

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA
ANABİLİM DALI**

TÜRK SİNEMASINDA LOSER KARAKTERLERİN DÖNÜŞÜMÜ

Doktora Tezi

Faruk Nafiz FAZLIOĞLU

Ankara-2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA
ANABİLİM DALI**

TÜRK SİNEMASINDA LOSER KARAKTERLERİN DÖNÜŞÜMÜ

Doktora Tezi

Faruk Nafiz FAZLIOĞLU

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

Ankara-2019

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA
ANABİLİM DALI






Faruk Nafiz FAZLIOĞLU

TÜRK SINEMASINDA LOSER KARAKTERLERİN DÖNÜŞÜMÜ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk	
Prof. Dr. Kurtuluş Kaya	
Doç. Dr. D. Murat Güvenir	
Doç. Dr. Ozgur Yipen	
Doç. Dr. Aydan Özsoy	

Tez Sınavı Tarihi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (18.01.2019)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Faruk Altın FAZLIOĞLU

İmzası

Faruk Altın

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇAĞIMIZIN CİNSİYETİ	18
1.1. DIŞİLİĞİN VAKTİ.....	18
1.1.1. Erkeğin Yükselişi	18
1.1.2. Kadınlara İlişkin Bir Dizi ‘Özcü’ Düşünce.....	27
1.1.3. Dişinin Yükselişi	32
1.2. ÇAĞIMIZIN SOSYOLOJİSİ.....	40
1.2.1. Çağımızın Havası	40
1.2.2. Cemaat/Cemiyet Bağının Kopuşu	52

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI ve KAYBEDEN KARAKTERLER.....	59
2.1. LÜTFİ ÖMER AKAD: KRİZ	67
2.1.1. Akad’ın Sosyolojisi	67
2.1.2. Metropol Hayatı	71
2.1.3. Görünür Kadınlar	79
2.1.4. Silik Erkekler.....	84
2.1.5. Kolektiflerin Koruması.....	87
2.2. YAVUZ TURGUL: GEÇİŞ	92
2.2.1. 1980’lerin İklimi.....	92

2.2.2. Romantik Aşk-Erkek Hikayesi.....	100
2.2.3. Iskartaya Çıkanlar.....	106
2.2.4. Nostalji	108
2.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ: ÇÖKÜŞ.....	114
2.3.1. Aşırılık.....	114
2.3.2. Onaylanma Arzusu	120
2.3.3. Aile-Yuva	123
2.3.4. Bir Başkası	130
2.3.5. Gayr-i Medeni	133
SONUÇ	143
KAYNAKÇA	161
ÖZET	177
ABSTRACT	178

GİRİŞ

Bir “kaybeden”e dönüşmek hemen her tarihsel dönemde rastlanılan bir durumdur. Nihayetinde bir olgudan faydalananlar olduğu kadar zarar görenler de vardır. Fakat tarihin her döneminde maddi açıdan bir kayba uğramak her zaman psikolojik ya da ahlaki olarak bir “kaybeden” olmak anlamına gelmedi. Nüfusun büyük bir çoğunluğunun çiftçilerden, geri kalan kısmının da efendilerden oluştuğu uzun yüzyıllar boyunca, Ortaçağ Avrupa’sında, Osmanlı toplumunda, Doğu uygarlıklarında ya da daha genel bir ifadeyle geleneksel toplumlarda, insanların büyük çoğunluğu, statülerinin düşüklüğü yüzünden can sıkıcı bir pozisyonda olduklarını düşünmelerini engelleyen bir takım ortak kanaatlere sahiptiler. Bu toplumlarda düşük statüde olan (yani bu durumda feodal bir toplumda çiftçilik yapmak zorunda olan) insanların kendileri hakkında, ahlaki ya da psikolojik olarak düşük bir yer işgal ettikleri düşüncesini engelleyen bazı durumlar söz konusuydu.

İlki bu toplumlarda yer etmiş olan sınıfsal ayrımların keskinliğidir. Elbette çok zeki bir çocuk olarak sıvrıldığıınızda Enderun’da parlak bir kariyerin sizi bulması mümkündür fakat bu nadir rastlanan bir şanstır. Böylece sınıflar arasında geçişlerin imkânsız olmasa da zor olan geçişgenliği insanların “hayal” kurmalarının önüne geçip kendi gerçeklikleri üzerinde düşünmelerine sebep oluyordu ve bu durumu kendi sınıfından insanların da pozisyonlarının ve geçim durumlarının aşağı yukarı kendi pozisyonları ile aynı olması pekiştiriyordu. Bu toplumsal yapıdaki kişiler, kendilerinin ya da çocuklarının kaderinin değişebileceği fikrine uzak olarak kendi rutin hayatlarını eğer bir savaş ortamı ile darmadağın olmamışlarsa, bir ömür sürdürürlerdi.

Bir başka neden ise verimliliğin günümüzde olduğu kadar gelişmiş olmadığı o dönemlerde bir işgücü kaynağı olarak her bireyin işgücüne duyulan ihtiyaç, onlara şu veya bu şekilde bir önem de bahşediyordu. Bu sebeplerden ötürü ahlaki ve psikolojik

olarak kendilerini düşkün hissetmeyen insanların durumu bazı düşüncelerle de desteklenirdi. Dünyanın her yerinde hemen her inancın fakirlerin pozisyonlarını kutsayıp övmesi, zenginlik ve zenginler hakkında şüphe içeren mesajlar, toplumda fakirlerin en azından ideolojik bir destek bulmalarına sebebiyet veriyordu. Bu düşünceler etkilerini yüzyıllar boyunca devam ettirdi. Fakat sanayi devriminin ve maddi ilerlemenin etkilerini göstermesi bu düşüncelerde bir kırılmaya yol açmaya başlayacaktır.

Alain de Botton bir konferansında bu değişimi oldukça açık bir biçimde dillendirir: “Ortaçağ’da, İngiltere’de, çok fakir bir insanla karşılaştığınızda, bu kişi ‘talihsiz’ (*unfortunate*) olarak tanımlanırdı. Kelime anlamıyla, talih tarafından kutsanmamış, talihsiz, şanssız kişi. Şimdilerde, özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde, toplumun alt tabakasından biri ile karşılaştığınızda, kibar olmayan bir şekilde, ‘kaybeden’ (*loser*) olarak tanımlanır” (Botton, 2016). Talihsiz ve kaybeden arasında ciddi farklılık vardır. Botton’a göre bu farklılık, toplumun 400 yıllık evriminde ve kendi hayatlarımız için kimin sorumlu olduğuna dair düşüncelerimizdeki değişimde yatmaktadır. Artık hayatlarımızda olan biten şeylerin sorumlusu tanrılar, yüce ruhlar ya da evren değil, bizizdir.

Buna yol açan etmenlerden biri zenginler hakkında negatif düşüncelerin paranın hükmünü derinden hissettirmeye başlamasıyla yerini yavaş yavaş pozitif düşüncelere bırakmasıydı. Bir toplumun zenginleşmesinin yolunu lüks tüketiminde görenler artmaya başlamıştır. Bir diğer etmen ise statüler ile ahlaki durum arasında kurulmaya başlayan ilişkidir. Yıllar boyunca kişilerin statülerini belirlemekte olan kan bağı, ailelerin maddi durumu vs. gibi etmenler sorgulanmaya başlandı. Babadan oğula geçen unvanlar, zenginlik ya da fakirlikler tartışma konusuydu artık. Kast sistemi ortadan kalkmış ve ideal olarak herkesin istediği herhangi bir pozisyona yükselebileceğini iddia eden bir sistem, meritokratik düzen işlemeye başlamıştır. Herkesin temelde eşit olduğu ve kesin olarak

tanımlanmış hiyerarşilerin olmadığı bir düzen fikridir bu. Bu durumun yol açtığı en keskin olay insanların başarı ya da başarısızlıklarının ardında yatan sebeplerin talihsizlikler veya toplumsal yetersizlikler olmaktan çıkıp o kişilerin yetersizlikleri haline dönüşmesi olacaktır. “*Bahtsızlar*” böylece birer *loser* dönüşecektir.

Türkçeye “kaybeden” ya da “ezik” olarak çevrilen *loser* Oxford sözlüğünde şu şekilde açıklanır;

- bir şeyi kaybeden bir kişi ya da şey, özellikle bir oyun ya da yarışmada: *O, geçen yılın belediye seçimlerinde kaybedendi.*
- (sıfat ile) iyi veya kötü bir tutum içerisinde yenilgiyi kabul eden kimse: *Bizim kazandığımızı kabul etmeliler ve iyi birer kaybeden olmalılar.*
- Belli bir durum ya da bir süreç karşısında dezavantajlı durumda olan bir kişi: *Politikacılar eğitimle uğraşıp durdukça kaybeden çocuklardır.*
- *informal (avam)* Genel olarak hayatta başarısız olan ve sık sık hata yapan bir kişi: *kaybedenlerin ve iskartaların (oluşturduğu) ayaktakımı topluluğu* (Oxford Living Dictionaries)

Günümüzde *loser*, özellikle sinema eleştirisinde bazı karakterleri tanımlamak için sıklıkla kullanılır. Bu kullanımların genel olarak yukarıdaki tanımlardan sonuncusu dahilinde yapıldığı söylenebilir. Ama yine de bu kaybeden karakterler üzerinde sağlanan bir uzlaşım yoktur. Kısa bir araştırma tartışmalı pek çok sinema karakterini karşımıza çıkarır. *Fight Club*'da (David Fincher, 1999) Edward Norton'ın oynadığı karakter, *Kaybedenler Kulübü*'nün (Tolga Örnek, 2011) radyo programcıları, *The Full Monthly* (1997), *Barfly* (Barbet Schroeder, 1987) ya da *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) filmlerindeki karakterler, Zeki Demirkubuz, Aki Kaurismaki ya da Jim Jarmusch'un

yönetmenliklerini yaptığı filmlerinin karakterleri, Woody Allen filmlerindeki Woody Allen'in oynadığı karakterler gibi geniş bir yelpazede farklı kişiliklerle karşılaşabiliriz.

Genel bir bakış, bir sosyal güvencesi olmayan, maddi açıdan belirsiz ya da yoksul olan, dünyaya karşı kayıtsız, kariyer hesabında olmayan ya da bu çabada başarısız olmuş karakterlerin *loser* olarak tanımlandığını bize gösterebilir. Ama zaman içinde bu tanımlamayı aşan örnekler de *loser* olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Örneğin *Kaybedenler Kulübü*'ndeki Kaan ve Mete'nin en azından maddi kayıpları olmadığı aşikârdır. Woody Allen örneğin, Camille Paglia'nın da ifade ettiği gibi sürekli mizahını yaptığı Yahudi olma meselesinin de etkisiyle, “acı çekme ya da kurban olma” imgelerini içeren, sakar ve beceriksiz bir kişi olarak sinemada yer eder ve filmlerindeki karakterler örneğin Kaurismaki filmlerindeki karakterlerin aksine yaşam koşullarında kendini gösteren maddi imkânsızlık içinde yaşayan karakterler değildir (Paglia, 2004, s. 573). Onun filmleri çoğunlukla kadınların bir şekilde erkeği terk edip gittiği çeşitli öyküler çerçevesinde döner ve kadının bilincinin yükselmesiyle birlikte romantik bir kavuşma ümidini yok eden, “sonunda kadınların çoğunlukla özgürlüklerini ve cinselliklerini buldukları parçalanmış ilişkilere odaklanan sinematik bir formülde” kendini gösteren bir anlatıdır (Illouz, 2011, s. 47). Aki Kaurismaki'nin kendi adlandırmasıyla “Loser Üçlemesi” ya da diğer adıyla Finlandiya Üçlemesinde ise kaybeden karakterler “işsizlik”, “evsizlik”, “yalnızlık” temaları üzerinden daha planlı bir vurgu ile değerlendirilir ve insanda merhamet uyandırırken öte yanda Jim Jarmusch'un filmlerinde bu karakterler daha *cool* bir etkiye sahiptir ve daha çok hayranlık uyandırır.

Sinema eleştirisinde oldukça sık kullanılan bir tanım olmasına rağmen akademide özellikle *loser* karakterler üzerine Türkçede yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Fakat karakterleri *loser* olarak tanımlanabilecek kimi filmleri farklı yaklaşımlar üzerinden inceleyen çeşitli çalışmalar vardır. Kayda değer bir örnek olarak

yukarıda ismini verdiğimiz filmlerden *Kaybedenler Kulübü* ve *İssız Adam* (Çağın İrmak, 2008) filmlerini, “2000’ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası” adlı doktora tezinde Eren Yüksel, erkeklik krizi bağlamında inceler. Yüksel’e göre erkekler hakkındaki bu hikayeler onları “melodramatik acının merkezi” haline getirmekteyken öte yanda Zeki Demirkubuz bizzat, film çekmenin tek gerekçesinin erkeklerin acısı olduğunu söyleyecektir (Öztürk S. R., 2006, s. 127). Zeki Demirkubuz üzerine çalışmalar da filmlerin çok açık biçimde kadın erkek arasındaki ilişkiler üzerinden ilerlemesinden dolayı, erkek temsilleri, kadın temsilleri, şiddet, toplumsal cinsiyet gibi araştırma konuları çerçevesinde incelenmiştir. Yine de Demirkubuz’un Dostoyevski’ye olan tutkusunun araştırmacılar üzerinde belirleyici bir etki bıraktığı söylenebilir. Yönetmenin varoluşçuluğu filmlerinde baskın öge olarak düşünülmüştür.

Sinema literatüründe *loser*’la ilgili doğrudan kaynaklara rastlanmamıştır. Metnine ulaşamadığım ve 1973 yılında Ohio State Üniversitesinde hazırlanmış olan “The Hero as *Loser*: an Analysis of the Image of Youth in the American Cinema of the Late Sixties” ve yine metnine ulaşamadığım Peter von Bagh’ın, kendisinin de oyuncusu olduğu ve “*Loser* Üçlemesi” olarak adlandırılan Aki Kaurismaki filmleri üzerine yazdığı “The Comedy of *Losers*” (Bagh, 1997) adlı makalesi kayıtlarda yer alır. Ayrıca Kim Wiltshire’ın Lancaster Üniversitesinde 2010 yılında hazırladığı, erkekliğin geçici bir formu olarak tarif ettiği *loser* kavramı üzerine düşünen bir çalışması vardır. “The *Loser*: Alternative Masculinities in Contemporary Texts” adlı doktora tezi bu konuda yapılmış çalışmalara örnek olarak verilebilir. Bu çalışma da özel olarak çağdaş roman, film ve televizyonda erkek öznenin yaşamının yeniden sunumunu “hegemonik erkeklik” bağlamında tartışır. Bunun dışında kavrama sinema alanıyla ilgili yazılmış hemen her kitapta rastlamak mümkündür. Bu yapılırken kavramın üzerinde bir uzlaşma varmış, neyin kastedildiği herkesçe biliniyormuş gibi davranılır, açıklanmaya ihtiyaç duyulmaz.

Kavramın kendisi hakkında net bir tanım ve de tartışma olmadığından, bu çalışmada, *loser*'i devam eden bölümlerde daha detaylı incelemek ve bu kavramdan artık “kaybeden” olarak bahsetmek üzere şu şekilde tanımlamaktayım: “*Loser zanaatından ya da mesleğinden uzak düşürülmüş ya da kadınlarla olan ilişkisinde kadınlar tarafından kabul görmeyen bir erkek karakterdir.*”

Edebiyatta da sinemada sıklıkla bazı karakterlere atfedilen fakat ne kökleri konusunda bir açıklama yapılan ne de detaylandırılan (ve bu sebepler yüzünden de şimdi benim yukarıda yaptığım tanımı da kolaylaştıran) *loser* karakterine benzeyen bir dizi karakterden söz edilebilir. Bu tiplerin tamamı, kapitalizmin etkisinde modern şehirlerin gelişimleri ve bu şehirlerin metropol insanı üzerindeki etkileriyle şu veya bu şekilde ilişkilendirilmiş edebi karakterlerdir.

Türkiye’den başladığında işte bu “kaybeden” karakterlerle ilgili yapılacak küçük bir araştırma, kişiyi hemen *Oğuz Atay*’ın 1970 yılında TRT Roman ödülünü de kazanmış olan kült romanı *Tutunamayanlar*’a götürür. Yazıldığı zamanda pek ilgi görmeyen *Tutunamayanlar* romanı, özellikle 1990’lı yıllarda popüler bir ilgiye ulaşmıştır. 1990’lardan sonra Türkiye’de gittikçe yükselen *Beat Kuşağı* ilgisi, Hikmet Temel Akarsu’nun *Kaybedenlerin Öyküsü* adlı kitabı (ki daha sonra *Kaybedenler Kulübü* filmine dönüşecek), Bukowski’nin kitapları bu yılların artan “kaybeden” modasının görünümleri olarak göze çarpar (Tırpan, 2011, s. 84).

Birsen Karaca çalışmasında *Tutunamayanlar* romanındaki tipin bir analizini yaparken Türk edebiyatında bu tipin öncülleri olup olmadığını sorar ve bu soruyu Türk aydınının eylemsizlik sorunu üzerine yazan dört yazara ve bu yazarların eserlerine ulaştığını söyleyerek cevaplandırır (Karaca, 2011, s. 30). Bu yazarlardan ilki Sabahattin Ali ve 1940 tarihli romanı *İçimizdeki Şeytan*’dır. Bir diğeri Sait Faik Abasıyanık’ın 1948 yılında yayınlanan *Lüzumsuz Adam*’dır. Yusuf Atılgan’ın 1959 tarihli *Aylak Adam* ve

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1961 yılında yayınlanmış romanı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise diğerleridir.

Yukarıda sayılan eserlere başkaları da eklenebilir. Melih Cevdet Anday'ın 1965 yılında yayınlanmış *Aylaklar*, Reşat Nuri Güntekin'in 1927 tarihli *Bir Kadın Düşmanı* romanları bu çerçeveye yerleştirilebilir. Aslında daha geniş bir çerçevede varoluşçuluk tartışmalarıyla bağlantılı eserlerde bu eylemsizliğe, yabancılaşmaya, köklerinden ve toplumdan kopuk karakterlere sıkça rastlanır. Fakat bu sıklığın normal bir ilgiden ve yönelimden kaynaklanıp kaynaklanmadığı tartışmalıdır. Türkiye özelinde, özellikle 1950'li yıllardan itibaren varoluşçuluk terminolojisinin sıkça kullanılmasının ardındaki nedenlerden biri olarak, Ahmet Oktay'ın belirttiği üzere yasaların komünist bir terminolojiye izin vermemesi ve bu yasaktan dolayı söylenmek istenenin başka bir dil içinde ifade edilmeye çalışılması da dikkate alınmalıdır (Özen, 2013, s. 232).

Tatyana Seyppel Tolstoy, Nabokov, Gonçarov ve Kafka'nın eserleri ile *Tutunamayanlar* romanı arasında benzerlikleri ortaya sererken (Seyppel, 1989), Birsen Karaca, *Tutunamayanlar* romanının Rus edebiyatındaki öncüllerine değinerek Rus edebiyatında etkisini kurmuş olan iki tiplmeye, "gereksiz insan" ve "küçük insan" tiplmeleri ile olan akrabalıklarına göz atar. Rus romanındaki bu tiplmelerin arketipi ise *Hamlet*'e kadar uzanmaktadır. Bu karakterlerin belirgin özellikleri, soylu bir ailenin üyesi olmak, içinden çıktığı sosyal çevreye yabancılaşmak, etik değerleriyle kendini bu çevreden üstün görmek, ifade ve eylemleriyle topluma ters düşmek, şüphecilik, ruhsal yorgunluk olarak sıralanabilir. Bu karakter özelliklerine Gogol, Manilov tiplemesiyle, Gonçarov ise Oblomov tiplemesiyle eylemsizlik ve tembelliği de ekler.

Romanı modern çağın başat edebi türü olarak gören ve *Roman Kuramı*'nda yukarıda bahse konu tiplmeleri "düş kırıklığı romantizmi" adı altında sınıflandırmış olan Georg Lukacs, "(...) romantik düş kırıklığı romanı kahramanının eğilimi daha çok

edilgenliğe yöneliktir; dışarıdaki çatışmalara ve itiş kakışa dahil olmaktansa, onlardan uzak durup ruhu ilgilendiren her şeyle yine ruhun içinde uğraşmaya yönelik bir eğilimdir bu” diyerek tanımlar (2002, s. 117). İnsan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşen romanın doğuşu, modeli eski Yunan toplumu olan "bütünlüklü" bir deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçişi simgelemektedir. Lukacs’a göre bütünlüklü çağlarda hayat kendiliğinden anlamlıdır, başka bir deyişle hayatla öz arasında bir uçurum yoktur. Bu, insanın arzuları ve davranışları ile dış dünya arasında bir uyum olduğu anlamına da gelir (Koçak, 2002, s. 11). Lukacs’a göre roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın anlatısıdır. Cemil Meriç de benzer bir düşünceyi dillendirirken romanın ortaya çıkışını “içtimâî bir sıhatsızlık, hiç değilse bir tedirginlik alâmeti” olarak tanımlar (Meriç, 2005, s. 119)

Lukacs’ın, bazı aforizmatik ifadeleri de Alain de Botton’un bu bölümde aktarılan Tanrı merkezli bir dünyadan insan merkezli bir dünyaya geçiş düşüncesi ile daha da açık hale gelir; "yazarın ironisi, Tanrısız çağların negatif mistisizmidir” ya da "roman, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir" (Koçak, 2002, s. 12).

