seviyesi düşük hem de yüksek olan erkek karakterlerini bağışlayıcı, sahiplenici ve koruyucu olarak sunmaktadır. Geleneksel erkek kimliğinde önemli olan namus kavramı, Demirkubuz filmlerinde önemini yitirmektedir.

Demirkubuz filmlerinde erkek kimliğinin sunumu hem geleneksel değerleri taşımakta hem de değişim gösteren bazı değerleri ön plana çıkarmaktadır. Buradan hareketle Demirkubuz filmlerindeki erkek kimliği hem toplumsal yapıdaki değerlerle hem de değişen bazı değerlerle örtüşmektedir, bunun anlamı ne gelenekseldir ne de değişim ve gelişim gösterendir. Yönetmen, her iki olguyu içinde barındıran, yaşamın içinden gerçek erkek kimliklerini filmlerinde izleyiciye sunmaktadır. Demirkubuz filmlerinde erkekler, bireysel, bencil, ruhsal olarak güçsüz, kendisinden başka hiç kimseyi düşünmeyen, kadın tarafından aldatılan, namus kavramına önem vermeyen, aşkı için onurunu hiçe sayan, duygusal tepkilerini ağlayarak ve yalvararak veren, güçsüz, kadın karşısında üstünlüğü olmayan ezik, küfürlü konuşan, yaşam ve kendileriyle sorunları olan, saplantılı, kadının peşinde sürüklenen ve acı çeken olarak sunulmaktadır. Yönetmen filmlerinde erkek kimliğini kalıplar içine sıkıştırmamış, serbest bırakmıştır. Zeki Demirkubuz erkek kimliklerini yaratırken toplumsal yapının kurallarına uygun erkek kimliklerini pekiştirici ya da yadsıyıcı bir çerçevede oluşturma gayreti göstermemektedir. Onun erkekleri, eğitilmiş ya da eğitimsiz, zengin ya da fakir aynı özellikleri taşıyan yaşamın içinden iradesiz, güçsüz, zayıf, yumuşak, edilgen olarak sunulmaktadır.

Farklı bir çalışma olarak, Zeki Demirkubuz sinemasında erkek kimliğinin, geleneksel Türk sinemasının tarzına ve üretim biçimine karşı durarak kendi sinemasını oluşturmaya çalışan yeni kuşak yönetmenlerin sinemasındaki erkek kimlikleri ile karşılaştırması yapılabilir ve toplumsal yapının etkisiyle erkek kimliklerinde görülen değişikliklerin yeni dönem sinemasına nasıl yansıtıldığı araştırılabilir. Ayrıca Zeki Demirkubuz'un bu çalışmadan sonra ürettiği ve üreteceği filmlerde erkek kimliğinin sunumu araştırılarak ve daha kapsamlı araştırmalarla ele alınarak yönetmenin erkek kimliği sunumu ortaya çıkarılmalıdır.

Ekler Listesi

Ek 1. C Blok (1994).....	121
Ek. 2. Masumiyet (1997).....	122
Ek. 3. Üçüncü sayfa (1999).....	124
Ek. 4. Yazgı (2001).....	125
Ek. 5. İtiraf (2001).....	126
Ek. 6. Bekleme Odası (2003).....	127
Ek. 7. Kader (2006).....	128
Ek. 8. Kıskanmak (2009).....	129
Ek. 9. Yer altı (2012).....	130

Ek 1. C Blok (1994)

Ödüller

1994 Ankara Film Festivali (Türkiye): Jüri Özel Ödülü, En İyi Kurgu, Umut veren Yönetmen, Umut Veren Senaryo

1994 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Zühal Gencer), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Selçuk Yöntem)

1995 Kültür Bakanlığı Başarı Ödülü (Türkiye)

1995 İskenderiye Film Festivali (Mısır): Mansiyon

Ek. 2. Masumiyet (1997)

Ödüller

1997 Adana Film Festivali (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)

1997 Altın Objektif Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç)

1997 Çağdaş Sinema Oyuncuları (ÇASOD) Oyuncu Ödülleri (Türkiye): Haluk Bilginer, Derya Alabora, Güven Kıraç

1997 Köln Türk Filmleri Festivali (Almanya): Üçüncülük Ödülü

1997 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi İkinci Film, En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, (Haluk Bilginer), En İyi Kurgu