Fakat kaybeden karakterlere benzeyen bütün tiplerin sadece bu edebi tanımlardan ibaret olduğunu söylemek yanlış olur. Bu tanımlara *serseri*, *aylak*, *avare*, *flanör* gibi birbirlerini çağrıştıran bazı sosyal tipler de eklemek gerekir. Bu tiplerin bazıları gerçekten düşkün olarak nitelendirilebilir. Bazıları ise bir yaşam tarzı olarak sivrilmiştir. Örneğin serserilik, diğer tiplerde olduğu gibi işsiz güçsüz olmakla tanımlandığı halde, bütün zamanlar boyunca tehlikeli bir şey olarak sınıflandırılmıştır. Tanımın içeriğinin oldukça genişlediği zamanlar olmuştur. Hayta, hovarda, bir geçim kaynağından yoksun, başkasının sırtından geçinenler ve hatta fahişeler bile bu kapsamda değerlendirilmiş ve Osmanlı devletinde serserilik bir üst kimlik olarak

vazife görmüştür (Özgün, 2013, s. 6). Kolayca geçim temin etme arzusu dilencilik de bu tanımın altına yerleştirilmesine sebebiyet vermiştir. Fakat serseriliği daha sonra değineceğimiz Robert Castel'in bahsettiği fazlalıklarla tamamen aynı yere yerleştirmek mümkün görünmüyor. Avrupa'da olduğu gibi bu fazlalıkları zorla iş yaşamına dâhil etmek ya da bu zorlamaya uyulmadığı zamanlarda onları idam etmeye kadar varacak ağır yaptırımlar uygulamak Osmanlı toplumunda söz konusu değildir. Osmanlı için mevzubahis olan daha çok bu toplulukların disiplin altında olmasıdır ve bu yüzden de dilenciler bir loncaya bağlı esnaflar olarak kabul edilmiştir. Böylece nerede dilleneceklerine devlet karar vermektedir (Özgün, 2013, s. 8).

Osmanlı devletinde serserilik tanımı, konulan vergilere itiraz eden kesimlerden tutun, Jön Türk hareketindeki faaliyetleri nedeniyle bir siyasi suçlu konumunda olanlara, oradan eşkıyalık yapanlara değin otoriteden yoksun kişileri tanımlamakta oldukça geniş bir perspektifte kullanılmıştır. Serseriliğin anlam dünyası herkes için rahatsız edici olduğundan olsa gerek Kastamonu'da konulan ek vergilerden çıkan isyan için komutan "bunlar serserilerdir, dikkate almaya değmez" deyince isyan daha da şiddetlenmiş ve halk komutana "biz serseri değiliz, mazlumuz" diyerek cevap vermiştir. Fakat zaman içinde birini serseri olarak adlandırmak konusunda daha dikkatli bir tavır takınılmış ve özellikle engelli, hastalıklı ya da kendini koruyamayacak denli yoksun kimseler için darülacezeler kurulması yolu seçilmiştir.

II. Meşrutiyet'in serseriler konusunda yeni olarak yapmaya çalıştığı daha çok söylem ve tanım noktasında ortaya çıkmıştır. Serseriliğin bir cürüm olarak tanımlanmaması gerektiği, dilencilere ya da serserilere kısa süreli de olsa hapis cezasını uygulamamak, sürgün cezası yerine 'sevk ve i'zamin' sağlanması, serseri olarak tanımlamak için iki ay boyunca işsiz dolaşmış ve bu süre içinde iş aramamış olmak, serseri nitelemesinin ancak savcılık tahkikatı ve mahkeme kararıyla

verilmesi gibi ayrıntılar serserilik algısındaki sınırları da daraltmıştır (Özgün, 2013, s. 35).

Bir diğer kavram olarak avare ise kültürümüzde serseriliğin içerdiği olumsuz çağrışımlardan beridir. Hem edebiyatta hem de sinemada oldukça fazla örneğine rastlanır. İşsiz güçsüz, başıboş anlamlarına gelen avareyi yine Fransızcada aynı anlamlara gelen *flanör* sözcüğü ile kıyaslamak isabetli olabilir. Ülkemizde Raj Kapoor'un *Avare* filminin 1955 yılında gösterimiyle popüler bir imgeye kavuşan ve sonrasında bu filmin yarattığı ivmeyle hem tekrar çekimleri hem de benzer türde karakterleri oluşturulan bir tiplere olarak avare imgesinin halk nezdinde popüler bir karşılığı olduğuna şüphe yoktur. Filmin seslendirilme ve karakterlerin isimlendirilme aşamasında müzik ve danslar dışında tamamen bir Yeşilçam prodüksiyonu haline gelmesi ve Hint sineması ve Türk sineması arasındaki ortak abartılı duygusallık yükü bu noktada filmin yabancılığını gidermiş gözükmekteydi. Bu denli etkisi olan film sonraki yıllarda iki kez daha gösterime girmiş, ayrıca filmin beş tane uyarlaması ve pek çok türevi çekilmişti. Bunun yanı sıra Sadri Alışık'ın Öztürk Serengil'in şahsında cisimleşmiş bir avareler silsilesine de yol açan bir film olacaktır *Avare*. Aşağıdaki o yıllarda *Gayret* gazetesinden alınan bu alıntı o zamanlar bu filmin etkisiyle Türkiye'nin ne halde olduğuna dair ilgi çekici bir manzarayı tarif etmektedir.

Avare bir millet oluşumuzdan mıdır, nedendir, bir Hint filmi bizleri aylardır meşgul ediyor. 'Avare', bir Hint delikanlısının aşkı nedeniyle bütün Türkiye'yi çok yakından alâkadar etti, hele şarkısı, onu sormayın. Plağı Malatya'da 50 liraya zamanıyla arandı ve bulunamadı. Şimdi her umumi yerden bir 'Avara-mu' çılığı yükseliyor. Geçenlerde bir karikatür görmüştüm: Bulutların arasında uçan bir tayyareci yerden 'Avara-mu' sesleri duyuyor ve şeksiz şüphesiz bu mintikanın Türkiye olduğuna kanaat getiriyor (*Gayret'den* aktaran Engin, 2013, s. 116).

Yazar bu konuda pek yanılmış gözüküyor. Dört yıl sonra 1959'da, *Aylak Adam*'ı yazacak olan Yusuf Atılgan aylaklığın doğululara özgü bir olay, buna karşılık aralarında ortak noktalar olsa da bohemliğin batılılara has bir durum olduğundan bahsedecektir (Yusuf Atılgan'dan aktaran Doğan, 2007, s. 104). Oğuz Demiralp'e göre *Aylak Adam* 'ilk flanörümüz', kent insanının yalnız ve kalabalık olduğunu vurgulayan ilk romanımız'dır. Roman bir özelliğiyle sanki Demirkubuz'u öncelemiş gibidir. Romanın kahramanı, birbirleriyle zoraki ilişkiler ağı kuran bir toplumdan kaynaklı rahatsızlığını dile getirir. Zorunluluktan bir arada bulunan ve birbirine katlanan bu insanların oluşturduğu bir topluluğa mensup olmaktansa yalnız kalmayı tercih eder. Onun tercihi tıpkı Demirkubuz gibi, "sevişen iki insanın kurduğu", dar, sorunsuz bir toplumdan başkası değildir (Atılgan, 2017, s. 108). Bu açıdan romana zamanında toplumcu olmadığı yönündeki eleştirilerle roman kahramanının yönelimi ve Demirkubuz'un politik olandan uzaklaşıp kendini iki kişi arasındaki aşka adanması arasındaki bağı görebiliriz.

Flanör, Walter Benjamin'in 19. yüzyılın tarihini sergilemek üzere ele aldığı temalardan biri olarak, Fransızca da "avare gezinen" anlamını taşır ve Benjamin'de Ahmet Cemal'in ifadesiyle bununla da kalmayıp dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır (Benjamin, 1995, s. 81). Ancak ve ancak pasajların inşa edilebilmesiyle ve böylece küçük bir kent, küçük bir dünya inşasıyla böyle bir tipin ortaya çıkabileceğini söyleyen Benjamin, bu bina duvarları arasında flanörün kendini evinde duyumsadığından bahseder. Herkesin birbirine yabancı olduğu korkunç bir kalabalıkta birbirlerinden utanma duygusunu yitirmiş bir kitlenin varlığı, aynı zamanda aykırı olanın gizlenebildiği bir yer haline dönüşür. Flanör için uygun bir ortam. Flanör bir gözlemciye, bir dedektife, bakınmadan aldığı hazla ulaşır. Avareliğinin haklı sebebi ortaya çıkar, flanörün tembelliğinin salt görünüşte olduğu belirlenir (Benjamin, 1995, s. 118). Flanörün en önemli özelliklerinden biri işi gücü olmayan birinin kılığında, aslında insanları birer uzmana dönüştüren iş bölümünü

protesto etmesidir. Peki, flanör ve avarelik arasında nasıl bir karşıtlık ya da ilişki vardır? Bunun için Nigar Pösteki'nin avare Turist Ömer tiplemesi ile flanör arasında yaptığı karşılaştırma işimizi görebilir (Pösteki, 2013, s. 188);

Turist Ömer:

Flanör:

Günübirlik yaşar

Günübirlik yaşar

Düşünmez

Düşünür

Duygusaldir

Mantıklıdır

Ev özlemi duymaz

Ev özlemi duyar

Boşluktadır

Boşluk hissetmez

Kentlidir

Kentlidir

İyi giyimli değildir

İyi giyimlidir

Masallardaki Keloğlan'dır

Modern çağın yaratisıdır

Kaderin sillesini yemiş bir yalnızdır

Yalnızlık onun seçimidir

Bu çalışmanın konusu olarak “kaybeden” yukarıda sıraladığımız bu serseri, aylak, avare, flanör gibi tiplmelerden hangisine daha çok yakındır o zaman? Eğer baştaki kaybeden tanımımıza dönecek olursak ve *kaybeden*'i meslek yaşamındaki bir kayıp ve bunun sonuçlarıyla belirlemeye devam edeceksek, yeni bir tanımdan, köklerini yukarıda sıraladığımız tiplmelerden farklı bir sosyolojik gelişime borçlu yeni bir tiplmeden bahsetmemiz gerekecektir. Bu tipleme 14. yüzyılda yeni bir sınıf olarak ilk defa düşkünler, muhtaçlar, yoksullar, eli ayağı tutmayan ve hatta istenmeyen kişilerin dışında oluşacaktır.

Castel bunları “fazlalıklar” olarak tarif eder ve günümüzdeki fazlalıkların durumlarının özdeşliği açısından değil fakat konumlarının benzerliği bakımından ataları olduklarını ifade eder (2017, s. 74). Bu sınıfın doğuşunu Avrupa’da ortaya çıkan ve nüfusun üçte birini yok ederek insan varlığını ender bulunan bir şeye çeviren kara veba tetiklemiş bulunmaktadır. Kara veba, daha önceden başlamış olan kırsal kesimdeki tabiyet ilişkilerini aşındırır, bu kişilerin bir kısmı şehre göç etmeye başlar, fakat şehir zaten kabul edebileceği göçmen sınırlarına ulaşmış olduğundan şehirde el emeğinden başka yeterliliği olmayan bir kalabalık birikir. Burada David Reisman’ın tespiti yerindedir. Popülasyonda, doğum ve ölüm oranlarında herhangi bir travmatik değişiklik toplumun o ana dek alışmış olduğu yaşam biçimlerinde yarattığı ağır baskı, bu baskıya direnebilecek ya da bu baskıyla başa çıkacak yeni bir karakter yapısını zorunlu kılacaktır (Riesman, Glazer, & Denney, 2016, s. 34).

Burada da gerçekleşmekte olan şey budur. Bu kırsal hayatın becerileriyle donanmış ve yine kırsal hayatın koruma kaynaklarından yararlanmış bu kitle şehir yaşamında tamamen bir artık nüfus haline gelir. Buna sebep sadece veba salgını değildir. 14. yüzyılda ailelerin gittikçe soya dayalı aile biçiminden çekirdek aileye kaymasıyla birincil koruma kaynakları zayıflar. Veba nedeniyle akrabalık ilişkilerinde yaşanan gedikler “parçalanma faktörlerini denetlemeyi” ve mensubiyet yitimini engelleyici” önceki denge durumunu parçalar. Buradaki sefaletin kaynağı tarımsal yapılardaki değişim olsa da etkilerini tam anlamıyla şehirlerde gösterecektir (Castel, 2017, s. 86). 14. yüzyıldaki bu toplumsal hareketliliği ve bunun sonucunda bu toplumsal hareketliliğe karşı getirilen yasaklamaları Castel başka toplumsal hareketliliklerden ayırır.

Burada söz konusu olan çalkantılardan korunmak değil, herkesi işbölümü içindeki yerini korumaya mecbur ederek toplumsal düzenin iç düzenlemelerini güçlendirmektir. Çünkü karşılaşılan güçlük, bundan böyle iş örgütlenmesinin ve yeni birey profilinin, toplumun geleneksel biçimlerine uyum sağlamasının güç

olmasıdır. İlgili topluluklar, henüz kesin biçimini almamış olmakla birlikte kelimenin tam anlamıyla proletarya diye adlandırabileceğimiz şeyi temsil ederler: hayatta kalmak için sadece kol gücüne sahip olanlar (Castel, 2017, s. 80).

Neden bu insanların hareketliliği yasaklanmakta ve zorla da olsa onları bir işte çalışmaya mecbur kılmaktadırlar? Çünkü bir iş sahibi olarak belli bir yerde çalıştıkları zaman bu insanlar sadece “yoksul”durlar. Kendi yerlerindedirler ve düzenin bir parçasıdır. Böylece bir “sorun” değildirler. Gezgın serseri olarak adlandırılan bu kitleyi denetim altına almak için ciddi çaba gösterilecektir. Cezalar arasında sürgün edilme önceliklidir. Ama bu suçun en büyük suç kabul edildiğini idam cezası ortaya koyar. VIII. Henry döneminde 12000, Elizabeth döneminde yılda 400 kişi idam edilir. Ama yaşarken onları bir utanç simgesi haline getirecek olan bir şey daha vardır. Yakalanıp yargıç karşısına çıkarılan bu kişinin alınına, kızgın çelik yardımıyla V(agabond-gezgın serseri) harfi çizilmektedir.

Kanunlar, anlatılar, her ne kadar gezgın serserileri kanun yıkıcı ve kamusal düzenin düşmanı olarak gösteriyor olsa da Castel, bu insanların yaşadıkları dönemde sıradan insanların önemli bir bölümünün içinde bulunduğu bir kaderi, “geçici iş ilişkisi ve toplumsallık ağlarının kırılmağından beslenen bir mensubiyet yitimi sürecinin uç noktasını” temsil ettiklerini söylemektedir (Castel, 2017, s. 97). Tutuklanan hemen bütün gezgın serserilerin bir mesleğı vardır ve genellikle de artık geçinemedikleri topraklarını terk etmişlerdir.

Castel, bu gezgın serserinin proletaryanın atası olduğunu düşünmektedir. Çünkü bu kişilerin eli ayağı tutmasına rağmen yapabilecekleri tek şey kas güçlerini satmaktan başka bir şey değildir. Emek güçlerini kiralayan bu insanlar hemen her zaman kısa süreli işler, işyerlerinin değışkenliğı, bir efendiye kısa süreli bağlanmalar şeklinde ortak bir yazgıyı paylaşırlar. Bu durum, 19. yüzyılda işçi sınıfının dayatmaları karşısında kurulan

yeni tabiiyet ilişkileri sayesinde biraz çözülmüş fakat 20. yüzyılın sonlarına doğru bu kurulan anlaşma da çökmeye yüz tutmuştur.

İşte *kaybeden*'in köklerini bir yerde bulacaksak bu, ne avarede ne de flanörde kendini gösterecektir. Bu kendini gezgin serserinin başlattığı çizgide, ücretli emeğin mensubiyet yitiminde ortaya çıkarak gösterecektir. Bu şekilde Castel'in anlattığı bu tabiiyet ilişkilerinin kaybı ve yerine ikame edilmeye çalışılan yeni toplumsallık biçimi olarak sendikal faaliyetleri Lütfi Ömer Akad'ın Göç üçlemesinde tartışıldığını görmek mümkün. Özellikle aile kurumunun zayıflaması ve görevini yerine getirmekten uzaklaşması karşısında yeni bir güvenlik ağı olarak sendikal faaliyetlere ilişkin tartışma pek çok filmde tartışılıyor olsa da Akad'ın üçlemesinin bu alanda tematik bir bütünlük oluşturması ve güvenlik ağlarının zayıflayıp yenilerinin ihdas edilmesini etkili bir biçimde ifade edebilmesi nedeniyle seçildi. Fakat bu çabanın başarısızlıkla sonuçlanacağını Yavuz Turgul filmlerinde gözleyebileceğiz. Yavuz Turgul'un hem popüler temalara olan yatkınlığı hem de filmlerini oluştururken indiği derinlik onu, Türkiye'nin 1980 sonrası toplumsal ve kültürel dünyasını anlayabilmek adına önemli bir figür haline dönüştürmektedir. Ve nihayetinde Zeki Demirkubuz filmleri bizleri hali hazırda içinde bulunduğumuz anı anlamak üzere seçilmiş bulunuyor. Elbette kaybeden karakterler başka yönetmenlerin filmlerinde de yer etmektedir. Fakat Zeki Demirkubuz'un filmografisi tamamen bu karakterleri merkeze alan yapıtlar olduğu için 1990'lı yıllardan sonra içinde bulunduğumuz ortamı anlamak üzere oldukça yetkin yapıtlar olarak çalışmamızın konusu olmuşlardır.

Bu çalışma 1960'lardan günümüze kadar kaybeden karakterlerin Türk sinemasındaki değişim süreçlerini incelemeyi ve bu süreçleri etkileyen siyasal, ekonomik ve toplumsal değişmelerin bu karakterlerin oluşmasında ve bu karakterlerin algılanmasında yaptığı katkıları değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın önemi ise

özellikle Rus edebiyatında olmak üzere dünya edebiyatında bir yüz yıldır, Türk sinemasında ise 1960'lardan itibaren görünen; ya "hedeflerini" tutturamayan ya da bir hedefleri olmayan, "evine ekmek götürmeyi" beceremeyen ya da kadınların, varlıklarını erkekler olmadan sürdürebilme olanaklarının artması yüzünden varlığı gereksiz hale gelen erkeklerin trajedisine odaklanmasındadır.

Temel olarak günümüze dek Türk sinemasında kaybeden karakterlerin kaybeden'den loser'a dönüşümünün, hem kapitalizmin Türkiye'de aldığı şekil ve mesafe ve bu duruma verilen tepkiyle, hem de kadınlar ve erkekler arasındaki geleneksel "mücadele" ilişkilerinin modern şehir yaşamında ve kapitalist ilişkilerin evrilmesi sürecinde gittikçe etkisini yitirmesi nedeniyle oluştuğunu göstermek vurgulamak istediğim noktalardan biridir. Yukarıdaki tanıma göre Türk sinemasının iki bölümde incelenebileceğini düşünmekteyim. İlk bölüm 1960'tan 1980'lere kadar, 1980'lerden günümüze kadar da ikinci bölüm. Bir başka şekilde ifade edecek olursak, 1960'tan 1980'e kadarki bölümde kadınların erkeklere hâlâ "bağımlı" olduğu fakat bir kopuşun açığa çıkmaya başladığı, 1980 sonrasında ise erkeklerin kadınlara bağımlı olmaya başladığı bir dönemin izlerini bulmak mümkündür.

Bu çalışma, bu "Giriş" bölümünü takip eden iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci ana bölüm "Dişiliğin Vakti" ve "Çağımızın Havası" adlı iki alt bölüm içeriyor. "Dişiliğin Vakti" temel olarak binlerce yıllık kadın erkek ilişkisi tarihinde kadınların, uzun patriyarkal egemenlik karşısında yavaş yavaş yükselişe geçtiği iddiasına dayanıyor. Anaerkil bir toplumsal yapıdan ataerkil bir yapıya geçiş üzerine bir tartışmanın yer aldığı "Erkeğin Yükselişi" adlı parça bu kısmın ilk bölümü. Sonrasında bu geçişin zihinsel altyapısını tanımlayan ve ortaya döken bir dizi düşünce ile ikinci alt bölüm olan "Kadınlara İlişkin Bir Dizi 'Özcü' Düşünce" gelmekte. Ardından bu bölüm kadınların yükselişe geçişini tartıştığım "Dişinin Yükselişi" adlı bir alt bölümle sonlanıyor.

“Çağımızın Havası” alt bölümünde ise kadın-erkek ilişkilerinin dönüşüme uğraması ve yeni karakter tiplerine zorlayan toplumsal değişimler tartışılmakta. Önce insanları uzun yüzyıllar boyunca bir arada ve koruma destekleri sağlayarak tutmuş olan cemaat bağlarının kopuşundan bahsettikten sonra bugüne bizi getiren travmatik dönüşüm ve değişimlerden bahsederek ilk ana bölüm sonlanıyor.

İkinci ana bölüm ise “Türk Sineması ve Kaybeden Karakterler” adını taşıyor. Bu bölümün altında sinema ve toplumsal yaşam arasındaki örtüşmeler ve sinemanın sosyal bilimler açısından hem bir araştırma alanı hem de sosyal hayatın anlamlandırılması hususunda bir zihin açıcı çerçeve olarak durumunu tartışan bir dizi düşünceyi dile getiren ve filmlerin nasıl okunduğuna dair bir anlayış ile sona eren bir girişten hemen sonra filmlerin tartışıldığı “Lütfi Ömer Akad: Kriz”, “Yavuz Turgul: Geçiş” ve “Zeki Demirkubuz: Çöküş” bölümleri yer almakta.

Bu bölümler, yönetmenlerin filmlerinin tartışılmasına ayrılmıştır. Akad’ın üçlemesi, kadın erkek ilişkilerinde bir kriz ihtimalini öngören yapıtlar olduğu savıyla inceleniyor, sonrasında Turgul filmlerinde Akad’ın gösterdiği çözüm yolundan uzaklaşmamıza vurgu yapıldıktan sonra Demirkubuz ile nihai olarak bugün ulaştığımız yer belirleniyor. Çalışmanın sonuç bölümünde ise, tezdeki tartışma konuları etrafında bir değerlendirme yer almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇAĞIMIZIN CİNSİYETİ

1.1. DİŞİLİĞİN VAKTİ

1.1.1. Erkeğin Yükselişi

İçinde yaşadığımız çağın ya da çağların uzun geçmişinde kültürümüzün ataerkil yapısı üzerine çok şey söylenmiştir. Dilimize kadar sirayet etmiş bu ataerkil kültürünün bilim adamı yerine bilim insanı kullanma ısrarı ve özeniyle ne kadar değişip dönüşeceğini önümüzdeki yıllar (ya da yüzyıllar) gösterecektir. Fakat bu eşitlikçi çabanın aksine, Georg Simmel'e soracak olursak, o kesin bir dille "kültürün, nesneliliğinin bir kesin sonucu olarak asla iki cinsin ötesinde bir alanda var olamayacağını" düşünür. Bir kültür ya feminen ya maskülen bir karaktere sahip olmak zorundadır. Yani "ben her şeyden önce bir insanım" cümlesi hangi cins tarafından ifade edilmiş olursa olsun anlamsızdır. Cinsiyetin gücü kendi kültürünü de dayatır. Açık bir biçimde toplumumuz bugün maskülen bir karakterde kendini icra etmektedir (Simmel, 2016, s. 9). Simmel bu durumu çok da olumsuzlayarak ifade etmez. Daha çok sıklıkla yaptığı üzere nötr bir tespit olarak dillendirir. Ama benzer düşünceleri dile getiren örneğin Paglia, içinde yaşadığı bu eril kültür hakkında daha olumlu bir tavır sergilemeyi yeğler. O, bu tür düşünceleri dillendirmesi için gereken boş zamanı bu ataerkil kültür içinde bulduğunu düşünmektedir. Bu türden tavırların aksine de düşüncelerin varlığı herkesin malumudur. Ne olursa olsun ataerkillik üzerine kafa yormak, bunun karşıtında bir anaerkil imkân üzerine düşünmeyi de tetiklemiştir.

19. yy. bu noktada bir başlangıcı ifade eder. Bu dönemin kültürel feministlerinin büyük çoğunluğu, bu tarihlerde eş zamanlı yazılmış olan birkaç çalışmadaki anaerkillik üzerine düşüncelerden etkilenirler. 1861'de J. Jacop Bachofen'in *Analık Hukuku*, 1870

yılında Henri Maine'in *Kadim Hukuk* ve 1877 yılında Lewis H. Morgan'ın *Kadim Toplum* kitaplarında yer alan düşünceler bu dönem feministlerinin ütopyik düşüncelerinin kaynağı durumundadır (Donovan, 2014, s. 86). Bachofen'in eseri sonraları pek çok açıdan eleştirilse de anaerkillik tartışmalarının başlangıç noktası kabul edilmiş ve Darwin'in *Türlerin Kökeni* ve Marks'ın *Kapital*'inde olduğu gibi okurlarını aşan bir üne sahip olduğu söylenmiştir (Georgoudi, 2005, s. 446). Örneğin Sorokin, Bachofen'in düşüncesini bu dönemin alametifarikası saydığı "doğrusal gelişim kuramları" içinde değerlendirir ve bu merkezdeki kuramları özetler;

...başboş "ilkel" cinsel ilişkilerden (Bachofen, Mc Lennan, Engels, Bebel, Morgan ve daha başka birçokları gibi yazarların keyiflerine göre üç ya da dört yahut beş aşamadan geçerek) tek-eşli aileye; ataerkil (patriyarkal) aileden cinslerin eşitliğine dayanan soydaş aileye; soyundan inmede ve hısımlıkta baba çizgisini izleyen sistemden ana çizgisini izleyen sisteme ya da tersine; cinslerin eşitliğinden eşitsizliğine ya da tersine. Bunlar ve bütün öteki toplum ve insan bilimleri, gelişme aşamalarıyla birlikte ezelden ebede devam eden bir sürü tarih eğilimlerini sözde "keşfetmiş" olduklarını söylemektedirler (Sorokin, 1997, s. 340).

Bachofen ve ardıllarına eleştiri sadece bu tarihin doğrusal akışı çerçevesinde dile getirilen kuramlardan biri olması sebebiyle gelmez. Ayrıca bu kuram etrafındaki düşüncelerin, kafa karışıklığının sonucu olan bir ayrım içerdiği söylenmiştir. Kadınların gerçekte bütün zamanlar için güçsüz olduğu ve bu anlamda kadınların politik yönetimi anlamına gelen matriyarki ile mülk ve yönetimin kadınların elinde toplandığı anasoyluluk arasında bir ayrımın yapılamayışı yüzünden böyle bir yanlış anlamının gerçekleştiği yapılan eleştirilerden bir diğeridir (Paglia, 2004, s. 53). Ayrıca, anaerkilliği bir tür insanlığın gelişmemiş bir aşaması ya da ilkel bir aşaması olarak kabul etmesi, dine, inanca yaptığı vurgu ve dolayısıyla kadının tanrısallığa, olağanüstü ve irrasyonel olana olan

yatkınlığı, miti tarihin yerine geçirmesi, mitin geçmişte yaşanmış bir anın günümüze yansıyan bir projeksiyonu olduğuna dair inanç gibi konularda da eleştirilmişlerdir.

Bütün bunlara rağmen mitin önemine yaptığı vurgu bu kuramsal yaklaşımın önemli bir katkısı kabul edilir. Bu mitin bize gösterdiği, dışının gücünü tarihin başlangıcında oldukça uzak bir geçmişe sabitlemek ve onu ahlak, akıl ve kanun yoksunu barbar bir kültürün içine yerleştirmektir. Bu kadından duyulan korkunun ortaya dökülmesi anlamına gelmekteydi.

O [Bachofen], mitte, Yunanlıların kadının iktidar talebi ve iktidarı kullanmasıyla ilgili temsillerini görmüş ve bunları doğru bir şekilde betimlemiştir: Kehanet gücünden gurur duyan karanlık Gaia; erkek katili Klytaimnestra, Danaos'un Kızları ve Lamia; Yunan kahramanların savaştan düşmanları ve Atina'ya saldıran Amazonlar. Kısacası o, iyi Yunan yurttaşının, "dişi öge"de ilkel, kaotik, bulanık, disiplinsiz ve tehlikeli olduğu düşünülen her şeye takıntısını görmüştür (Georgoudi, 2005, s. 457).

Christoph Türcke'nin yukarıda değinilen anaerkil-ataerkil toplum yapısına dair çizdiği ve anaerkil bir toplumsal formdan ataerkil bir toplumsal forma geçişin zihinsel çerçevesini belirlediği düşünceleri bütün bu süreci özetlemesi anlamında zikredilmeye değerdir. Türcke, bunu yaparken ilk cinsel tabuların ortaya çıktığı tahmin edilen ilkel devirlere uzanır. Bu devirdeki insanlar alet yaptıklarına göre akıllı olmalıydılar da. Ayrıca bir arada yaşamın gereği olarak bir akrabalık hukuku doğmuş olmalıdır. Bu akrabalık hukukunun merkezinde de anne yer almak zorundadır çünkü açık bir biçimde diğerleriyle biyolojik bağları tespit edilebilen, daha doğrusu ondan yola çıkarak akrabalık tanımları yapılabilen kişidir. Babanın pozisyonu bugün olduğu gibi o gün de muğlak ve uzlaşısaldır. İlk rastgele ilişkilerden sabit insan gruplarının oluşmaya başlamasıyla annenin önemi gittikçe artar. Sadece akrabalık bağı olarak değil aynı zamanda çocukların

beslenme ihtiyaçları nedeniyle ilk başvuru noktası olarak, bir tür işbölümünün ilk planlanışı kendiliğinden meydana gelir (Turcke, 1995, s. 14).

Böylece doğurup besleyen ana, doğurup besleyen doğa ile ilk anlam bağına kavuşur. En erken M.. 10000 yıllarından kalma Venüs heykelciklerinde kutsallık izafe edilen annelik özelliklerinin bize ulaşan ilk örneklerini görürüz. Evlerde ya da tapınaklarda bulunmuş olmalarından dolayı gelişkin bir kültür ortamına ait olduğu düşünülen bu heykellerde kadının cinsellik ve doğurmayla ilgili özellikleri, göğüsleri, kalçaları, cinsel organları vurgulanmışken geri kalan kısımlar kollar ya da bacaklar ise ciddiye alınmamış görünmektedir. Bu heykelciklerin imlediği en önemli şey, bu insanların karşı karşıya kaldıkları ürkünç doğa karşısında bir savunma, bir korunma alanı inşa etme girişimidir. Bu girişim kesinlikle kendisini dişi bir formda ifade etmektedir. “Ne zamanki insanın doğurması kendisinden daha fazla bir şey ifade eder, varoluşun kendini borçlu olduğu o yaratıcı süreci serimler, o zaman ona dişil cinsiyet özelliklerini bir kültün merkezi yapan o kutsallık verilebilir” (Turcke, 1995, s. 17).

Toprak ve kadını böylece bir potada eriten dişil, kültür kadına her şeyi besleyen Toprak Ana'nın temsilcisi olarak bir kutsallık da atfeder. Bu kutsallık Akdeniz dünyasının hemen her yerinde kendine farklı isimlerle yer bulur. Mısır'da İsis, Grit'de Gaia, Kıbrıs'ta Afrodit, Efes'te Artemis, Babil'de İstar, Fenike'de Astarde, Kapodokya'da Ma, bunlardan birkaçıdır (Paglia, 2004, s. 52). Bu kutsallık sadece bu doğurganlık ile kalmaz, yaşam döngüsünde önemli bir yer işgal eden ayın, kadınların adet döngüsüne uyuruğunun keşfi dişinin kutsallığını perçinler ve dünyanın ya da yaşam döngüsünün dişilikle olan bağlantısını kuvvetlendirir; dahası ayın kendisi kadınlarla olan bu ilişkisi içinde dişil bir gezegen olur (Turcke, 1995, s. 27).

Doğurgan olanın bir dölleyen olmaksızın doğuramayacağının keşfi, dünyanın eril ve dişil öğelerle tanımlanmasına giden yolu da açmıştır. Böylece erkeklerin değeri

artmaya başlar. Ama “henüz vesile olma gibi” bir anlamdadır (Turcke, 1995, s. 29). Kadın hâlâ etkin, kendi kendine yeten, kendi bağımsızlığında bir güç olarak varlığını korur. Yaşam döngüsünün insana korku veren bilinmezliğini onu tanıdık kılarak, onu kadınlıkla ilişkili kılarak, sadece salt kadınlıkla değil, gençlik, orta yaşlılık ve yaşlılıkla ilişkili kılarak atlatmaya çalışan insan, onu tapınma düzeyine de eriştirir. Şimdi, artık kurbandan bahsedebiliriz.

Önceleri dişilerin dehşet verici biçimde kurban edilmeleri söz konusudur ve bu, kendisine kurban verilene “en değerli olanın” yani dişilerin kurban edilmesi ile alakalıdır. Fakat sonraları erkekler kurban edilmeye başlanır. “Kurban alma, hamile kalmanın yalnızca başka bir biçimidir, öldürmek döllemenin başka bir biçimidir” (Turcke, 1995, s. 37). Böylece her zaman gerekme de kurbanın bir erkek olması, ölüm aracılığıyla üremenin simgeleştirilmesine uygun düşer.

Kurban olma, sadece erkek cinsine değil, artık belirli bir erkeğe yüklendiğinde ve yılın tapınasal olarak kutlanan akışıyla bütünlendiğinde, aşağıdaki gibi bir şey gerçekleşebilirdi: "Kabilenin nimfesi ya da kraliçesi, tebasındaki genç erkekler arasından, bir yıl boyunca sevgilisi olacak, sonra da, yıl bitiminde kurban edeceği erkeği seçerdi: Bu erkek onun şehvetinin nesnesi olmaktan çok bir verimlilik simgesiydi. Onun kanı ağaçları, tahılları ve besi hayvanlarını verimli kılmak için akıtılırdı ve eti kraliçenin nimfe nedimleri tarafından yenilip bitirilirdi (Turcke, 1995, s. 40).

Fakat bu noktada kritik olan şey şudur: Kurban etme eyleminde kadınlar tarafından erkeklere dayatılmış bir şey yoktur. Erkekler fiziksel olarak güçlü cins olmalarına, silah kullanmalarına ve avlanmalarına rağmen, kurban edilme eylemine itiraz etmemiş görünmekteydiler; bu noktada zorlanmamışlardı. Kurban edilme erkeklere, “psikolojik bir kabullenme” olarak, “metafizik bir erk” tarafından dayatılmıştır.

Bu metafizik erk, uzun zamanlar boyunca erkekleri sistemin boyunduruğu altında tutmayı başardı. Patriyarkanın etkinliği sadece üretim araçlarının ele geçirilmesi ile açıklanabilecek bir durum değildi çünkü zaten belirli bir işbölümü, matriyarkal topluluklarda -kadınlara çapa tarımı dokuma ve seramik işlerinin, erkeklere de pulluk sürmek, tarla açmak, hayvan yetiştirmek av ve silah üretimi düşmesi gibi- yürürlükte idi. Ayrıca kadınların gebeliği zaten onların hareket alanlarını kısıtlıyordu ve özellikle de gebeliğin son aylarında erkekler tarafından korunmaya ihtiyaç duyuyorlardı. Fakat bu şartlar henüz erkeklerin sistemi dönüştürmeleri için yeterli olmayacaktır. Büyük Ana'nın sahip olduğu mitsel ve çağının en yüksek entelektüel kavrayışının da egale edilip aşılması gerekecektir. Üretim araçlarının gelişmesinin önemi sadece bu gelişim ile aklın belirleyici bir güce kavuşmasında yatmaktadır. Üretim araçlarının gelişmesi ve erkeklerin verimliliğe katkıları, erkeklerin önemini giderek artırmıştı ama bu katkı erkeklerden daha çok Büyük Ana kültürüne hizmet etmektedir.

İlk olarak, dölleyici bir etkinlikleri nedeniyle kendileri de kurban edilen erkekler, toprağı ekip biçerek kadınların da benzer bir dölleyici faaliyette bulunduğunu fark ettiler. Böylece insana özgü o büyük değer biçme, “beslemek” ve “doğurmakta” kendini göstermediği kuşkusu erkeklerin henüz dille ifade edemedikleri ama hissettikleri bir duygu oldu.

Kurban olmanın, dişi cinsten erkek cinse yüklenmesi, böylelikle, artık -daha az ama daha seçkin- erkek kanına susayan Büyük Ana'daki bu damak zevki değişikliğine yol açması, iki cinsin erkek cinse yönelttikleri ortak düşmanlığı ve bu düşmanlık erkek ruhlarını dişi olanın kutsallığından kuşku duymaya karşı benzersiz bir yatkinlik içine sokmuştu. Bu kuşku, filizlendiğinde, erkeklere, kendi cinsine ya da kendi kişiliğine yönelmeyi bir doğa yasası gibi dayatmış olan Büyük Ana'nın büyüü gevşemeye başlar; binlerce yıl boyunca engellenmiş, içeride biriktirilmiş saldırganlık potansiyeli serbest kalır ve ana kültürünün iyi geçinme

görüntüsü altında erkeklere karşı yürüttüğü cinsiyet savaşımı, açık olarak - kadınlara karşı- patlak verir (Turcke, 1995, s. 47).

Bu kriz, kendini önce kurban edilme eylemlerinin geciktirilmesinde gösterecektir. Sonrasında erkek kurbanlar yerine hayvanlar Büyük Ana kültüründen alınan başka bir taviz ve ardından da erkeklerin ölmeyi reddetmesi, ulaşılan başka bir evreyi temsil edecektir. Sonraki süreç patriyarkanın Büyük Ana Kültü etrafındaki her türlü kültürel üretimi kendine mal etmesiyle devam eder. Örneğin Yunan mitolojisinin içinde kadınların konumu sadece erkeklerin bir yansıması haline dönüşür. “Kadınlar akıllı, konuşan, çalışan varlıklar oldukları ölçüde daha değersiz erkekler gibidirler” (Turcke, 1995, s. 54). Kadınlar mitik özelliklerini erkekler karşısında yitirmeye başladıkça kayıpları daha da fazla olmaya başlamıştır. Şimdi bir zamanların kuşakları birbirine bağlayan kadınları erkeklerin soyunu sürdüren bir aracıya dönüşmüştür. Kayıp gittikçe derinleşir ve kendini kadınların nesneleşmesinde en derin biçimde gösterir. Artık kadın alınır satılır olmuştur.

Erkeğin kendisini doğanın boyunduruğundan koparan “akıl”a kavuşmasının altındaki sebep, Turcke’ye göre kadın cinsine yönelmiş olan düşmanlık potansiyeli idi. Ona göre bu düşmanlık olmadan aklın kendisini keşfetmesi gerçekleşmeyecekti. Bu yüzden patriyarkanın erkeklerde açığa çıkardığı özel saldırganlığın matriyarka tarafından beslendiğini söylemiştir. Matriyarkanın ortaya döktüğü nedensellik, analogi, soyutlama gibi mantıksal yolları patriyarka devşirmiştir. Bir zamanlar düşünülmüş olan artık başka bir bağlamda yeniden düşünülür olagelmıştır.

Turcke, patriyarka ve matriyarka arasındaki güç değişiminin mutlak ve kalıcı olduğunu düşünmez. Çünkü cinsler arasındaki bu uzun savaşında zaman içinde kadının konumu ikili bir yapıya kavuşmuştur. “Erkeğin istencine boyun eğen ama yine de edepsiz dik kafalı olmayı bırakmayan, çekici ve doğal şiddeti erkeklere rahat vermeyen” bir

tiplere olarak patriyarkal dişi imgesinin kendisini Yunan mitolojisinde Ekhidna şahsında ilk örneğini bulmasından beri işler pek değişmişe benzememektedir (Turcke, 1995, s. 60). Erkeğin arzusunun bu biricik nesnesi aynı zamanda onun korkusunun da biricik nesnesidir. Turcke'nin mitostan Logosa geçiş olarak tanımladığı bu uzun geçmiş, kendini yeni mitolojik anlatı olarak sinemada yeniden var eder. Ryan ve Kellner bunun bütün bir Hollywood geleneğinin kadına karşı temel konumu olduğunu ifade etmektedirler (Ryan & Kellner, 1997, s. 219). Kadının dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteren imgeler, meşru dünyayı yok etmek isteyen kural yıkıcılar oldukları kadar, erkekler dünyasının birer onaylayıcısı ve onların arzularının kaynağı olarak resmedilen temsillerde kendini göstermiştir.

Örneğin Clarie Johnston, "Sinemada Kadın Mitleri" adlı makalesinde, Hollywood sinemasında erkeklerin rollerinde sürekli bir değişkenlik söz konusuysen kadınların hiç değişmedikleri üzerinde durur. Johnston'a göre Hollywood'da kadın tarih dışı bir varlıktır ve olduğu şekliyle değil erkeklerin onu görmek istedikleri biçimde sunulur. Yıldız sistemi de bu çabanın bir ürünüdür ve dahası manipüle edici bir yapıya sahiptir; kadınları bir yanı sıra odaklanmaya yabancılaştırıcı düşler kurdurtmaya yöneltilir.

"Kadın Filmlerini Üretmek ve Tüketmek" yazısında başrolünü Bette Davis'in oynadığı *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942) filmini mercek altına yatırırken Maria Laplace de benzer bir yolu takip eder (Laplace, 1987). Davis'in zeki fakat nevroitik, itici, çirkin bir kızın, Charlotte Vale'in değişimini gözler önüne serdiği filmde, Charlotte zaman içinde değişir, güzelleşirken kadın seyircilere de bir mesaj vermektedir. Fazla kilolarından kurtulur, giyim tarzını değiştirir, makyaj yapmaya başlar ve bir süre sonra alımlı bir kadın haline gelerek erkeklerin nazarı dikkatini celb eder. Film bu haliyle kadınların erkeklerin gözünde çekici bir konum elde edebilmek için benzer yöntemleri kullanabilecekleri mesajını verir.