1998 Premiers Plans Festival D'Angers (France): Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)

1998 George ve Ruta Sodoul Ödülü (Fransa): Büyük Ödül

1998 Güney Filmleri Festivali (Norveç): Büyük Ödül

1998 Brüksel Akdeniz Filmleri Festivali (Belçika): Jüri Özel Ödülü

1998 Innsbruck Film Festivali (Avusturya): Halk Ödülü

1998 İstanbul Uluslararası Film Festivali (Türkiye): En İyi Film

1998 Ankara Film Festivali (Türkiye): Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)

1998 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)

1998 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)

1999 Tebessa Film Festivali (Cezayir): Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç)

Ek. 3. Üçüncü sayfa (1999)

Ödüller

1999 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Üçüncü Film, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü, En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)

1999 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı)

1999 Çağdaş Sinema Oyuncuları (ÇASOD) Oyuncu Ödülleri (Türkiye): En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı)

1999 Sadri Alışık Ödülleri (Türkiye): En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı), En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)

2000 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya), FIPRESCI Ödülü: En İyi Türk Filmi

2000 Uluslararası Tbilis Film Festivali (Gürcistan): En İyi Senaryo

2000 Orhan Murat Arıburnu Ödülleri: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı), En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)

Ek. 4. Yazgı (2001)

Ödüller

2001 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Üçüncü Film, En İyi Yönetmen, En İyi Sanat Yönetmeni, Jüri Özel Ödülü

2001 Ankara Film Festivali (Türkiye): En İyi Kadın Oyuncu (Zeynep Tokus), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Engin Günaydın), Umut Veren Erkek Oyuncu (Serdar Orçin)

2002 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen; FIPRESCI Ödülü: Ulusal Yarışmadan En İyi Film, FIPRESCI Ödülü: Uluslararası Yarışmadan En İyi Film

Ek. 5. İtiraf (2001)

Ödüller

2001 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Taner Birsel), FIPRESCI Ödülü

2001 Ankara Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, Jüri Özel Ödülü

2001 Sinema Yazarları Derneği (SIYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Taner Birsel)

Ek. 6. Bekleme Odası (2003)

Ödüller

2003 Orhan Murat Arıburnu Ödülleri: En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Nurhayat Kavrak), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nilüfer Açıkalın)

2003 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Üçüncü Film, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nurhayat Kavrak)

2004 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen

2004 Mostra de Valencia Film Festivali (İspanya): FIPRESCI Ödülü

Ek.7. Kader (2006)

Ödüller

2006 Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Film, En İyi Genç Yetenek (Ufuk Bayraktar)

2007 Uluslararası İstanbul Film Festival (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Ufuk Bayraktar), FIPRESCI Ödülü

2007 Ankara Uluslararası Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu (Vildan Atasever), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Müge Ulusoy)

2007 Nürnberg Film Festival (Almanya): En İyi Film

Ek. 8. Kıskanmak (2009)

Ödüller

2009 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali: En iyi kadın oyuncu

2010 17. Adana Altın Koza Film Festivali : En iyi kadın oyuncu

2010 17. Adana Altın Koza Film Festivali : En iyi görüntü yönetmeni

2010 17. Adana Altın Koza Film Festivali : En iyi sanat yönetmeni

Ek. 9. Yer altı (2012)

Ödüller

2012 - 31. İstanbul Film Festivali: Altın Lale Yılım En İyi Türk Yönetmeni, En İyi Kurgu (Zeki Demirkubuz), En İyi Erkek Oyuncu (Engin Günaydın), En İyi Görüntü Yönetmeni (Türksoy Gölebeyi), Halk Jürisi En İyi Film Ödülü

2012 - Adana Altın Koza Film Festivali: Yardımcı Kadın Oyuncu (Nihal Yalçın), En İyi Erkek Oyuncu (Engin Günaydın)

2012 - 12. Osian's Cinefan Film Festivali(Hindistan,Yeni Delhi): En iyi Film

2012 - Uluslararası Sankt Peterburg Film Festivali: Halk ödülü

2012 - 9.Dubai Uluslar arası Film Festivali Muhr Asya Afrika Uzun Film Yarışması: En iyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Engin Günaydın)

2013 - 45. SİYAD Türk Sineması Ödülleri: En iyi Yönetmen ve Kurgu (Zeki Demirkubuz), En İyi Görüntü Yönetmeni (Türksoy Gölebeyi), En İyi Erkek Oyuncu (Engin Günaydın), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nihal Yalçın)