Charlotte'un değişim süreci salt dış görünümünü değiştirmekle de sınırlı kalmaz; genç kadın baskıcı annesinin sebep olduğu nevrotik kişiliğinden de kurtularak özgüvene sahip bir birey haline gelir. Öyle ki sevdiği adamı da annesinin baskısından kurtulmak için tutunduğu bir korkuluk olarak gördüğünü anladığında yaşam kavgasını genç erkekle birlikte göğüsleme kararı alır. Laplace de gerek yıldız sistemi hususunda gerek Hollywood sinemasının kadını metalaştırdığı konusunda Johnston'la aynı görüşleri paylaşmaktadır. Zaten ona göre filmin ilk yarısı tam da bu tartışmaların merkezine oturmaktadır. Filmin devamında özgürlüğüne (ekonomik ve ruhsal) kavuşan özgüvene sahip kadın birey kurgusu da bu nedenle çok çekici gelmez ona. Bir kadın yazarın romanından uyarlanan, bir kadın yıldızın oynadığı film bir kadın filmi olmaktan çok sistem içinde sınırları zorlamayan bir kurgudan ibaret kalır.

Yine aynı film ile *Now, Voyager* ve Alfred Hitchcock'un *Marnie*'sini (1964) irdeleyen Ann Kaplan ise "Annelik ve Sunumu: Savaş Sonrası Freud'cu Eğretilmelerden Postmodernizme" adlı makalesinde daha kuşkucu bir yaklaşımı benimseyerek gerek *Now, Voyager*'de gerek *Marnie*'de baş karakter üzerine eğilmektense her iki kadının hayatlarını kabusa çeviren anneleri üzerinden bir okuma yapmayı yeğler (Kaplan, 1990). Ana-kız ilişkisinin Freud'cu tarzda sunuluşunun ilk örneğinin *Now, Voyager* olduğunu söyleyen Kaplan, evlatlarını gözeten anne imajının niye sinemada bu kadar kötü sunulduğu noktasını irdeleyerek nihai noktada şu soruyu sorar: Annelik söyleminin ortadan kalkmasını bu kadar çok isteyen kimdir? Kadınlar mı, Kapitalizm mi? Ona göre bu durumdan en çok faydalanacak olan kadınların ev içi meşgalelerden mümkün olduğunca uzak kalarak hem üretim sektöründe hem de tüketim alanında daha etkin rol almasını isteyenlerdir.

Gerçekten de mesele kadın hakları ihlalleri perspektifinden incelendiğinde olan biteni, kadınlara karşı uzun zulüm dönemi ve buna karşın yürütölen bir mücadele olarak

görmek gerekir. Hatta günümüzde bu, toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında erkekleri de ezen bir düzen olarak tarif edilmektedir (Atay, 2004). Fakat bakış açısını hegemonik bir erkekliğin yapıp etmelerinden çıkartıp Simmel'in ifade ettiği savaşım halinde bulunan iki ayrı cinsel sicil olarak ele aldığımızda, günümüzü, matriyarkal ve patriyarkal düzenlerin yeniden bir savaş arifesinde olduğu bir zaman dilimi olarak tarif etmek uygun düşebilir. Örneğin sinemada yer alan erkek temsillerinden biri olarak kurbanlaştırılmış erkekler kategorisini, erkekliğin kendini koruma formlarından biri olduğu kadar, bu bölümün anlam dünyası içinde dişiliğin, matriyarkanın yükselişinin bir görünümü olarak ele almak ve bu pasajın başında zikredilen matriyarkal kurban törenlerine bağlamak da mümkün görünmektedir.

1.1.2. Kadınlara İlişkin Bir Dizi 'Özcü' Düşünce

"Yanlarında karıları ve çocukları olmadığı ve erkek arkadaşlarıyla bir ava çıkacakları zaman."¹

Sosyal bilimlerde, geleneksel -ya da ataerkil demek bu durumda daha uygun olur- ve modern ilişkiler içinde kadınların durumu ve erkeklerin pozisyonları hakkında ciltler dolusu tartışma ve literatür vardır ve bu literatürün başlıkları bile bu sayfaları tek başına doldurmaya yeter. Bu literatür ortadayken, kadın erkek ilişkilerini bağımlılık ilişkisi olarak tarif etmek, hele ki kadını "başkası için varlık" olarak düşünmek "özcü" bir tavır olarak tüyleri diken diken etmeye yeter ve günümüz akademik dünyasında revaçta bir tavır sayılmaz. Ama benim burada odaklanmak istediğim şey neyin günümüzde ahlaken doğru ya da yanlış olduğu, ya da neyin popüler bir araştırma konusu ve neyin değersiz kabul edildiği değildir.

¹ Margaret Mead'in 'bir erkeğin kendini en mutlu hissettiği an hangisidir?' sorusuna verdiği cevap (Aktaran Vonnegut, 2001, s. 62).

Benim mesele ettiğim şey en azından bir kısım erkek açısından, hangi gerilimlerin en derinden hissedildiğidir ve ne kadar itiraz geliştirilirse geliştirilsin bütün tartışma hâlâ bu özcü fikirleri inkar etmeye, yalanlamaya, yok saymaya yönelik bir tartışmadır. Bunu çeşitli fikirlerin farklı zamanlarda farklı ifadelerle yeniden gündeme gelmesinde fark edebiliriz. Etkilerini sürdürüyor gibi görünse bile bu düşüncelerin varlıklarını daha uzun süreler devam ettireceğine şüphe görünmemektedir.

“Feminizm ve Frankfurt Okulu” adlı makalesinde Douglas Kellner, Frankfurt Okulu içinde bir süre bulunan Erich Fromm’un kadın erkek kişilikleri, toplumsal cinsiyet ve feminizm meselelerine odaklanan düşüncelerinin bir dökümünü çıkarır. 1943 yılında yazdığı “Cinsiyet ve Karakter” adlı makalede Fromm biyolojik cinsel farklılık çözümlemesine girişir ve analizine erkeklerin ve kadınların cinsel eylemde göze çarpan farklılıklarına işaret ederek başlar. Fromm’a göre, erkeğin cinsel organının ereksiyonunu erkek orgazm oluncaya dek sürmesi gerekir, kadını tatmin etmek için bunu kadın orgazm oluncaya dek sürdürebilmesi de gerekmektedir. Bunun sonucu olarak da Fromm bu biyolojik gerçeklerin erkek ve kadınlarda farklı cinsel kaygılara yol açtığını düşünür. Erkek performans kaygısına ve başarısızlık duygusuna sahiptir. "Öte yandan kadının hassasiyeti kendisinin erkeğe bağımlı olmasına dayanır; kendisinin cinsel işleviyle bağlantılı güvensizlik ögesi başarısızlıkta değil, fakat 'tek başına' bırakılmakta, hedefine ulaşamamışlıkta, cinsel tatmine yol açan süreci tamamen denetimi altında bulunduramamakta yatar (Kellner, 2006, s. 370).

Fromm, alay konusu olma korkusunu yatıştırmak ve güvensizlikle savaşmak üzere prestij kazanmak için toplumsal sistemin tamamen erkek rekabetini ve kibirliliğini ve aynı şekilde kadınlar üzerindeki güç ve tahakkümü teşvik ettiğini düşünmektedir. Fromm, cinsiyetler savaşında, her ne kadar kadınlar erkeklerle alay edebilir ve onları iktidarsız hâle bile getirebilirlerse de, penisin erkeklerin kadınları sadistçe tahakkümleri

altına aldıkları bir silah olduğunu düşünür: "Erkeğin özel düşmanlığı *aşırı güç* için, kadını ise onu *zayıflatmak* içindir".

Fromm, Freud'un ve kadınların kendilerini beğenmiş oldukları şeklindeki geleneksel ideolojik yorumların, erkeklerin hem cinsel deneyimde hem de yaşamın diğer alanlarında prestij kazanmaya çalışarak cinsel başarısızlık korkularına karşı güvence aradıkları diğer toplumsal alanlarda kendilerinin "ne iyi bir uygulayıcı olduklarını" kanıtlama çabalarıyla çeliştiğini ileri sürmektedir.

Fromm eril karakteri "nüfuz etme, yol gösterme etkinlik, disiplin ve maceracılık nitelikleriyle, dişil karakteri ise üretken alıcılık, koruma, gerçekçilik, tahammül etme ve annelik" nitelikleriyle tanımlar 1951 yılında yayınlamış olduğu "Erkek-Kadın" başlıklı makalesine Fromm'un başlangıç cümlesi şöyledir: "Erkekler ve kadınlar arasındaki ilişki galip gelen ve yenilen gruplar arasındaki bir ilişkidir" (Aktaran Kellner, 2006, s. 372). Bu düşünceyi Simmel'in iki cins arasındaki ilişkinin, iki ayrı varlık tarzı arasındaki ilişki olduğu yönündeki savıyla aynı yere koymalıyız.

Fromm'un düşünceleri, 1990 yılında yayınlanmış olan Camille Paglia'nın *Cinsel Kimlikler* adlı yapıtında biraz aforizmatik bir tarzda tekrarlanır. Kadın trajedi kahramanının nadir bulunduğunu söyleyen yazar, trajedinin erkeğe ait bir yükseliş ve düşüş paradigması (tam da Demirkubuz'u doğrular bir tarzda) olduğunu belirtir. Kadın, trajediye dönüşüm geçirmemiş bir acımasızlık getirir çünkü türün düzeltmeye çalıştığı sorun da zaten 'kadın'dır (Paglia, 2004, s. 20). Sonrasında Paglia, kadının doğa ile özdeşleştirildiği çeşitli düşüncelerden örnekler sıralar. Ona göre modern kadının ataerkil kültüre saldırmak için kullandığı dili ve mantığı erkekler icat etmiştir (Paglia, 2004, s. 25). Paglia tartışılmaz tarihi bir gerçek olarak erkeklerin sanat, bilim, politika alanlarındaki egemenliklerini cinsel fizyoloji ve estetik arasındaki ilişkiyle açıklamaktadır. Tüm kültürel kazanımlar birer hedeflemedir ve erkeklerin anatomik

yazgıları da hedeflemeciliktir (Paglia, 2004, s. 46). Başarısızlık ve küçük düşme tehlikesi erkeğin hep yakasındadır. Hiçbir kadın kadınlığını ispatlamak zorunda değildir. Oysa erkek işi becermek zorundadır yoksa işi biter.

Paglia'nın kavramsal düşünme üzerine erkek egemenliğine değindiği pasajların benzerini Kant'ta da buluruz. Ona göre kadınların düşünsel alanda faaliyet göstermesi erkeklerin kötü niyetli bir hilesi gibi görünmektedir. "Zira kadının doğal çekiciliği karşısındaki zayıflıklarının ve tek bir muzip kadın bakışının, bilimin en zor sorunundan daha fazla kafalarını karıştırdığı gerçeğinin farkında olan erkekler, kadınlar bu alana girer girmez, kendilerini kesin üstünlük içinde görürler ve cömertçe bir hoşgörüyü kadınların zayıf düşen gururunun imdadına koşabildikleri için, başka türlü geçemeyecekleri avantajlı bir duruma geçmiş olurlar" (Kant, 2010, s. 35). Ona göre kadının felsefi muhakeme etmek değil, duyumsamaktır. İlgisi nesnesi de erkeklerdir. En uç durumda, kendi meziyetlerinden emin olan erkek şöyle diyecektir: "Beni sevmesen bile, seni bana saygı duymaya mecbur edeceğim"; güzelliğinin gücünden emin olan kadın da şu yanıtı verecektir: "İçinden bana hayran olmasan bile, seni beni sevmeye mecbur edeceğim" (Kant, 2010, s. 47)

Bir diğer filozof Kierkegaard ise Hegel'in "kendisi için varlık" ve "başkası için varlık" kategorilerini kullanarak kadının varlığı üzerine düşünür.

"Öyleyse o kız, başkası için varlıktır. Burada yine bir başka açıdan bakarsak gerçekten başkası için varlık olan bir kadınla nadiren karşılaştığını öğreten deneyim bizi engellememeli, çünkü pek çoğu genellikle kendileri için de başkaları için de hiçbir şey değildirler. Kadın bu tanımla Doğayla, dışı olan her şeyle paylaşır. Şu halde Doğa bir bütün olarak başkası içindir. Çünkü kadın erkeğin düşüdür. Bu öykü kadının başkası-için olduğunu bize başka bir şekilde daha öğretir. Onun ilk uyanışı aşkın dokunuşuydur, bunun öncesinde o bir düşüdür. "Ancak, bu düş varoluşunda

iki aşamayı ayırt edebiliriz: ilki, ask onu düşlediğinde; ikincisi ise o aşkı düşlediğinde (Kierkegaard, 1996, s. 131).

Kierkegaard'a göre de kadın tümüyle, doğanın kategorileri içine hapsolmuştur (Camilla Paglia'nın uzun uzadıya anlattığı satırlarla birleşir) ve bu yüzden yalnızca estetik olarak özgürdür. Daha derin anlamda yalnızca erkek aracılığıyla özgür hale gelebilir. Erkek talep eder, kadın seçer. Ama talep bir sorudur ve kadının seçimi bu soruya bir yanıttır.

José Ortega y Gasset de kadın varlığının erkek varlığına bağlı oluşu üzerine düşünen filozoflardan biridir. Gasset kadının yazgısının erkeğin varlığını hesaba katarak varolmak olduğunu söylebileceğini düşünmektedir (1999, s. 137). Ama bu hiçbir biçimde onun özgürlüğünü aşındırmamaktadır. “İnsan denen varlığın özgürlüğü yazgısının önünde ve karşısındadır. Yazgısını üstlenebilir de, karşı da koyabilir, yazgısıyla özdeşleşebilir de, özdeşleşmeyebilir de, ki bu da aynı kapıya çıkar zaten.”. Kadından zayıf cins olarak söz eder Gasset. “Çünkü o zayıflık sayesinde, kadın bizi mutlu eder ve kendi de mutludur, kendini zayıf duydukça mutlu olur.”

Gerçekten de ancak erkekten daha zayıf olan bir varlık, erkeğin temel varlığını kökten anlamıyla onaylayabilir: Erkeğin becerilerini zaferlerini, başarılarını değil düpedüz kişiliğinin temel koşulunu onaylar. Yeteneklerimizin en büyük hayranı bile bizi bize âşık olan bir kadın gibi destekleyip onaylamaz. Bunun nedeni de, gerçekten, yalnızca kadının sevmeyi bilmesi ve başarmasıdır, yani ötekinde yitmeyi.

Bütün bu pasajlarda zikredilen kadın erkek ilişkilerinin modern kent hayatının kadın erkek herkes için sağladığı olanaklar altında bir miktar tebessüme yol açacağı muhakkak. Baudelaire, Poe'nun hayatını anlatırken Poe'nun babasının işinden istifa edip sevdiği kadın gibi gezici bir tiyatrodaki oyuncu oluşunu “kaderini, karısının kaderi ile

birleştirmek üzere” diyerek tarif etmişti (Baudelaire, 1995, s. 17). Açıktır ki günümüz piyasa şartlarında böyle bir ilişkiye talip olmak ancak aşırı bir romantizm ile mümkün olabilir. Herkesin kaderinin kendi yapıp etmelerine bağlandığı bir çağda, her birimiz, üçüncü sayfa haberlerinde görüp duyulanacağı, içleneceği fakat sayfayı çevirdiğimizde unutacağı böylesi adayışlar, gerçekte alaycı tebessümlerin konusudur. Her ne kadar ana akım sinemada bu türden romantik kavuşma anları çok satıyor gibi görünse de gerçek hayatta bütün bunlar pazarlığa tabidir. Hem kadınlar hem erkekler anlaşılana o ki ikamesini henüz bulamadıklarından bu türden incelikli birlikteliklere, romantik kavuşmalara, aşk sözcüklerine hala prim veriyor gözükmektedir.

1.1.3. Dişinin Yükselişi

“Çünkü bütün kadınlar “zavallı Byron ölüm döşeğinde ne de ilginç olmuş” diyeceklerdir”. Lord Byron²

Eğer dünya tarihini kadın erkek ilişkilerindeki dramatik dönüşümler üzerinden ele almış olsaydık, bizim şu anda içinde bulunduğumuz “Yeni Çağ” tam olarak ne zaman başlamış olurdu?

Simgesel bir an verebilseydim, bu anın Giovanni Giocomo Casanova'nın 18. yüzyılın son çeyreğinde Dux şatosunda anılarını yazmaya başlamasıyla olduğunu iddia ederdim. Bugün zamparalığın simgesi haline gelmiş bu adamın artık güçten kesildiği, ışıltılı gençlik yıllarının izlerinin silinmeye başladığı bu son günlerinde, can sıkıntısından yazmaya başladığı anıları, bizi kadın erkek ilişkilerinin yeni bir formuna hazırlar.

Casanova, ömrü boyunca kadınların ruhsal özelliklerine pek odaklanmış görünmese de her zaman onların seçmelerini ön planda tutmuş ve kendi mutluluğunu

² “Solgun görünüyorum. Veremden ölmek isterdim” sözünün sebebini merak eden arkadaşına verdiği cevap (Aktaran Sontag, 1988, s. 38)

onların mutlu oluşlarının sonucuna bağlamıştır. “Bir budalayı aldatmak akla karşı işlenmiş bir cürmün intikamını almaktır” diyen ve sadece bir çapkın değil aynı zamanda bir kumarbaz ve dolandırıcı da olan Casanova, asla ayarttığı kadınların “bedavadan” bir kabulleniş ile “ağına” düşmesini istemez. Onun arzusu “bir kadının aşka gönülden razı gelmesi ve kendi kendisiyle mücadele ettikten sonra teslim olması” yönündedir ve asla temel motivasyonu olan “zevk” konusunda bencil bir tavır icra etmez. Bir erkeğin aldığı zevkin beşte dördü kadının aldığı zevken kaynaklanır ona göre (Casanova, 1992, s. 56).

Öte yandan Casanova'nın evrensel karşıtı olan kurmaca Don Juan'da ise ayartma, yeni ergenliğe girmiş bir kızdaki tutun, yetmişinde bir kadına ya da bir fahişeden bir aristokrat hanıma kadar seçmelerinde herhangi bir kıstas uygulamayan Casanova'nın aksine, yalnızca belirli türde kadınlara ve belirli bir salkle yönelmiştir:

Bir Orta Çağ katoligi olarak [Don Juan], farkında olmaksızın, tenle ilgili her şeyin "günah" olduğunu öne süren Kilisenin görüşünü paylaşmaktadır. Evlilik-dışı aşk, Hıristiyanlığın bu yüce görüşü açısından bakıldığı zaman, şeytanca bir şey (bu da onu iki misli tahrik edici hale getirir), ve dişi de, kadın da bu günahın aracıdır: Kadın her yanı ile ve tüm varlığıyla "kötülük"ten başka bir işe yaramaz. Tabiatı ve var oluşu bile bir baştan çıkarıcılık ve tehlikedir; bunun için, kadındaki en kusursuz erdem bile bir görünüşten, bir yanılgıdan ve içerisindeki yılanı gizlemek için takılan bir maskeden başka bir şey değildir (Zweig, 1991, s. 75).

Don Juan, bugün kabul edildiği gibi kadınların hayran olduğu (en azından öyle olduğu düşünülen) o yakışıklı, o ince erkek imajının aksine her zaman kadınlardan nefret etmiştir. Kadınlara karşı büyük bir kin duyar ve en sonunda baştan çıkardığı her kadın zafer defterinde bir çentikten öte bir anlam ifade etmez. Don Juan, Casanova'nın herhangi bir estetik, ahlaki yargı içermeyen seçmelerinin aksine yalnızca soylu ve eğitimli kadınları, erişilmesi zor, elde etme olanağı ne kadar az olursa zaferin o kadar etkileyici olacağı kadınları hedef alır ve nihayetinde tek hedefi onların onurlarıdır. Sonu gelmez bir

biçimde, bir kadından diğeri bir kadına sadece ve sadece “kadınlar üzerinde evrensel bir sinama yapmak ve böylece kadın cinsinin alçalmaya veya düşmeye mahkûm olduğunu kanıtlamak” için dolanıp durur (Zweig, 1991, s. 77).

Casanova'nın ölümünden 15 yıl sonra, 19. yüzyılın başında dünyaya gelen Kierkegaard bu edebi durumu felsefi düzeye yükseltecektir. Kendi hayatından da biyografik öğeler taşıyan *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'nde Kierkegaard, Don Juan'ın eylemlerini fiiliyata geçirmek ister gibi, yalnızca belirli bir *sine qua non* (olmazsa olmaz) özgünlüğe sahip olan kızlar ile ilgilidir: “Kızı önce bir şekilde, sonra başka bir şekilde baştan çıkarırsınız. Bu yıl herhalde pek fazla koleksiyon yapmayacağım, bu kız kafamı çok meşgul ediyor. Yani hasılatım düşük olacak, ama büyük ikramiyeyi alma umudum var” (Kierkegaard, 1996, s. 30).

Kitap boyunca her biri maddeleştirilebilecek türlü yöntemler ile peyderpey genç kızı baştan çıkarır ama nihayetinde onunla birlikte olmaz. Çünkü “bir kızın ruhuna düş gibi süzülüp girmek bir sanattır, çıkmak ise bir başarıdır”tır (Kierkegaard, 1996, s. 70). Don Juan'dan kadına daha çok değer veriyormuş gibi yaparak ayrılan Kierkegaard, nihayetinde kadınların seçimlerine vurgu yaparak sefleleriyle birleşir;

Kadın elbette seçer, ama bunu uzun bir özgürleşme sürecinin bir sonucu olarak düşünürsek seçim kadınca değildir. Reddedilmenin aşağılayıcı olmasının nedeni budur çünkü söz konusu kişi kendisinin çok iyi olduğunu düşünmüştür, yapamayacağı halde bir başkasını özgürleştirmek istemiştir. Bu durumda derin bir ironi vardır. Başkası-için, başat taraf görünümüne sahiptir: Erkek diler, kadın seçer. Kadın, kendi anlayışına göre, yenilendir; kendi anlayışına göre erkek, galiptir, fakat bu galip, yenilenin önünde eğilir. Ama bu gayet doğaldır ve bu yolla sunulanın ne olduğunu bilmezden gelmek ancak sıkıcılık, budalalık ve erotik duyarlıktan yoksunluktur. Daha derin bir neden daha vardır. Çünkü kadın özdür, erkek yansımadır. Bu yüzden, kadın öyle hemen, sessizce seçmez. Erkek talep eder,

kadın seçer. Ama talep bir sorudur ve kadının seçimi bu soruya bir yanittir (Kierkegaard, 1996, s. 133).

Her bir örnek kadınlara karşı farklı duygusal tepkileri içeriyor olsa da kadınlara verilen değer açısından benzerdir. İster onları sevecen, içli, derin (Casanova ne kadar derin olabilirse!) bir aşk için elde etmek istesin, ister sadece onların özünde ne kadar ahlaksız olduklarını göstermek için ayartmış olsun, ya da bir estet olmanın gereği olarak baştan çıkarsın, bütün bu eğilimler kadınların tek tek bireyler olarak ciddiye alındığının habercisidir. Casanova'nın tümevarımcı bir çaba ile her kadında aradığı evrensel kadınlık da, Don Juan'ın yanlışlamacı metotla örtük olarak da olsa bir kadında bulmak istediği yüksek ahlak da artık kadınların birebir muhatap alındığının göstergeleri olmaktadır.

19. yy. sonunda bir başka büyük sanat eseri, Edmond Rostand'ın *Cyrano*'su ise durumun erkekler için biraz daha çıkılmaz bir hale geldiğini bize örnekler. Bu sefer, erkeğin çirkinliği ön plandadır ve bu kuzeni Roxane'a olan aşkın önündeki en büyük engeldir. Mahir bir kılıç ustası, eşsiz bir şair, hazırcevap bir kişi olarak gücü bir tek Roxane'a yetmez. Dahası, aşığı olduğu kuzeni ile kuzeninin aşık olduğu yakışıklı bir genç arasında çöçatanlık yapma zulmüne de katlanmak zorunda kalır.

Cyrano kıza aşkını itiraf etmek için eline fırsatlar geçmesine rağmen bunu yapmaz ve kararı, yani kızın kendisine olan ilgisinin, bir kuzen sevgisinden değil, bir kadının mutlak bir aşkını içeren bir sevgiden doğacak olan ilgiyi, Roxane'in kendisinin ikrar etmesi için, onun mutlak iradesini dışlayacak ya da manipüle edecek hiçbir girişimde bulunmaz. Çünkü yalnızca 'kendisi' için sevildiğini bilmek ister. Ama böyle bir arzu bir erkek için, bir tür eksiklik, yetersizlik değil midir? Ölümünü beklerken ne kadar anlamsız ve de aciz bir hayat yaşadığını da ikrar edecektir:

Fakat ne haltetmeye girdi,
Ne haltetmeye girdi alemin gemisine?..
Felsefeyi severdi, fizikten de anlardı,
Şairdi, musikide hayli behresi vardı.
Laf altında kalmazdı, yaman bir silahşördü;
Başkası hesabına bazen aşık olurdu.
Rahmetlinin Cyrano de Bergerac'tı adı;
Herşey olayım derken hiçbir şey olamadı! (Rostand, 1995, s. 268)

Bütün bu örnekler bize her ne kadar katı bir kurallar yığını içinde belirlenmiş ve hapsolmuş bir toplumsal formdan, feodal yaşamın ve ataerkil düzenin kısıtlamalarından “özgürleşmiş” bir erkeklikten bahsediyor gibi görünse de daha ötede aslında “erkeklik” için gerekli onayı yarışma şartlarına açtığı için bir kriz durumuna işaret eder. Elbette feodal düzen hem kadınlar hem de erkekler için baskıcı unsurlar barındıran bir sistemdir fakat aynı zamanda o, üyeleri için riskten arındırılmış asgari bir hayatı da garanti etmektedir. Geçim sıkıntısı ve hayatta kalma için gösterilmesi gereken yoğun faaliyet kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkileri tartışmaya izin vermez.

Böyle bir dünya, örneğin utanma, namus, saflık gibi kavramlar etrafında döner, fahişelik gibi avunma yolları önerir ve nihayetinde evlenip çocuk çocuca karışacağınız bir final yapma şansını önünüze koyardı. Böyle bir dünyada cinsel faaliyetler belirli kişilere (eşler ya da fahişler) ve belirli zamanlara (gece) ve de belirli amaçlara (çocuk sahibi olmak) hasredilmiştir. Yalnızca mali açıdan güçlü topluluklarda cinsel faaliyet bu tür sınırlamaların ötesine taşar ve kendini üremeden ayırırdı (Riesman, Glazer, & Denney, 2016, s. 180).

Bu hararetli çağ bize birbiriyle çelişiyormuş gibi görünen türlü fotoğraflar sunmaya devam eder. Belki 19. yüzyılın büyük şairi ve modern şiirin babası kabul edilen

Baudelarie bizim için simgesel bir çıkış ifade edebilir. Şiiri ile o ana kadar gelmiş olan geleneği tamamen değiştirdiği söylenen şair, aslında bu işi geleneksel şiir formu içinde yapmıştır. Yani o, şiirin biçiminde herhangi bir değişikliğe gitmemiş ve fakat içeriği öylesine yüksek bir düzeye taşımıştır ki artık bu biçim, varılan bu içeriği taşıyamaz olmuştur. Aynı şey denilebilirse eğer, bu yüzyılın toplumsal yaşamı için de iddia edilebilir. Viktoryen çağı olarak ünlenmiş bu muhafazakâr yüzyıl, aynı zamanda değişik kırılmaları da içinde barındırır. Viktorya çağında popüler “saflık ideali”nin hem erkeklerin hem de kadınların hayatında öngördüğü “saflık” pratik hayatta karşılığını bulamamış gibidir. Örneğin kadınlar, toplumsal ve ekonomik hayatlarını bir düzene koymak üzere bu saflık ideallerini kullanmayı öğrenmişlerdir;

Kadınları böylelikle bir sosyal açmaz içinde bırakan ve normal cinsel duygulara karşı koymamanın korkunç bir hata olduğu bir dünyada, kadınlar, toplumsal ve ekonomik durumlarını düzeltmek için cinsel çekiciliklerini soğukkanlılıkla kullanmayı öğrendiler. Bu, ancak toplumca kabul gören ‘safiyet’ kılığı altında olabilirdi. Tecrübeli tapınak fahişesi Ampelis, onsekiz yaşındaki Chrysis’e yeni mesleğinin inceliklerini şöyle öğretmişti : “Bir erkeği kendine çılgınca âşık etmek istiyorsan, ona, onsuz da yaşayabileceğini göster.” Yunan fahişesi, ilgisizliğini göstermek için başka erkeklerle yatıyordu; Victoria çağı kızı ise, ücretini ödeyene kadar herhangi bir erkeğe cinsel bakımdan teslim olmayı düşünmeyecek ölçüde “melek huylu” bir varlık olarak, bu ilgisizliğini daha kesin bir biçimde ortaya koyuyordu. Her iki örnekte de cinsellik, ekonomik bir amaç elde edilmesi yolunda kullanılmaktaydı (Dell, 1983, s. 64).

Buradaki ifadelerde ‘fahişe’liğin ya da cinselliğin her durumda ekonomik bir amaç için kullanılıyor olması rijit bir ifade olarak görülebilir. Fakat bu çağ bize hem “fahişe”nin hem de “iktisat”ın birlikte, nasıl bir değişimin ayakları olduğunu da gösterecektir. Büyük Alman iktisatçı Werner Sombart “gayrı meşru aşkın, meşru çocuğu

olan “lüks”ün, “kapitalizm”i var ettiğini söyleyecektir. “Namuslu kadın” ile “Orospu” arasına yeni bir sınıf kadın girmesiyle olacaktır bütün bunlar: Eğitilmiş ve zaman içinde elenerek en iyi üyelerin yüksek seviyede serbest aşk ilişkisine hak kazandığı “Kurtizan”. On sekizinci yüzyıl sonunda saraydaki her yirmi erkekten on beşinin artık eşleriyle değil metresleriyle yaşadığını anlatan Sombart bu durumdan namuslu kadının zevklerinin de etkileneceğini ve metreslerle rekabet etmek zorunda kalacağını yazmaktadır (Sombart, 1998, s. 84). 19. yy. sonunda ise saraydaki bu değişim kendini bütün bir orta sınıf üzerinde gösterecektir. Üstelik yüzyılın başlarında kesin sınıfsal ayrımlarla anlaşılmakta olan zinaya ilişkin düşünceler de yavaş yavaş değişecek ve herkesin bu ‘herc-ü merc içinde’ payını alma çabasında bütün modeller birbirine girecektir. O zaman “evli kadın zevkten payını almak için hak iddia eder ve o andan itibaren de fahişenin kendisine benzemesine izin verir” (Corbin, 2015, s. 150).

Sombart kapitalizmin gelişmesi ve değişmesinde lüksün ne türden değişimler geçirdiğini ve bu değişimlerde kadının *birincil* önemini inceler. Ona göre bu değişikliklerin özünde, *dişinin zaferi* yatmaktadır; (a) Lüksün özelleşip kamusal alandan evin içine girmesi, (b) lüksün nesnelleşme eğilimi, (c) lüksün duyusallaşma ve incelmeye eğilimi: “İncelme” der Sombart, “bir kullanım eşyasının üretiminde canlı emek sarfiyatının artması, daha fazla çalışmayla maddenin içine nüfuz etme, maddeyi emeğe doyurma demektir.”, (d) zamanı daraltma eğilimi; artık birey kendi yaşamından daha uzun sürede olup biten şeylere katlanamamaktadır; “ve artık bu dünyanın egemenliği dahi bütünüyle dişinin eline geçtiği için, lüks talebini doyuracak araçları sağlama temposu da kat be kat artırılmıştır. Kadın bekleyemez. Kadına âşık erkek ise hiç bekleyemez” (Sombart, 1998, s. 130).

Ayartma pratiklerinin temelde kapitalizm ve tüketim toplumu ile yakından ilişkisi bulunmaktaydı çünkü her şeyden önce bu ayartmanın gerçekleşebilmesi için erkek

ve kadının eşitlik temelinde yeniden kavranması gerekiyordu. Siyasi, medeni, tıbbi ve hukuki düzenleme ve gelişmeler bu sürece katkıda bulunmuşlardır (Bologne, 2011, s. 277). Artık bir kıza ulaşabilmek için geçmeniz gereken bir yığın akraba yoktu. Elbette balolar, düğünler, aile eğlenceleri de yerlerini kaybetmiş durumdaydılar. Simgesel olarak genç bir kadının “babasından alınması” artık önemsiz görünmektedir. Çünkü kız ve erkek iş babanın onayına geldiğinde çoktan arzularını dindirmiş oluyorlardı. Burada nihai karar artık erkeklerin tekelinden alınmış bir durumdadır. “Kadın ve erkekler arasındaki bağların katı sınıfsal ilişkiler içinde görünmez olduğu, evlilik ilişkilerinin çiftlerin tercihlerinin dışında belirlendiği ataerkil düzen etkinliğini, her yerde aynı şiddetle olmasa da yavaş yavaş yitirmektedir. Bunun sonucu olarak çalışma ilişkileri ve ardından sevgi ilişkileri, ataerkil aile bağımlılığından ayrılmaya ve özgürleşmeye başlayacaktır” (Dell, 1983, s. 49). Bu yüzden Karl Marx’ın 1866’da, daha sonra damadı olacak Paul Lafargue’a yazdığı aşağıdaki satırları, feodalizmin kalıntıları olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır;

[...]Yalnızca bir haftalık bir jeolojik dönem içinde bile tavırlarımızdaki değişikliği dehşet içinde izledim. Fikrimce gerçek aşk, ihtiyat, tevazu ve hatta aşığın maşuğa karşı çekingenliği içinde ifade edilir. Asla ihtiras içinde kendini kapıp koyuvermekle ve zamansız samimiyet gösterileriyle değil. Siz bu karmakarışık mizacınızı sergilediğinizde, kızımla davranışlarınız arasına aklımı koymak da bana düşüyor. Eğer ona olan sevginizi Londra boylamıyla uyarlı bir biçimde göstermekten acizseniz, tavsiyem onu uzaktan sevmenizdir (Kaynak, 2015).

Kadının yavaş yavaş özgürleşmesiyle birlikte cinsel özgürlük çağında erkekler daha önce cinsel ilişkiye girmiş olmaktan kaynaklı üstünlüklerini de yitirmiş durumdadırlar. “XX. yüzyılın sonunda” der Bologne, “maço’nun ortadan kalkması, kısmen bu cinsel ayrıcalığın sona ermesine bağlıdır”. Teknolojinin gelişmesi artan boş zamanla birlikte geleneksel bir toplumda ev içi yükümlülüklerinden kurtulan bir kadının,

öncesinde asla aşık atamayacağı erkeğin cinsel performansı artık tartışma konusudur. Bu, erkeklerin hayatına cinsel güçsüzlük olarak yansiyacak bir durumdur.

Ayrıca bu özgürlük, erkeklerin kadınlara ulaşabilmek için üçüncü kişilerle yapılan pazarlıkları, akrabalık hukukunu, statüden kaynaklı hakları ve parayı işlevsiz hale getirecektir. Bunlar hâlâ işe yarar enstrümanlar olabilir fakat nihai sonuç için yeterli olmayacaktır. Böylece bir kadına sahip olabilmek için onu baştan çıkarmaya çalışmak, “onu razı olmaya zorlamak için saflıklarını kötüye kullanmak değil, onun, ikna ve kibarlık yoluyla razı olmasını sağlamaktır” (Bologne, 2011, s. 292). “Kolektif kurallarla sınırlanmadığı ya da önceden belirlenmediği çapta özgür diye adlandırılan bu bireysel seçim, şimdi ne üzerine dayanacaktır? Bunun harekete geçirilmesine geleneksel olarak katkıda bulunan unsurlardan şimdi ancak bir teki kalmıştır; bu da sevgidir” (Rougemont, 1982, s. 85). Bütün bu manzara Baudrillard’ın “cinsel mitolojide dişile geçiş” dediği, dişil olanın eril olanın yerini alması olarak adlandırdığı şeyi bize açık eder. Bize açıklıkla gösterdiği şey, kadınların hâkimiyetinin belirginleşmeye başlamasıdır.

1.2. ÇAĞIMIZIN SOSYOLOJİSİ

1.2.1. Çağımızın Havası

Toplum diye bir şey yoktur. Birey olarak erkekler ve kadınlar, bir de aileler vardır.
Margaret Thatcher, 1987

Yüzyılın en büyük tarihçilerinden Eric Hobsbawn, “*Kısa 20. Yüzyıl*” adlı eserinde son yüzyılın bir panoramasını çıkarırken kullandığı kelime “aşırı”dır. Kitabının hemen girişine aldığı bir dizi epigraf ile de bu düşüncesinde yalnız olmadığını, bunun hakim bir algı olduğunu gösterir. Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, atom bombası, Austwich, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Soğuk Savaş, Büyük Buhran vs. Bütün bunların akabinde bir toplumsal devrimden söz edecektir Hobsbawn. Ona göre insanlığın

%80'i için “ortaçağ” 1950’lerde bir anda sona ermiştir. Bu dönemde yaşayanlar, yaşanan dönüşümleri bir anda kavrayamamışlardır. Çünkü “onları azar azar alışarak ya da bireylerin hayatlarında meydana gelen ve ne kadar dramatik olurlarsa olsunlar sürekli devrimler olarak kavranamayan değişiklikler olarak yaşıyorlardı” (Hobsbawm, 2006, s. 389). “Kırsal kesimde yaşayan insanların kentte iş aramaya karar vermeleri, onların zihninde neden iki dünya savaşı sırasında İngiliz ya da Alman erkek ve kadınların yaptıkları gibi silahlı kuvvetlere ya da savaş ekonomisinin bir dalına katılmaktan daha kalıcı bir dönüşüm anlamına geliyordu?” diye sorar Hobsbawm. Çünkü bu insanlardan hiçbiri hayat tarzlarını temelli olarak değiştirmek niyetinde değildiler.

Peki, bu insanları Ortaçağ’dan koparıp alan dönüşüm neydi? Hobsbawm’a göre yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen en dramatik, uzun süreli ve bizi geçmişin dünyasından koparan toplumsal değişim, köylülüğün ölümüdür (Hobsbawm, 2006, s. 390). İstatistik verileri kullanarak yaptığı analizinde Hobsbawm, Neolitik çağdan günümüze dek köylülüğün etkin ve ağırlıklı yönünü vurgular ve yüzyılın başlarında bile ne kadar yoğun bir köylü varlığı ile karşı karşıya olduğumuzu gözler önüne serdikten sonra şunları ekler:

Bu arada, kuşkusuz, tarımsal Avrupa’nın köylüleri de toprağı işlemeyi bıraktılar. 1980lerde kıtanın doğu ve güneydoğusunda köylü tarımının kadim kalelerinde bile çiftçilikle uğraşanlar işgücünün üçte birinden fazla değildi (Romanya, Polonya, Yugoslavya, Yunanistan) ve bu oran bazılarında, örneğin Bulgaristan’da (1985’te %16,5) önemli ölçüde azdı. Ancak Avrupa ve Ortadoğu yöresinde sadece bir köylü kalesi kaldı: Türkiye. Burada köylülük zayıfladı, ancak 1980’lerin ortasında hâlâ mutlak bir çoğunluk olmaya devam ediyordu (Hobsbawm, 2006. s. 392)

Bu toplumsal devrimin sonrasında, yani köylülüğün ölmesi ve kırsal kesimin kentte iş aramaya karar vermesiyle beraber artık bir kültürel devrimden söz edilmeye

başlanacaktır. Epigrafta yer alan Thatcher'ın sözü çok tepki almış olsa da onun yaptığı sadece olan bitenin bir resmini vermekten başka bir şey değildi. Hatta bu resmi birazcık allayıp pulladığı bile söylenebilir. Çünkü bu sözü ettiği tarihte bireylerin ailelerinde de ciddi bir kırılma gerçekleşmiş bulunuyordu. Hobsbawn'ın verdiği örneklere bakılacak olunursa İngiltere ve Galler'de 1938 tarihinde her 58 evliliğin biri boşanma ile sonuçlanırken Thatcher'ın bu sözü ettiği tarihte, yani 1980'lerin ortalarında bu sayı her 2,2 yeni evlilikten birinin boşanmayla sonuçlanmasına varmıştı. Goody çalışan kadınların sayısındaki artışın boşanma oranlarını da tetiklediğini düşünmektedir. Onun verilerine göre İngiltere'de tek başına çocuk yetiştiren kadın sayısı 1970'lerin başında 90000 iken sadece 20 yıl sonra, 1990'larda bu sayı 430000 civarına yükselmişti (Goody, 2004, s. 193). Boşanma oranları da benzer bir istatistiğe sahipti. Bu dönemde boşanma sayısı 420000 civarına yükselir. Üstelik veriler bütün sanayi ülkelerinde benzer bir yükseliş grafiği izlemekteydi. Batı'daki evliliğe olağanüstü bir şeyler olduğu açıktı. Gözlemler, özellikle kadınlar üzerinde "resmi evlilikte önemli bir düşüş, çocuk sahibi olma isteğinde bir azalma... ve biseksüel uyarılmanın kabulüne yönelik bir davranış değişikliği" olduğunu gösteriyorlardı (Hobsbawn, 2006, s. 434). Hobsbawn'a göre böyle değişimlerin 1950'lerin başında herhangi bir yerde kaydedilmesi muhtemel değildir.

Aile kurumunun geçirdiği bu dönüşüm bu ana kadar etkisini belirgin bir biçimde göstermiş olan ataerkil aile yapısında, cinsel davranışlar, eş ve doğurmayı belirleyen standartlarda meydana gelen değişikliklerle bağlantılı bir krizin açığa çıkmasına sebep oluyordu. Bütün bir tarihsel ve sosyolojik yapıyı erkeğin, kadınlar ve çocuklar üzerinde denetimi şeklinde özetlenebilecek bir şekilde düzenleyen ataerkil sistem bir kriz durumundaydı. Gelinek noktada zaman zaman ataerkilliğin krizi, zaman zaman da erkeklik krizi olarak adlandırılan, açıklanan dönüşümler, erkek ve kadınlar arasında doğuştan gelen bir hiyerarşinin artık sürdürülemez oluşuna dayanmaktaydı (Sancar, 2009, s. 111).