Kaynakça

- Abisel, N. (1994). *Türk sineması üzerine yazılar*. (1.Basım). Ankara: İmge Yayınları
- _____ (1999). *Popüler sinema ve türler*, İstanbul: Alan yayınları
- _____ 2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. (1.Basım). Ankara: Phoenix Yayınları
- Adanır, O. (1987). *Sinemada anlam ve anlatım*. (1.Basım). İzmir: Kitle Yayınları
- Akyüz, S. (2003). *Etekli iktidar*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Arat, N. (1994). *Türkiye’de kadın olmak*. (2.Basım). İstanbul: Say Yayınları
- Ataman, Ö. (2002). *Sinemada toplumsal cinsiyet rolleri: 1980-1999 yılları arasında türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Atay, T. (2004). Erkeklik, en çok erkeği ezer!. *Toplum ve Bilim*, (101), 11-30.
- Barnard, A. ve Spencer, J. (2002). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, Newyork: Routledge
- Baydar, O. (1999). *Muasıır medeniyet ütopyasından köşe dönme hayaline. 75 yılda değişen yaşam değişen insan cumhuriyet modaları*. (Ed.: Baydar, O. Ve Özkan,D.) Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Bayram, N. (1996). İnsanı üzen eğlenceli bir film. *25.Kare*, (14), 15-23
- Beneke, T. (1997). *Proving manhood reflections on men and sexisim*. California: University of California Press.

Bhasin, K. (1993). *What is Patriarcy*. New Delhi: Raj Press

Bilgin, N. (2003). *Sosyal psikoloji sözlüğü*. İstanbul: Bağlam Yayınları

Birtek, B.F. (2007). *Toplumsal cinsiyet açısından sosyal değişimlerin Türk sinemasında erkek kimliklerine yansması: Koca rolü (1980–2000 Yılları Arası)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi

Biryıldız, E. (1997). Westernler, gangster filmleri ve kara filmlerde erkeğin sunumu üzerine bir deneme. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (5), 118.

Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar, toplum, kişi ve cinsel politika*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

_____(2002). *Gender*. Published by polity press in association with Blackwell Publishing Ltd.

Demez, G. (2005). *Kabadayıdan sanal delikanlıya değişen erkek imgesi*. İstanbul: Babil Yayınları

Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda çöküş ve umut yılları*, (1. Basım). İstanbul: Remzi Yayınları

_____(1995). *12 Eylül yılları ve sinemamız 160 filmle 1980-90 arası Türk sinemasına bakışlar*, Ankara: İnkılap Kitabevi

Doldaş, D. (1995). *Batıdaki feminist kuramlar ve 1980 sonrası Türk feminizmi , Türkiye 'de kadın olgusu*. Yayına Hazırlayan: Necla Arat, 2.basım, İstanbul:

Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açıklamalar*. İstanbul: Sistem Yayınları

- Durakbaşı, A. (1998). *Cumhuriyet döneminde modern kadın ve erkek kimliklerinin oluşumu: Kemalist kadın kimliği ve münevver erkekler. 75. yılda kadınlar ve erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- _____ (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. Ünite 8, Tarih Yazımı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yayınları
- Ecevit, Y. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. Ünite 1, Toplumsal cinsiyet sosyolojisine başlangıç*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yayınları
- Edgar, A. & Sedgwick, P. (2007). *Cultural theory: The key concepts*. Newyork: Published by Routledge
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Es Yayınları
- Esen, Ş. (1992) Uzun ince bir yolda Türk sineması. Sinema yazıları. Sayı:1
İstanbul:İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları
- Görücü, B. (2004). *Türk sinemasının dönemlendirilmesi üzerine düşünceler. Yeni Film*, (6), 42-53
- Gratch, A.(2002). *Erkekler dile gelse*. (Çev: Sibel Sakacı.) İstanbul: Doğan Kitap
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. (1. Basım). Ankara: İmge Yayınları
- Güçhan, G. (1996). *Türk sineması, kadınlar, kalpler ve erkekler*, (Ed: S.M. Dinçer). *Türk sineması üzerine düşünceler*. Ankara: Doruk Yayınları
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları

- Kaplan, N. (2004). *Aile sineması yılları 1960'lar, Türk sineması-2*. İstanbul: Es Yayınları
- Kaypakoglu, S. (2003). *Toplumsal cinsiyet ve iletişim*. İstanbul: Naos Yayınları
- Kıraç, R. (2000). 90'lı yıllarda sinemamıza genel bir bakış, Bölüm-1, 25. *Kare* (30), 12-17
- Kundakçı, F.S. (2007). *Ataerkillik ve erkeklik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Maktav, H. (2002) Türk sinemasında yeni bir dönem, *Birikim*. (152- 153), 225-233.
- Maral, E. (2004) İktidar, erkeklik ve teknoloji, *Toplum ve Bilim*. (101), 127-143.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Meşe, G. (1991). *Çeşitli sosyo-kültürel gruplarda kültürel veya sosyal kimlik olgusunun incelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi
- Möller, O. (2006). *Türk yönetmenin sert ve edebi ufkuna yol gösteren ışıık. Film Comment, Mart/Nisan 2003''*, Kader. (Ed: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk). Ankara: Dost
- Navaro, L. (1997). *Tapınağın öbür yüzü*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Oktan, A. (2009). Türk Sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine: Yazı-tura ve erkeklik bunalımının sınırları, *Erkekliğin değişe(meye)n halleri*. (Ed: Huriye Kuruoğlu). İstanbul: Beta Yayınları
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve sinema*. İstanbul: Es Yayınları

- Özer, M. (2000). 90'larda Türk sineması seyircisinin muhteşem dönüşü, *Sinema*. (62),86-92
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk sineması'nda ilkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları
- _____ (1993). *100 Filmde başlangıcından günümüze Türk sineması* (Ciltli), Ankara:Bilgi Yayınevi
- Özkan, Z. (2009). Geleneksel Türk sineması'nda erkeğin değişen imgesi, *Erkek Kimliğinin değişe(meye)n halleri*. (Ed: H. Kuruoğlu). İstanbul: Beta Yayınları
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya: Türk sineması ve sorunları* (Birinci Basım. Ankara: Kitle,1995).
- Öztürk, S. R.(2006). *Kader:Zeki Demirkubuz*. Ankara: Dost Yayınları
- Pösteği, N. (2005). *Türk sinemasına yeni bakış: Yönetmen sineması*. İstanbul: Es Yayınları
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız iktidar – ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları
- Scognamillo, G.(1998). *Türk sinema tarihi*. (1. Basım). İstanbul: Kabalcı Yayın
- Seidler, V. (1989). *Rediscovering masculinity: Reason, language and sexuality*. London: Routledge
- Selek, P. (2008). *Sürüne sürüne erkek olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Seyyar, A. (2004). *Davranış bilimleri terimleri ansiklopedik sözlük*. İstanbul: Beta Yayınları

- Sivas, A. (2007). *Türk sinemasında bağımsızlık anlayışı ve temsilciler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi
- Sözen, E. (1995). Kimlik kavramının yeniden tanımlanması, *Türkiye Günlüğü Dergisi*. 33 Ankara, s. 111-116
- Suğur, S. (2006). Toplumsal cinsiyet, Ünite 1, *Toplumsal yaşamda kadın*, (Ed: G. Yaktıl Oğuz), (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları
- Yılmazkol, Ö. (2001). *Kitle iletişim araçlarının ulusal kimlik üzerine etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi
- Yüksel, N.A. (2001). *Tarkan: Yıldız olgusu*. (1. Basım). İstanbul: Çivi yazıları Yayınları
- Zeybekoğlu, Ö. (2010). Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında Türk toplumunun erkeklik algısı, *ETHOS*: 3 (1), 1-13
- Erdine, S. (2010) Çağan Irmak ile söyleşi: "80'leri hatırlamak" (<http://www.40ikindi.com>), 25.11.2011, saat:11:55
- Tözün, M. (2007). Tarihsel süreçte toplumsal cinsiyet: Küresel bir yaklaşım, *Geniş Açı*. Kasım (http://www.medicalnetwork.com.tr/2007_dosya1), 10.12.2011, saat: 22:15
- Yücel, Ş.(2001) “Zeki Demirkubuz sineması: Karanlık üstüne öyküler 1 ve 2”. *Altıyazı*. Aralık. Eleştiri, (<http://www.demirkubuz.com/images/itiraf/06.doc>)