Bir erkek olarak doğmanın doğal bir sonucu olarak bir dizi ritüel ya da davranış yoluyla belirli biçimlerde başkalarından ayrılan ve dışladığı kesimler üzerinde tahakküm kurma hakkını kendinde gören bir nitelik olarak erkeklik, kendini bu ataerkil ailenin de içinde bulunduğu bir dizi davranışsal kod ile belirgin kılmaktaydı. Bu noktada yaşanan değişikliklerin neden olduğu kriz, erkekliğin toplumsal, tarihsel ve sosyolojik bir niteliğe sahip ve dolayısıyla da değişken bir yapısı olduğu, sabit bir konumu olmadığı yönündeki düşünceleri doğrular. Bu kriz, psikolog Robert Brannon'un dört maddede özetlediği ve zaten erkeklerin kendi aralarında bir mücadele içinde elde etmek için uğraştığı erkeklik özelliklerini bir de kadınların değişen konumları karşısında da savunmak zorunda bırakıyordu. Bu özellikler şunlardır:

1. "Hanım Evlatlığına Yer Yok!": Kadınlığa uzaktan da olsa göndermede bulunan hiçbir şey yapılamaz. Erkeklik, kadınlığın devamlı inkârıdır.
2. "Önemli Biri Ol.": Erkeklik, iktidar, başarı, servet ve statüyle ölçülür. Moda ifadenin işaret ettiği üzere "Öldüğünde en fazla oyuncacı olan kazanır."
3. "Kaya Gibi Sağlam Ol.": Erkeklik, duygularını kontrol altında tutarak, bir badire yaşandığında sakin ve güvenilir olabilmektir. Gerçekten de erkekliği kanıtlamak, duyguları asla göstermemeye dayanır. Erkekler ağlamaz.
4. "Onlara Gününü Göster": Erkeksi bir pervasızlık ve öfke havası yay. Üstüne git. Risk al (Aktaran Kimmel, 2013, s.95).

Aile ve cinsler arasında meydana gelen bu değişiklikler tarihsel olarak 1960'lar ve 1970'lerle çakışır. Fakat neden bu zamanda bu kriz ortaya çıktı? Castells'e göre bunun dört sebebi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, eğitim fırsatlarının gelişmesiyle ekonomik alanda kadınların istihdamına yönelik değişikliklerin gözlenmesiydi. İkinci sebep, gelişen bilimsel faaliyetlerin biyoloji, farmakoloji, tıp, doğum yapma ve insan türünün çoğalması üzerinde kontrolün artışına yönelik teknolojik dönüşümlerdir. Üçüncü olarak, bu ilk iki

nedenin tetiklediği feminist hareketin artan etkinliği ve ataerkilliğin kendi üzerinde düşünmeye başlaması ve nihayet insan deneyim ve düşüncelerinin her yere ulaşabildiği bir küresel iletişim ağının etkisinde kadın sesinin bütün dünyaya yayılması olarak sıralamaktadır (Castells, 2006, s. 255).

Evini geçindiren erkek imajı, bir evi geçindirmeye sadece kocanın çabasının yetmemesiyle yıkılmaya başlanmıştır. Kadınlar her ne kadar formel sektörlerde tam zamanlı işlerle istihdam edilmeseler de evin geçimine katkıda bulunmaya başlamışlardır. Zaten çoğu kez işleri ataerkil denetim sisteminin bir uzantısı, bir tür genişletilmesi olarak görülmekteydi. Üstelik bu işleri aynı zamanda evdeki yükümlülüklerinden feragat edemeden yapmak durumunda kalıyorlardı. Bu durum erkek kimliğinin onaylanmasından değil de kadın kimliğinin reddedilmesinden dolayı erkeklik özelliğine kavuşan erkek toplumsal cinsiyet kimliği açısından, artı olarak bir dezavantaj yaratıp bu kimliği “müphem ve kırılğan” bir hale soktu (Kimmel, 2013, s. 97).

Kadınlara daha az ücret ödenmesi, özellikle onların enformel sektörlerde istihdamının önünü açan unsurlardan biridir. Ama Castells’in bir tespiti kadın istihdamının yükselişinin küresel ekonomik hareketlerle uyumuna da vurgu yapar. Analizinde yarı zamanlı ve esnek çalışanların büyük bir kısmının kadınlardan oluştuğunu gösteren Castells, “zamansal olarak kadınların çalışma hayatındaki esnekliğiyle, işgücü piyasasına giriş çıkışlarıyla yeni ekonominin gereksinimleri arasında bir uygunluk olduğunu” söylemektedir (2006, s. 292).

Böyle bir ekonomik hareketin ihtiyaç duyduğu çalışan tipi, geçimlerini sağlamakta zorlanan ataerkil ailedeki kadını çalışmaya zorlayan şartlar ile uyumludur. Fakat aynı gerekçeler erkeğin ailedeki güç kaybının da sebebidir. Sennett bu esnekleşen ve dolayısıyla da oynak ve güvensiz bir hale gelen iş piyasasındaki değişimi *Karakter Aşınması*’nda iyi bir biçimde örnekler. İşçi sınıfının dayatmaları sonucu oluşmuş ilişkiler

ağı, kapitalizmin geçirdiği dönüşümler neticesinde sanayi kapitalizminden finans kapitalizmine dönüşümle beraber çökmeye yüz tutmuştur. 1970'lerin ortalarına kadar belirgin bir etkisi olan Keynesyen iktisat politikaları bu tarihten sonra yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamış ve yerine kendini devlet karşısında konumlayan ve dolayısıyla daha özgürlükçü ve otoriterizm karşıtı bir liberal politika tüm dünyada etkisini göstermeye başlamıştır. Refah devleti uygulamalarının azalması, Sovyetlerin çöküşü ya da Türkiye örneğinde olduğu üzere özelleştirmelerin hızla artmasındaki gibi önceki dönemde yer etmiş sanayiye bağlı kalkınma çabalarının vaat ettiği kitlesel mutluluk arzularının artık işlevsel bir yanı kalmadığı açıkça görülmektedir.

Uzun yıllar Uluslararası Çalışma Örgütü'nde uzman olarak çalışmış ve sonrasında Londra Üniversitesi Doğu ve Afrika Çalışmaları Fakültesi'nde profesör olarak görev yapan Guy Standing bu eğilimlerin küresel bir hareket olarak yeni tehlikeli bir sınıf oluşumuna zemin hazırladığını söylemektedir. Kendisini de dünya çapında ünlü kılan bu yeni sınıfı tanımlama girişimidir. Ona göre 1970'li yıllardan itibaren ideolojik olarak koşullanmış bir kısım iktisatçı bütün iktisadi faaliyetlerin, rekabet gücünün artırılmasına dayandığı bir düşünceyi dayatmış ve sonucunda bu amaç için küreselleşmiş iş gücü piyasasının esnek bir hale dönüşmesi gerektiğini savunmaktaydılar (Standing, 2017, s. 11).

Bu çabalar ve bu yöndeki değişiklikler bütün dünyada “prekarya” adı verilen precarious (güvencesiz) ve “proletariat” (proleterya) kelimelerinin birleşiminden oluşan yeni bir sınıfın oluşumunu tetikledi. Bu sınıfı Standing kabaca işçi partileri ve sendikaların İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra işçi sınıfı için geliştirdiği güvenlik siyasetinin dışında kalan, güvenceden yoksun herkesi dahil eder. Bu yeni sınıf ya da grubun içinde kadın ve erkeklerin konumları farklı sonuçlara yol açmaktadır. Öncelikle kadınlar düşük ücret alsalar bile genellikle kendilerini hane halkının geçimlerini sağlayan

kişi pozisyonunda görmüyorlardı. Bu ağır bir geçim yükünü sırtlarında taşımadan ek gelirler elde etme şansına sahip olmaları anlamına gelmekteydi. Fakat kadınların esnek boyuttaki istihdamı arttıkça oluşan piyasa erkeklerin pazarlık güçlerini ellerinden almaya ve onları da esnek çalışma şartlarına zorlamaya başlamıştı. Stunding'in örnekleri ilgi çekicidir. 2010 yılında ilk defa Amerika Birleşik Devletleri'nde kadınlar işgücünün yarısını oluşturdular ya da Avrupa Birliği'nde 2000 yılından beri yaratılmış işlerin dörtte üçünde kadınların çalıştığını aktarmaktadır (Standing, 2017, s. 113).

Fakat kriz sadece esnek üretim koşullarında yaşanan erkeğin iş kaybı değildir. Aynı zamanda kadınların evde yaptıkları faaliyetlerin karşılığı olarak erkekler tarafından yaşlarının karşılanması temeline dayanan ataerkil sistemin şimdi ne anlama geldiği de tartışma konusuydu. Artık sadece erkekler değil kadınlar da evin geçimine katkı sağlamakta idiler. Üstelik evde de çalışmaya devam ediyorlardı. En azından kadının eve ekonomik katkısı karşılığında erkeklerin de ev işlerine yardımcı olması gerekiyordu. Bu talebin dirençle karşılaştığı yerlerde Castells'e göre feminist kız kardeşlik dayanışması için artık uygun ortam oluşmuştu. Bu dayanışma ağları artan feminist düşüncenin etkinliği, erkeklerin iş yaşamındaki başarısızlıkları ve kadın emeğine ihtiyaç duymadan evin geçimini idame ettiremez hale gelişleri, çocuk sayılarındaki azalma ve bunun sonucu babalık etkinliğindeki kayıplar erkekler için gittikçe büyüyen bir soruna işaret etmekteydi. Sanayi kapitalizmi içinde çalışanlara tanınan emek piyasası, istihdam, iş, çalışma, vasıfların yeniden üretimi, gelir, temsil gibi güvenceler artık işlevsel değildir. Bu güvencelerin yok olması erkeklerin aile, piyasa ve devlet ile olan ilişkilerinde babalık, geçim sağlayan ve aile reisi konumlarını sarsıntıya uğratmakta ve gün geçtikçe onları rollerine ikna etmek zorlaşmaktadır. (Sancar, 2009, s. 120).

Erkekler, annelerini gözlemliyor ve bir kadını mutlu edip edemeyeceklerini merak ediyorlar. Babaları başarısız olduktan sonra onlar nasıl yapsınlar? Nihayetinde on boşanmadan yaklaşık yedisi kadınlar tarafından başlatılıyor. Bu üzücü tablonun

diğer yüzünde, evliliklerinin bozulup bir dizi nafaka ve çocuk desteği ödemesine dönüşmesini izleyen babalar var. Velayet kavgalarının sadece yüzde 10-15'ini babalar kazanıyor ve birçok erkek, kendisine karşı gelmiş insanlar için çalışarak hayatını harcadığını düşünüyor. Bir adam ödemelerini yapmak için uzun saatler çalıştıktan sonra kendisine duyarsız olduğu söylendiğinde yanlış anlaşıldığını düşünür. Sicilinde herhangi bir leke varsa babalığa uygun olmadığı söylenebilir. Yeni bir hobi edinirse ona bencil diyeceklerdir ve eğer bu döngünün kendini tekrarlayacağından korkarak yeni ve yakın ilişkilerden çekinirse bağlanma korkusu olduğu söylenecektir. Boşanma sonrası erkek intihar oranlarının kadınlarınkinin on katı olduğu düşünülürse bu adamların derin bir umutsuzluk duygusu taşıdıklarını söylemek abartı olmaz (Zimbardo & Coulombe, 2017, s. 70).

Castells, böyle bir manzaraya erkeklerin verdiği tepkiyi üç şekilde tasnif eder. Bağlılıktan kaçış, gey ilişkiler ve nihayetinde yeni sosyo-ekonomik şartlar altında evliliğin yeni pazarlıkçı ve eşitlikçi versiyonlarına dönüş (Castells, 2006, s. 371). Aslında bu üç tepkinin üçü de bir cemaat yaratma arzusuna denk düşmektedir. Bağlılıktan kaçış çabası, erkekler arasında tüketim kültürünün de etkisiyle kadınlara ve çocuklara karşı sorumluluk almadan serbest bir hayat sürmek isteyen ve erkeklerin kendi aralarında eğlendiği bir kitle oluşturmuştur. Fakat bu erkek dostluklarının ciddi bir problemi vardır.

İspanya deneyimimden hatırladığım kadarıyla (hem eski, hem şimdi) "yalnızca erkekler" in katıldığı buluşmalar, aile/kadın desteğinin evde beklediği kabulüne dayanarak gerçekleştirilir. Erkekler ancak temel duygusal gereksinimlerini karşılayan istikrarlı bir egemenlik yapısına sırtlarını dayadıktan sonra genellikle kadınlardan konuşarak, kadınlar hakkında övünerek, kadınlar için gösteriş yaparak birlikte oynayabilirler. Erkeklerin pea'ları kadınlar ortadan kaybolduğunda sessizleşir, sıkıntıyla dolar, erkek iktidarının durmadan içilen cenaze törenine dönüverirler. Gerçekten de birçok toplumda bekâr erkeklerin sağlığı evli erkeklere kıyasla daha kötüdür, ömürleri daha kısadır, intihar ve depresyon oranları daha

yüksektir. Boşanan ya da ayrılan kadınlar içinse, sık rastlanan ama kısa süren boşanma sonrası depresyonuna karşın tersi geçerlidir (Castells, 2006, s. 371).

Gey birliktelikleri ise hiçbir tarafa egemen olma imkânı tanımayan yapılarıyla erkekler için bir tür koruma ağı oluştururlar. Üçüncü olarak ise erkeklerin yeniden evliliğe dönme arzularını görebiliriz fakat bu evlilik ataerkil aileye dönüş değildir. Daha pazarlıklı, antlaşmalara, sözleşmelere dayalı ve bir birlikteliğin bütün duyusal, duygusal varlığının çekip alındığı ilişki biçimleri olmaya doğru ilerlemektedir. “Özel sevgi nesnelere” olarak erkeklerin kadınlara duyduğu arzu ve kadınların erkeklere daha az ihtiyaç duymasından kaynaklı kayıtsızlık yapısal olarak bu türden bir evliliği de erkekler için baştan sıkıntılı bir şeye dönüştürmektedir. Bunların üstüne, erkeklerin yeniden ve bir şekilde cemaat yaratma arzuları da çok destek gören bir durum olarak görünmemektedir. Eren Yüksel’in, *Kaybedenler Kulübü* ve *Issız Adam* (Çağan Irmak, 2008) filmlerini, “2000’ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası” adlı doktora tezinde incelerken aldığı tavır bu şekildedir. Türk sinemasında erkeklik krizinin önemli görünüşlerinden biri olan erkeklerin kurbanlaştırılması meselesi odağında yukarıda anlatılan cemaat meselesine değinir. Eren Yüksel, başarısız aşk ilişkilerinin sonucunda bir kriz yaşayan ve bu krizin sonucunda teselliye ya kapitalist şehir yaşamından uzaklaşmakta (Castells’in bağılıktan kaçmak diye tarif ettiği) ya da evlilik yaşamında gören ama her iki durumda da kendini bir cemaatin içinde bulan bir erkeklik hakkında yazar (Yüksel, 2013, s. 174). Bu çalışmada yazar, eleştirel bir bakışla bakar ve bir cemaate mensup olma çabasını olumsuz anlamlarıyla kullanır. Oysa Sennett’in ifade ettiği üzere modern kapitalist yaşamda gittikçe artan “başarısız” insanların sığınacağı yer geniş bir cemaat duygusundan başka bir şey değildir (Sennett, 2014, s. 142).

Bu yıllar aynı zamanda heteroseksüellerin (esas olarak erkeklerden çok daha az özgür olan kadınlar için) ve homoseksüellerin olağanüstü özgürleştikleri bir dönemdi.

Britanya'da, homoseksüellik ABD'den birkaç yıl sonra, 1960'ların ikinci yarısında suç olmaktan çıkarıldı. ABD 1961'de erkek homoseksüelliğini legalleştiren ilk devlet oldu. İtalya'da boşanma 1970'te yasal, 1974'te referandumla onaylanan bir hak haline getirildi. Gebelikten koruyucu aygıt ve ilaçların satışı ve doğum kontrol bilgisi 1971'de yasallaştırıldı ve 1975'te yeni bir aile yasası faşist dönemden beri yürürlükte olan eski yasanın yerini aldı. Nihayet, kürtaj 1978'de yasallaştırıldı ve 1981 referandumuyla onaylandı (Hobsbawm, 2006:435). Doğum kontrol yöntemlerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasının sonucunda tarihsel bir olay vuku buldu; ilk defa kadın nüfusu için cinsellik bir hamilelik ve doğum döngüsünden çıkıp kişisel hayatta da derin değişikliklere sebep oldu. Cinsellik sadece kadınlar için değil erkekler içinde muhtelif yönlerde biçimlendirilmeye açık, işlenebilir bir hale dönüştü (Giddens, 1994, s. 31). Bu plastik cinselliğin oluşturulması Giddens'a göre 2. Dünya Savaşı sonrası gerçekleşen cinsel devrimin de ön şartıydı. Bu cinsel devrime kadar, ne erkek cinselliği ne de kadın cinselliğinin durumu "ayrı ve eşitsiz" toplumsal şartlar bağlamında problem teşkil etmiyordu. Bu eşitsiz durumun doğası, bugün hepsi artık ortadan kalkmış ya da kalkmakta olan bir dizi toplumsal etki tarafından gizlenmekteydi: 1. erkeklerin kamusal anlamdaki hâkimiyeti; 2. çifte standart; 3. bununla ilgili olarak kadınların saflar (evlenilebilir) ve saf olmayanlar (fahişeler, orospular, cariyeler, cadılar) olarak ikiye ayrılması; 4. cinsel farklılığın Tanrı, doğa veya biyoloji vergisi bir şey olarak görülmesi; 5. kadınların karanlık ve irrasyonel arzuları ve eylemleri olan yaratıklar olarak sorunsallaştırılmaları; 6. cinsel işbölümü (Giddens,1994, s. 106).

Giddens'a göre bu cinsel devrimin parçaladığı şeyin merkezinde Romantik Aşk'ın kurumsal yapısı yer almaktaydı. Romantik aşk, aşkın, evlilik ve annelikle birleştirilmesiyle ve gerçek aşkın bir kere bulunduğu ebedi olduğu düşüncesiyle işleyen bir yapıydı. Evlilik, nüfusun çoğunluğu için fiilen ebedi hale geldiğinde, romantik aşk ile cinsel ilişki arasındaki yapısal uygunluğun daha açık ve seçik hale geldiğini

söyleyen Giddens bu ilişki biçiminin bir arada yaşamanın narin doğası yüzünden yıllarca çekilen mutsuzluk ile sonuçlanabileceğini fakat yine de erkeğin alanının ücretli işi, kadının evi olduğu bir işbölümüyle, pek mutluluk verici olmasa da verimli bir evlilik sürdürülebildiğini belirtmektedir (Giddens, 1994, s. 48).

“Bu açıdan” diyerek devam eder Giddens “kadın cinselliğinin evlilikle kısıtlanmasının "saygıdeğer" kadının bir işareti olarak ne kadar önemli olduğunu görebiliriz çünkü bu aynı zamanda erkeklerin tomurcuklanmakta olan mahremiyet alanıyla aralarındaki mesafeyi korumalarına izin verdi ve evlenmeyi kadınlar için birincil amaç olarak korudu”. Ona göre Romantik aşk, en başından beri mahremiyet sorununu ortaya çıkarır ve bu sorunun şehvetle ve dünyevi cinsellikle uzlaşıyor olması da sevilen kişinin idealize edilmesinden değil -bunun da hikâyenin bir parçası olmasına rağmen- “*tazminat kabilinden bir psikolojik iletişimi, ruhların bir buluşmasını*” gerektirmesindedir. Öteki, varlığıyla, bireyin aşk ilişkisinin başlamasından önce zorunlu olarak fark etmesine dahi gerek olmayan bir eksiği yanıtlar. Ve bu eksik doğrudan özkimlikle ilgilidir: bir anlamda eksik birey bütünlenir (Giddens,1994, s. 47).

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi savaş sonrası gerçekleşen bu kültürel devrim, “en iyi şekilde, bireyin toplum karşısında kazandığı zafer ya da daha doğrusu, geçmişte insanların toplumsal kumaşını dokuyan ipliklerin kopması olarak anlaşılabilir. Bu türden kumaşlar sadece insanlar ile onların örgütlenme biçimleri arasındaki fiili ilişkilerden değil, aynı zamanda bu türden ilişkilerin genel modelleri ve insanların birbirine yönelik beklenen davranış kalıplarından oluşmuştu” (Hobsbawm, 2006, s. 52). Fakat bu romantik aşk’ın da içinde bulunduğu bir dizi kurumsal yapı (toplumsal sınıflar, aile biçimleri, toplumsal cinsiyet statüsü, evlilik, ebeveynlik ve meslekler), 21. yüzyılda kendi koordinat sistemini tüketecektir. “Bu dönüşüm sırasında insanlar sanayi toplumunun toplumsal biçimlerinden -sınıf, katmanlaşma, aile, erkek ve kadınların toplumsal cinsiyet statüleri-

özgürleşecek, tıpkı Reform sırasında insanların kilisenin dünyevi egemenliğinden "kurtuldukları" gibi" (Giddens, 1994, s. 132). Gelişmiş batı sanayi toplumlarının geleneksel parametrelerinde bir kırılma yaşanacak ve sınıf kültürü ve bilinci, toplumsal cinsiyet ve aile rollerinde ciddi bir çözülme yaşanacaktır. Bu çözülme bireyselleşme dalgasını tetikleyecektir. Beck'e göre bu sanayi toplumundaki yüksek maddi yaşam standartları ve ileri sosyal güvenlik sistemleri sayesinde insanlar sınıfsal aidiyetlerinden kopartılıp, bireysel emek piyasası biyografilerini planlarken kendilerine atıfta bulunmak zorunda kalacaklardır.

Peki bunu bir özgürleşme olarak mı ele almalıyız? Beck'in cevabı 'hayır'dır. Ona göre bu tür bireyciliğin yükselişi, tekrar ayağa kalkan bireyin dünyayı kendi kendine inşa etmesinin başlangıcına işaret etmemektedir. Bu bireyselleşme daha çok yaşam tarzlarının *kurumsallaşması* ve *standartlaşması* yönündeki eğilimlere denk düşmektedir. Böylece geleneksel kurumların korumasından çıkan bireyler, kendilerini emek piyasasının göbeğinde tek başlarına buluyorlar. "Eğitim, tüketim, toplumsal-yasal düzenleme ve yardımlar, trafik planlaması, tüketim önerileri ile tıbbi, psikolojik, pedagojik danışma ve bakım imkânlarına ve modalarına bağımlı hale geliyorlar" (Beck, 2011, s. 132).

İleri sanayi toplumunda gelişmiş olan sosyal güvenlik ağları, bireylerin geleneksel kurumlar içinde yararlandığı türlü maddi olanakları tedarik etmekteydi. Dolayısıyla bu geleneksel yapıların dağılmasındaki travmatik kayıp maddi sayılmazdı. Hobsbawn'a göre dram, hem eski değer sistemlerinin ve âdetlerin, hem de insan *davranışlarını* denetleyen sözleşmelerin dağılmasında yatar. Bir kayıp hissediliyordu. Bu belirlenmiş davranış kalıpları ortadan kaybolduğunda ya da mantığını kaybettiğinde artık, ortaya çıkan güvensizlik, bu kaybın farkında olanlar ile, böyle bir dünyaya gözlerini açmış genç kuşak arasındaki kopukluk genellikle "travmatik" düzeydeydi. Bu, kendini

kimlik politikalarının etnik/ulusal ya da dinsel yükselişinde görülmekteydi. Ama Hobsbawn'a göre bunlar bir politika olmaktan daha çok “yardım çılgınlıklarıydı”. “Güvensiz bir dünyada mensup olunacak bir ‘cemaat’ çağrısı; toplumsal olarak tecrit edilmiş bir dünyada mensup olunacak bir aile; cangılda bir sığınak çağrısı” (Hobsbawn, 2006:461).

1.2.2. Cemaat/Cemiyet Bağının Kopuşu

Wilhelm Dilthey, bir çağa şekil veren enerji yönelimlerinin birbirine benzediğini söylemişti (Pappenheim, 2002, s. 6). Gerçekten de çağımızın havası farklı filozof ve düşünürlerce farklı pencerelerden, çeşitli şekillerde tarif edilmiştir ve bütün bu tariflerde ortak noktalar, müellifleri onları nasıl kavramsallaştırırsa kavramsallaştırırsın, onlara ne ad verirse versin, belirli ortak bir ruh, içlerinden çekilip alınabilir ya da onların düşünceleri belirli bir dönemi tarif etmek üzere rahatlıkla kullanılabilir. Bu belirli dönem nedir? Bu dönemi kabaca insanların şehirlerde birikmeleri sonucunu getirecek ve yeni karakter tiplerini zorunlu kılacak “köylülüğün ölümü” olarak tarif edebiliriz. Örneğin Riesman, Simmel, Tönnies, Han gibi düşünürler bu olayın sebep olduğu kişilik tipleri üzerine yazarlar ve benzer olgulara farklı isimler takarak bir analiz çabasına girişirler. Bazen bir olgunun ortaya çıkış sebeplerine odaklanırken bazen sadece sonuçlarını tasvir etmeye yönelirler. Ama hepsi bu süreçlerin ortaya çıkardığı belirli kişilik tiplerini tanımlamaya çalışmaktadırlar.

Örneğin Riesman'a göre, Ortaçağdan itibaren Avrupa'da yaşanan bir dizi sosyal ve siyasal devrim ve bu devrimlerin özellikle de demografik sonuçları toplumsal yapı üzerinde ciddi etkilere sebep olmuştur. Tarım toplumunun ve aileye dayalı üretim biçimlerinin etkisini yitirip makinalaşma, aşırı üretim ve çalışma koşullarına varılması ve oradan da nihayetinde tüketim toplumu diyebileceğimiz ve belki de en önemli özelliğini artan boş zamanda bulan bir toplumsal yapı, çeşitli türde insan karakterlerini zorunlu

kılmıştır. Bu insan karakterlerinin oluşmasında Reisman, Colin Clark'ın ekonomik skalasını baz alarak farklı nüfus potansiyellerinin farklı üretim biçimleriyle uyumlu olduğu ve bu nüfus ve iktisadi yapılanmaların kendi karakter yapısını zorladığını düşünmektedir (Riesman, Glazer, & Denney, 2016, s. 29). Toplumsal karakteri belirli sosyal grupların içinde ortak bir deneyimin görüntüsü olarak anlayan Reisman, bu kavramın sınıfların, grupların ve hatta ulusların karakterlerini anlama noktasında belirleyici olduğunu düşünmektedir.

Bu karakterlerin oluştuğu toplumsal yapılara baktığımızda yüksek nüfus potansiyeli olan toplumlar, geçici nüfus artışı sağlayan toplumlar ve nüfusu gerileme döneminde olan toplumlar olarak üçlü bir tasnif, kabaca genel görünümü verir. Yüksek nüfus potansiyeli içeren toplumlar (örnek olarak Hindistan, Mısır ve Çin'i vermektedir) kendisini "gelenek" kavramında bulur. Burada gelişen karakter biçimi, grubun diğer üyeleriyle sıkı bir biçimde ilişki kurar ve kişi gruba sağlam bir bağlılık içindedir. Kişi, grubu aşamayacağı gibi eylemlerinin sonucu da onun yaşamı üzerinde sınırlı bir etkiye sebep olur. Grup, günümüzde olduğu gibi bir kişiyi ne fazlalık olarak görür ne de onu işe yaramaz olarak değerlendirir (Riesman, Glazer, & Denney, 2016, s. 32). Yüksek nüfus potansiyeli içeren toplumlar geleneğe bağlılıklarıyla ön plana çıkmışlardır ve sadece Avrupa'da değil dünyanın farklı yerlerinde görülmüş ve görülmektedirler. Bu toplumları tanımlamak adına çeşitli kavramlar icat edilmiştir. Köy-kent, cemaat-cemiyet, statü-sözleşme toplumları gibi. Bunların ortak özellikleri bütün dünyada kendini gösterir. Yavaş bir toplumsal değişim, katı bir hiyerarşi, akrabalık ilişkilerinin ve ailenin belirleyici yapısı ve tartışmaya açık olmayan bir değerler manzumesi.

Geçici nüfus artışının (içe yönelimli karakter biçimi) yaşandığı bölgelerde ise karakteri oluşturan şartlar, bireysel hareketlilik, teknolojik ilerleme, sermaye birikimi ve sürekli bir ilerleme hali ile tarif edilir. Bu toplumda hareketlilik öncekiyle

kıyaslanmayacak ölçüde hızlıdır. Bu yüzden üyeler buradaki uyum sorunlarını aşmak için bir değerler bütününden yoksundurlar ve kendi kararları ile baş başa kalırlar. Çünkü toplumdaki hızlı değişim, bireylerden bu sorunları aşmaya yönelik kişisel ve geleneklere hapsolmayan yöntemler icra etmesini zorunlu kılar” (Riesman, Glazer, & Denney, 2016, s. 35).

İçe yönelimli karakter biçiminin pek çok farklı türü olsa da hepsinin ortak bir özelliği vardır. Bu özellik, bireyi yaşamında yönlendiren ana kaynağın, ona hayatının erken dönemlerinde aşılınmış olan ve hayatı boyunca kaçınamayacağı hedeflere yönelten “içsel” dürtüdür. Önceden toplumsal grubun çözdüğü kişisel sorunlar bu sefer kişinin kendi tercihlerine kalmıştır ve hepsi de birbirine ideolojik olarak bağlı geniş bir hedefler yelpazesi arasından bir tercihi hayatı boyunca uygulamaya geçirir; para, mal, güç, şöhret vs. Bu karakter biçimi kendi hayatı üzerinde kontrol sağladığı hissiyle bütünleşmiş, çocuklar üzerindeki iktisadi beklentiler kalkmış ve sonuçta rasyonel ve bireyci tutumları benimser hale gelmiştir. Bu noktadan daha düşük potansiyelli bir nüfus yapısına farklı bir karakter yapısı ile geçilebilir. Bu karakter biçimi dışa-yönelimli biçimdir. Bütün dışa yönelimli karakter tiplerinin ortak özelliği, bu karakterlerin tümünün kendi dönemlerinde yaşayan insanlarca yönlendirilmeleridir. Burada belirleyici olan şey, bu karakter tipinin “onay alma” ve “sevilme” ihtiyacının başka dönemlerdeki insanların olduğundan çok daha belirleyici ve çok daha hayati olmasıdır. Bu duygu, bu karakter tipinin en büyük duyarlılık alanı olarak onu başka tiplerden ayıran özellik, onaylanmaya duyduğu psikolojik ihtiyacın tatmin edilemez düzeyde olmasıdır.

Gelenek-yönelimli kişi sinyallerini diğer insanlardan alır ancak bu sinyaller kültürel bir tek tiplilik içinde gelir; bunları toplayabilmek için karmaşık algılama donanımına ihtiyacı yoktur. Dışa-yönelimli kişi uzaktan ve yakından gelen sinyalleri algılayabilmek zorundadır; çünkü kaynaklar çok fazla, değişimler ise hızlıdır. İçselleştirilen şey bir davranış kuralı değildir. Daha ziyade, alınan

mesajlara iştirak etmesi gereken ve nadiren de olsa sirkülasyona dâhil olan ileri düzey bir donanımdır. Utanç ve suçluluk duygularının kontrolüne karşılık, dışa-yönelimli kişinin temel psikolojik kumandası yaygın endişe hâlidir (Reisman, Glazer, & Denney, 2016, s. 46).

Bu endişe halinden tek bahseden Reisman değildir. Byung-Chul Han'ın felsefi analizi manzarayı daha da belirginleştirebilir. Han'a göre her çağın kendine ait hastalıkları bulunur. Antibiyotiklerin keşfiyle nihayete ermiş "bakteriyel" ve onun ardından gelen "viral" bir dönemde olduğu gibi. Günümüzde ağır viral enfeksiyonlarla boğuşuyor olmamıza rağmen Han'ın iddiası başlamakta olan 21. yüzyılın özellikle sinirsel bir çağ olacağı yönündedir. Ona göre 21. yüzyılın manzarasını belirleyen etken, "depresyon, dikkat eksikliği ve hiperaktivite bozukluğu, sınırdaki kişilik bozukluğu veya tükenmişlik sendromu gibi sinirsel hastalıklar"dır (Han, 2015, s. 7).

Yasaklamamanın negatif doğasıyla belirlenen geçmiş dönem, Han'a göre -ebilememek kipinde ifadesini bulur. Oysa günümüzün toplumu bir performans toplumdur ve kendisinin pozitif karakterini -ebilmek kipinde göstermektedir. "Yasak, emir veya kaidenin yerini proje, girişim ve motivasyon alır. Disiplin toplumu hâlâ hayır'ın hükmü altındadır. Disiplin toplumunun negatifliği deliler ve caniler doğurmuştur. Performans toplumuysa depresif ve mağluplar yaratır" (Han, 2015, s. 18). Han, depresyonun geç modern insanın kendi olmak hususunda göstermiş olduğu başarısızlığın bir patolojik dışavurumu olduğunu ve kişiyi hasta eden şeyin de geç modern işçi toplumunun yeni kanunu olan performans beklentisi olduğunu düşünmektedir. Bu insan tipinin, aslında Reisman'ın içe yönelimli insan tipiyle olan bağlantısı açıktır.

Simmel ise, hem yaşam biçimi hem de ekonomik ilişkiler bağlamında taşra ile metropol hayatını karşılaştırır. Taşrada hayatın ritmi, metropolle kıyaslandığında yavaş, alışıldık ve düzenlidir. Bireyin karşılaştığı uyarıcılar belli ve sınırlıdır (Simmel, Metropol

ve Zihinsel Hayat, 2009, s. 318). Taşrada insan sayısı görece az olduğundan insanlar birbirini hakkında az çok bilgi sahibidirler ve bu karşılıklı ilişkilerde görece sıcak davranışlara neden olur. Oysa metropolde yaşayan birey uyarıcı yoğunluğu ile karşı karşıyadır ve üstelik bu uyarıcılar hızlı, kesintisiz ve düzensizdir.

Ayrıca taşrada üretim, malı ismarlayan müşteri için yapılmaktadır ki bu da üretici ve alıcının birbirini tanması durumunu meydana getirir. Aksine, metropolde üretimin çoğu piyasa için yapılmaktadır. Bu durumda üretici ile alıcı birbirine yabancı kalmak durumundadır. Üretici ile alıcı arasındaki bu mesafe, ekonomik mübadele ilişkilerindeki bireysel iletişimi ortadan kaldırdığından her iki tarafta katıksız bir tarafsızlık kazanır ve ekonomik çıkar elde etmekten başka bir sonuca varmayan bir durum ile karşı karşıya kalınır. Para, bütün nitelikleri ve tikellikleri şu soruya indirger: “Fiyat ne? (Simmel, 2009, s. 319)” “Şeylerin özünü, bireyselliğini, özgül değerini, karşılaştırılmazlığını geri dönüşsüz bir biçimde aşındırır”.

Para ekonomisinde her şeyin, mübadele değeri adı altındaki ortak paydaya indirgenmesi, bireyde değerler arası farkları algılamasını sağlayacak duyarlılığı yok etmektedir. Hayatta her şeyin para ile elde edilebileceği olgusunu içselleştiren birey için hiçbir şey uğruna heyecan duyulacak ya da mücadele verilecek kadar değerli değildir. Her şeyi aynı donuklukta ve grilikte gören birey için “bıkkınlaşma” kaçınılmaz olacaktır. Bu fenomende sınırlar çevrelerine tepki vermeyi reddeder: Metropol hayatının form ve içeriklerine uyum sağlamak için son çaredir bu. “Bazı kişilikler, ancak tüm nesnel dünyayı değersizleştirmek pahasına kendilerini koruyabilirler, sonunda bireyin kendi kişiliğinin de aynı değersizlik duygusu içinde yitmesi kaçınılmazdır”.

Simmel’in taşra yaşamı ve metropol yaşamı arasındaki ayrımlara çektiği dikkatin bir benzerini çağdaşı olan başka bir düşünürde de takip ederiz. Tönnies ünlü toplumsal ayrımı Cemaat-Cemiyet’te de benzer ilişki biçimlerini tahlil etmekteydi. Fakat

sadece bu iki topluluk hakkında benzer şeyler yazmadılar. Simmel'in özne ve nesnel özne tasnifinin bir benzerini Tönnies'te bulacağız. Modern kültürün gelişimindeki başat unsurun Nesnel özne diye adlandırılacak şeyin Özne özne üzerinde ağırlık kazanması olarak tarif etmektedir Simmel. Nesnel özne'in etkisini artırdığı yerde maneviyat, incelik ve idealizm bakımından birey kültürünün bazı noktalarında gerileme yaşanmıştır. Bunu artan işbölümüne bağlayan Simmel, bireyin tek yanlı bir uğraşı devam ettirdiği sürece kişiselliğini yitirme tehdidi altında olduğunu söylemektedir.

“Bir insanın” der Tönnies, “fikri ufku, zihni dünyasını ve kalbini, vicdanını etkileyen unsurlar yalnızca öğrendikleri değil fakat atalarından tevarüs ettiği düşünce ve kavrayış modalitesidir.” Burada ortaya çıkan istemi doğal istem (*wesenwille*) olarak adlandırır ve bunu, düşüncenin üstünlük kazandığı ve aktörü yönlendirici vasfa büründüğü ussal istem'den (*Kürwille*) ayırır. Burada Ussal sistem akli sistem ile karıştırılmamalıdır. Akli sistem insan doğasının derinliklerinde bulunan ve doğal istencin temelini teşkil eden bilinçaltı motiflerle pekâlâ bağdaşır. Halbuki ussal sistem bu tip rahatsız edici unsurları saf dışı eder (tıpkı Simmel'in tarif ettiği para ekonomisinde her şeyin, mübadele değeri adı altındaki ortak paydaya indirgenmesi, bireyde değerler arası farkları algılamasını sağlayacak duyarlılığı yok etmesi gibi) (Aydoğan, 2000, s. 200).

Simmel ile Tönnies'in düşünceleri arasında hayati önemde bir benzerlik daha vardır. Tönnies “Eğer bütün çeşitlilikleri, aynı zamanda en akli olan en basit tipleriyle ilişki içinde kavrayabilirsek, toplumsal ilişkilerin veya bağların modus operandi'sini en kolay şekilde anlayabiliriz.” der. Bundan kastettiği “basit takas” veya “karşılıklı icabî taahhüt”lerin durumudur.

“Şayet bilimum karşılıklı yardım ve yardımlaşma edimlerini takas yahut mübadele olarak anlamaya bir itirazımız yoksa her nevi birlikte yaşama biçiminin bu tür yardım ve müzaheretin sürekli bir mübadelesinden başka bir şey olmadığı ve bunun

yakınlığının da seviyesinin sıklığına bağı olduğu açık ve su götürmez bir hâl alacaktır.” (Aydoğan, 2000, s. 195)

Peki bu takas ya da taahütleri, kadınlar ve erkekler arasında gerçekleşen ve duygusal ve maddi taahütlerin bir mübadelesi olarak kavradığımızda karşılaştığımız şey nedir? Açık bir şekilde bizim çağımız, inceleyeceğimiz film örneklerinin de göstereceğı üzere, gittikçe artan bir biçimde kadınların, geleneksel toplumların önerdiği karşılıklı takas ilişkilerinden artık sıkıldıklarını gözler önüne sermektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI ve KAYBEDEN KARAKTERLER

Bildik hikayedir; sinema üzerine yapılan çalışmalar, yeterince aşağılara inerseniz eğer, en sonunda şu ikiliğe, Méliès-Lumière ikiliğine, daha doğrusu karşıtlığına ulaşır. Bir kutupta Méliès vardır. Sabit bir kamera çekiminde bir grup şarkıcı kız sahneye gelir. Başlarında şefleri. Sahnenin üzerinde elektrik direği arasında paralel beş çizgi yer alır. Önce bir sol anahtarını yukarı fırlatarak, elektrik direğini bir müzik defterine dönüştürür. Sonra yine bir sihirbazlık numarasıyla teller üzerine başının kopyalarını yerleştirir ve sonrasında da onlara bastonuyla notaların kuyruklarını ekler. En sonunda da ortaya çıkan bu notaları şarkıcı kızlar ile görselleştirir. *Şeytanın Malikânesi*'nde de (Le Manoir du Diable, 1896) benzer illüzyonlar vardır. Dumanlar içinde bir yarasadan bir şeytan çıkar gelir. Sonra bu şeytan, yoktan şeyler var eder sahnede. Bir hizmetçi, bir kazan vs. vs. En ünlü eseri *Aya Seyahat* (Le Voyage Dans La Lune, 1902) ise yüzüne roket saplanan ay sahnesiyle bilinir. Méliès, karşı kutbundaki Lumière'in aksine kamera çekimlerini olduğu gibi bırakmayıp bu çekimler üzerinde çeşitli yöntemler ile yeni görsel eklemeyi başardı. Maskeler ve makyajların yanısıra, üst üste bindirmeler, geçişler vs. kullanarak fantastik sonuçlar elde etti.

Öte yanda Lumière'in fotoğrafın çoğaltılmış deneyimi gibi hissettiren filmleri vardır. Kadınlar fabrikadan çıkar. Bir köpek ortalıkta dolaşır. Ötede bisiklete binen birileri vardır. Erkekler bir vapurdan iskeleye iner ve bazıları kamerayı selamlar. İki adam bir masada kâğıt oynar, üçüncüsü kadehleri doldurur. Ve o ünlü tren gara girer. Bir çift bebeklerini besler. Kracauer'in kendinden sonraki bütün komedi filmlerinin arketipi olarak adlandırdığı şu film; bahçeyi sulayan bir bahçıvan ve sulama hortumuna basan bir çocuk. Bahçıvan suyun neden kesildiğini anlayamaz ve hortumun içine bakarken çocuk

ayağını çeker. Bahçıvan bir anda gelen suyla ıslanır ve sonrasında çocuğu yakalayıp birazcık pataklar (Kracauer, 2015, s. 110).

Bu ikilik, bütün sinema tarihini Biçimci ve Gerçekçi yaklaşımlar olarak adlandırılıp ikiye bölen geleneğin başlangıç noktası olarak tarif edilir. Bir tarafta sinemayı görünenin ötesinde amaçlar adına düzenleyen ve geliştiren, diğer yanda ise manipüle etmeye izin vermeden olanı olduğu gibi yansıtmaya dönük bir anlayış yer alır. Henderson bir başka tanımlamayla bu kuramlardan ilkinin parça-bütün kuramları olarak adlandırır ve ilk önemli temsilcileri olarak da Eisenstein ve Pudovkin'i gösterir. Diğer taraftaki kuramlara ise gerçeğe ilişki kuramları adını verir ve temsilcileri olarak da Kracauer ve Bazin'i gösterir (Henderson, 2011, s. 20).

Bir tür kolaylık sağlaması açısından bu tasnif işe yarar olsa da ister kurgusal tarzda ister belgesel tarzda icra edilsin, sinemayı her zaman içinde inşa edildiği toplumun bir yansıması olarak gören belirli bir düşünce evreni vardır. Bu evrenin en önemli ve ilk düşünürü olarak Kracauer ve onun önemli çalışması "*Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*" adlı çalışması gösterilir. Kracauer'in önemi, sinemanın klasik sanatlar karşısında varlık-yokluk savaşı sürdürmekte iken kendine aradığı meşruiyet zeminin yanında, sadece estetik kaygılar yönüyle değil aynı zamanda sosyal bilim çalışanlar için de önemli olabileceğini gösteren ilk kişi olmasında yatıyordu (Casetti, 1999, s. 127). Onun çalışması sinemayı pek çok açıdan, tarihsel, sosyolojik, iktisadi ve psikolojik yönleriyle inceler. "Filmler" der Kracauer, "mevcut toplumun aynasıdır". Çünkü filmlerin var olabilmesinin koşulu öncelikli olarak seyirci bulabilmesidir. Kitlesele arzuları tatmin etmesi ve seyirci beklentilerini karşılaması beklenir (Kracauer, 2011, s. 251). Sadece bu yönüyle değil ayrıca film üreticilerinin toplumun bir parçası olması ve bir filmin üretiminde diğer sanatlarda olduğunun aksine -bir şiir ya da resimde olduğu gibi- tek bir kişinin yaratımından değil pek çok kişiden

bahsedeceğimiz için sinema, aynı zamanda toplumsal bir aynaya dönüşmektedir. Zaten bir filmin izleyici üzerindeki etkisi Kracauer'e göre karakterler ile özdeşleşme imkânında yatmaz. Onun gücü seyircinin gördükleri ile kendi yaşamı arasındaki örtüşmeleri yakalayabilmesindedir (Özarlan, 2015, s. 203). Benzer bir düşünceyi Stanley Cavell dile getirir: Filmler kendi ortaya çıkış nedenlerine ayna tutarlar (Cavell, 2010, s. 16).

Sinema ve sosyal bilimler arasındaki bağlantı üzerine yazan bir başka düşünür ise tarihçi Marc Ferro'dur. Onun sinema ve tarih ilişkisi üzerine çalışmak arzusuna itiraz edemeyen büyük ortaçağ tarihçisi Fernand Braudel'in "yap bu işi, ama sözünü etme" tavsiyesinin gölgesinde çalışmasını sürdüren Ferro, bir "filmin tarihsel ve toplumsal okunma girişiminin" bir sanat yapıtının kendini yasaklama biçimleri, sürçmeler ve örneğin Stalin dönemindeki bürokratik uygulamaların içeriği hakkındaki çabasıyla, toplumların geçmişinde görülmeyen alanlara ulaşma imkanı sağladığını düşünmektedir (Ferro, 1995, s. 22). Ama Ferro'nun en esaslı katkısı belki de, yaptığı analogiyle sinemanın nihayetinde seçilmiş, elenmiş, bir araya getirilmiş farklı parçaların bir kurgusu olduğu yönündeki sinemayı "hafife alan", bütünsel bir sanat yapıtı olmadığı yönündeki düşüncenin yanına tarihi yerleştirmiş olmasıdır;

Hiç kimsenin de aklına gelmiyordu ki, bu belgelerin seçimi, bir araya getirilmeleri, bütün o kanıtların yerli yerince kullanılması da aynı şekilde bir kurgudur, bir hiledir, bir film hilesidir. Aynı kaynaklara başvurma olanağına sahip oldukları halde tarihçilerin hepsi de Devrim'in aynı tarihini mi yazdılar? (Ferro, 1995, s. 29)

Filme ilişkin çalışma yapan herkesin hemen hemen şu çatışma üzerine yol aldığı muhakkaktır: Her biri sinemanın ucuz bir şey mi yoksa incelenmeye değer bir şey mi olduğu üzerine söz söylemek zorunda kalmışlardır. Sinema tarihi boyunca filmlerin kayda değer sanat eserleri mi yoksa ucuz kitle üretimleri mi olduğu tartışılmalıdır. Günümüzde bile sinema üzerine tartışma yürüten bir incelemenin neredeyse sinemanın

ciddiyetine gönderme yapmadan tartışmaya girmesi muhaldir. Robert Kolker örneğin sinemayı edebiyat kadar ciddiye almamız gerektiği düsturuyla tartışmasına başlar (Kolker R. , 2011, s. 5). Ama tartışmanın her iki yanı da filmleri ciddiyetle ele almayı gerektir. Her şekilde sinemanın toplumu etkilediği ve toplumdan etkilendiği rahatlıkla iddia edilebilir.

Örneğin, ne yüksek bir entelektüel düzeyi tartışmalar bağlamında içinde barındıran Eisentein filmleri, ne de sinema çalışmaları belli bir düzeye erişene dek sanatsal olarak ciddiye alınmamış ama kalabalıklar tarafından ilgiyle izlenmiş John Ford filmleri -ki John Ford'un kendisi, filmlerini şairane yapıtlar olarak değerlendiren eleştirmenlerden pek hazzetmez ve bunu bir hakaret sayardı (Kalkan, 1993, s. 3)- toplumsal olanı ifşa etmekten ya da onu dönüştürme çabasından beridir. David Robb'un Hollywood Operasyonları adlı incelemesi Amerika'da özellikle savaş filmleri çekmek isteyen yapımcı ve yönetmenlerin Pentagon'dan hangi şartlar altında yardım alabildiklerini gösteren onlarca örnekle dolu bir kitap olarak bu durumu oldukça iyi şekilde örnekler (Robb, 2005). Açık bir biçimde Pentagon, *Top Gun* (1986) gibi gösteriminden sonra orduya katılımların zirve yapacağı filmleri desteklemeye ve mali yardım istemeye hevesli yapımcıların film senaryoları düzeltmeye meyilli bir kurum olarak "bağımsızlığın" sınırlarını tartışmaya açık bir hale sokmaktadır. Filmlerin kamu üzerinde negatif etkileri olduğu gerekçesiyle sansür edilme ihtiyacı ya da arzusu da sinemanın etkilediği bir topluluğu varsaymasıyla bu konuya iyi bir örnektir (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 274).

Günümüzde bazı çalışmalar da meselenin hâlâ Kracauer'in bu ilk çalışmasının anlam dairesinde dolaştığını örnekler. Sinemanın bireysel talepler, endişeler, korkular, arzular etrafında dönen yapısının aynı zamanda bu duyguları ürettiği, şekillendirdiği, yeniden yorumladığı ve böylece toplum üzerinde sadece bir yansıtıcı araç olarak değil

aynı zamanda dönüştürücü bir araç olarak da ortaya çıktığı söylenir. Sinema temsil ettiği toplumsal yapının mütemmim bir cüzüdür (Diken & Lausten, 2010, s. 24).

Üstelik sinema ile toplum arasındaki bu ilişki sadece tek taraflı, popüler kültüre seçkin bir tavırla bakan ve ürünleri kitleleri manipüle etmek üzere üreticiler ile iktidar arasında bir uyuşum olarak tarif eden, yalnızca yukarıdan aşağıya işleyen bir yapı da değildir. Örneğin Yeşilçam'da film üretimi seyircilerin nasıl film istedikleri gerçeğini görmezlikten gelemiyordu. Yeşilçam'ın yapısında çok önemli bir yer işgal eden bölge işletmecileri, bölgelerinde talep edilen filmlerin yapısı konusunda yapımcılara ne yapmaları gerektiğini dikte edecek hem mali hem de enformasyon gücünü ellerinde tutmaktaydılar (Kirel, 2005, s. 104). Bu yüzden de sinema ülke içindeki siyasi gündemin ve sosyal meselelerin ardından ilerlemek zorundaydı (Kayalı, 2015, s. 103).

Sinemaya "aygıt" olarak yaklaşmanın zayıf noktası da işte burasıdır: Sinema yalnızca imgelerin alımlanabilirliği meselesinden, izleyicinin "zincirlenmiş, yakalanmış, tutsak" olmasından ibaret değildir. Sinema, "mağaranın" panoptik duvarlarından kurtulan imgeleri de içerir. Bu bakımdan imgesel, yaratma ve olmayla da ilgilidir. Celbetmenin işleyebilmesi için öznenin anlama, değerlendirme, yorumlama, vb. beceri ve yetilere sahip olması gerekir (Diken & Lausten, 2010, s. 32)

Dolayısıyla bir film yalnızca bizi gerçeklikten koparan bir eğlence, bir vakit geçirme uğraşı olarak adlandırılmaz. Filmler hayatlarımızı etkiler. Hayatlarımız da filmleri etkiler. Öyle ki filmlerin temsil ettiği şeyler doğru olmasa bile, ortaya konan bu "yalan" toplumsal olana ait bir yalan olmaktan çıkamaz (Zizek, 2010, s. 15).

Her şekilde filmlerin toplumsal temsiller olduğu artık tartışma götürmez. Becker "toplum hakkında bir temsil" diyor, "birinin bize toplumsal hayatın bir yönüne dair söylediği, anlattığı herhangi bir şeydir" (Becker, 2016, s. 25). Becker sosyologların

çalışma alanlarında tek, geçerli bilgiyi ürettiymiş gibi davranmalarına karşı çıkarak toplum hakkında konuşmanın alternatif pek çok yolundan bahseder. Bunlardan biri de temsil ettikleri toplumu tahlil etmek ve onlara dair bir yorum sunma amacındaki ister kurgusal ister belgesel tarzdaki filmlerdir. Bir temsil biçimi olarak filmler, mutlak hakikate ilişkin bir bilgi değil, belirli bir grup için kabul edilebilir olgular, kanıtlar, deliller ve bunların yorumlarını içermekte olan toplumsal bir inşa eylemidir (Becker, 2016, s. 37).

Peki bunun nihai sonucu nedir? Becker, fotoğrafları örnek gösterir. Toplum hakkında bize bilgiler sunduğu iddiasındaki fotoğraflar hakkında ne düşünmeliyiz? Her şeyden önce bu fotoğrafların bize sunduğu gerçeklikler kabul edilebilir bir çerçevede olmalıdır. Bir fotoğrafa sorulan bir soru, karşılığında güvenilir bir cevap almak zorundadır. Ama insanlar her fotoğrafa aynı soruyu sormaz. Sinema söz konusu olduğunda başımıza gelen tam da budur. Aslında belli bir filmografiye ait yorumların tamamen değişmesi, sorulan soruların değiştiği anlamına gelir. Soruların değişmesi demek ya da soruların değiştiği yeni bir paradigmanın içine girmek, o yapıtın değeri ve anlamı üzerinde yeni oynamalar olacağını gösterir. Yavuz Turgul'un ideolojiler öldüğünde bazı filmlerin de öldüğüne dair görüşünün gösterdiği çerçeve tam da budur (Turgul, 2011, s. 15). Bu yüzden, konumuz filmler olduğu için, bir filme sorulacak “bu doğru mu” sorusuna verilebilecek kapsayıcı bir cevap bulunamaz. Yalnızca o filmin belirli bir soruya verdiği cevapların inanılır olduğunu söyleyebiliriz (Becker, 2016, s. 156).

Burada zikredilmesi gereken bir başka konu da filmlerin kendi anlam dünyalarına ilişkin olarak geniş bir aura içinde iş gördükleridir. Filmler salt bir fiziki varlık olarak değil etraflarında haklarında yapılmış, yapılmakta olan tartışmalar, film görsellerinin imlediği mekânlar, durumlar, olaylar ve tarihlerle belirlenen bir tartışmadan anlamlar inşa ederler. Eğer hiçbir anlamsal bağ kuramıyorsak bir film hakkında, bu,

“eserin yaratıcısının, söz konusu bağlamı kendimiz bulmaya istekli olmamızdan zekice fayda sağladığı anlamına” gelmektedir (Becker, 2016, s. 251).

Benzer düşünceleri Douglas Kellner de dile getirmektedir. Çalışmasında, Hollywood sinemasının Vietnam savaşına ilişkin filmleri ancak savaş bittikten sonra çekmesine rağmen Irak ve Afganistan savaşlarıyla ilgili filmlerin sığağı sığağına çekmesine değinir. Buradan vardığı yer Amerikan sineması içinde mevcut toplumsal ve siyasal mücadelelerin fiili bir çatışma alanı bulduğu ve toplumsal yaşam içinde gerçekleşen çatışmaların sinemaya “tahvil edilmekte” olduğudur. Tıpkı 1960’ların toplumsal ve siyasal çatışmalarının *Easy Rider* (1969) ve *Woodstock* (1970) filmlerinde, *Red Dawn* (1984) ve *Rambo* (1982) filmlerinde de Reaganizmin muhafazakâr söylem, endişe ve korkularını sinemaya tahvil edilmeleri gibi (Kellner, 2011, s. 13).

Fakat bu filmlerin hepsi yalnızca iktidardaki belirli bir görüşün mutlak savunuculuğunu yapmazlar. Ana akım sinemanın dışında kalan filmlerde popüler filmlerde anlatılamayacak olanı ifşa ederler. Cinsellik, şiddet vb. unsurlar bu filmlerde daha kuralsız seyreder. Önemli olan, muhafazakâr filmlerde ilerici, ilerici olan filmlerde ise gerici öğelere rastlanmasıdır. Zaten belirli korkulara ve endişelere ilişkin temsiller olarak çekilen filmlerin, en başta ortaya koymuş oldukları gerçek, karşılarında muhalif unsurların ciddi bir direniş sergilemeleri olmaktadır. Bu filmler, her şeyden evvel bu korku ve endişelere dikkat çekmek üzere çekilmektedir. Kellner’in daha önce Michael Ryan ile birlikte yazdıkları “Politik Kamera” adlı çalışmalarında da vardıkları sonuç Hölderlin’in şu dizelerinde ifade edilebilir; “Saldırının olduğu yerde savunma da kendiliğinden serpilip gelişir”.

Kellner’in temel bakış açısı incelediği zaman aralığındaki filmlerin pek çoğunda dönemin siyasal ve toplumsal bazı olaylarının sürekli tekrar ettiği yönündedir. Bazı siyasal gelişmelerin birden fazla filmde sürekli olarak yinlendiğini örneklerle gösterir.

Bunu yaparken sinemanın bizlere çeşitli görme biçimleri sunarak gerçekliği bir çerçevede yeniden iletmişinden bahseder, belgesel ve gerçekçi tarzlara yaslandığı kadar alegorik temsillerden de yararlandığını dillendirir. Her durumda iddiası, filmlerin içinde bulunduğumuz dünyayı anlamamız için bizlere önemli bir düşünsel evren sunduğu ve sunmaya devam ettiğidir. Çünkü filmler içinde bulunduğumuz dönemin hemen her alanına kök salmış yapıtlardır (Kellner, 2011, s. 35). Kellner, Hollywood filmlerinin belirli bir tarihsel anda, o andaki Amerikan toplumuna ışık tutabileceğini ve o anda ortaya çıkmış ya da çıkmakta olan sorunlar hakkında bize bir vizyon ve tartışma olanağı çıkarabileceğini düşünmektedir. Nihayetinde Kellner benim de çalışmamda kullanacağım ve tanımını aşağıda yapmış olduğu *Teşhise Yönelik Eleştiri* yöntemiyle filmleri inceler. Filmleri kültür çalışmaları, film teorisi çalışmaları, metinler, seyircilerin sosyo-tarihsel bağlamı içinde incelemeyi içeren bu yöntemi Kellner'in aşağıdaki ifadelerinden anlayabiliriz:

“... bir metin-bağlam diyalektiği içeriyor, toplumsal gerçeklerle olayları okumak için metinlerden yararlanıyor ve önemli filmleri belli bir toplumsal ve tarihsel bağlama oturarak yorumlamayı sağlıyor. Walter Benjamin'in 19. yüzyıl Paris'ini aydınlatmak için Charles Baudelaire'in şiirinden yararlandığı gibi biz de bugünkü tarihsel dönemle ilgili eleştirel bir içgörü ve bilgi elde etmek için filmlerden yararlanabiliriz.” (Kellner, 2011, s. 60)

Burada kullandığı bir kelime olarak “öngörme” deyimini, bu çalışmanın kritik noktalarından birini oluşturmaktadır. Filmler çekildikleri tarihsel anla ilgili olarak bizlere pek çok şey söylerler. Örneğin benim incelemeye aldığım Akad'ın Göç Üçlemesi dönemin sınıf, kapitalizm, sendikacılık tartışmalarına belirli bir yorum getirir ve en azından bu tartışmaların yapıldığını bize gösterir. Fakat şu mesele önemlidir; bu filmler neyi öngörmektedir? Benim göstermeye çalıştığım şeylerden biri her şeyden önce bu filmlerin önce Yavuz Turgul filmlerini ve ardından Demirkubuz'un dünyasını

öngördükleridir. 1970'lerden 2010'lu yılların sonuna kadar Türk sinemasında "kaybeden" karakterlerin ana çizgisinin üç yönetmenin şahsında incelenebileceğini düşünüyorum. 1960'lardan 1980'lere dek Lutfi Ömer Akad'ın filmlerinde; klasik Yeşilçam sineması ile yeni Türk sineması arasında bir yerde konumlanan, film karakterleri Akad'ın film karakterlerinin aksine bir "taşma" noktasında değil, içlerinde bulunan bir aristokrat bir duygu ile, "noblesse oblige", asaletin mecbur kılması ile hareket eden ve hareket noktasının tıpkı Akad'da olduğu gibi ana karakterlerinin bir toplumsal konum olarak "iyi" olana değil, bir araştırma, bir düzey, bir seviye olarak "iyi" olana odaklanmış olan Yavuz Turgul sinemasında; ve nihayetinde 1990 sonrası Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden, "...sinemanın bilinç götürmek gibi, halkı uyandırmak gibi, gerçekleri anlatmak gibi bir işlevi olduğuna inanmıyorum" diyen ve yalnızca erkeklerin trajik hayatına odaklanan Zeki Demirkubuz'un filmlerinde.

Bu konuda yönetmenleri ve filmlerini incelerken ileride daha geniş bir tartışma sunacağım için filmler hakkında Elsaesser & Hagener'in şu sözlerini tekrarlayarak bölümü bitirmek istiyorum. "Burada araştırmaya konu filmleri salt o filmleri incelemek üzere değil ayrıca o filmler üzerinden bir "düşünce olanağı" geliştirmek üzere seçmiş bulunuyorum (2011, s. 20).

2.1. LÜTFİ ÖMER AKAD: KRİZ

2.1.1. Akad'ın Sosyolojisi

Bir kılavuz sözle başlamak Akad üçlemesinin önemini bizlere daha iyi gösterebilir. Savaş sonrası yeni konjonktürde, artık tek lidere dayalı yönetim sistemleri kullanılmaz hale geldiğinde, Türkiye de bunun için hazırlıklarını yaptı ve yine CHP'nin içinden ayrılan bir grubun kurduğu Demokrat Parti ile birlikte 1946 yılında Cumhuriyetin ilk çok partili seçimini gerçekleştirdi. Dört yıl sonra da Demokrat Parti tek başına iktidara

geldi ve Adnan Menderes'in liderliğindeki bu iktidarı onun idam edilmesine dek sürdürdü. Bu dönem için kullanılan ve tek parti döneminin ekonomik kısıtlamalarının ardından daha da güçlü bir etki yaratan şu söz, bir darbimesel haline gelmiştir; "Demokrat Parti döneminde milletin cebi para gördü".

Savaş sonrası Türkiye'nin durumu bize uluslararası kapitalizm ile hızlı bir bütünleşme içine girildiğini gösterir. Daha bir yıl öncesinde 100 milyon dolara yakın ticaret fazlası veren ve 250 milyon dolarlık döviz rezervi bulunan Türkiye bu yapıdan hızla uzaklaşacak ve 1947'deki Marshall yardımlarıyla birlikte artık dış yardım ihtiyacı sürekli bir hal alacaktır. Aynı yıl IMF, Dünya Bankası ve Avrupa İktisadi İşbirliği Örgütü'ne de üye olacaktır. 1946-53 yılları tarımsal gelişmenin hız kazandığı yıllar olarak kayda geçer. "Bu gelişme biçimi, bu dönemin dünya ekonomisi ile ham maddeci ihtisaslaşmaya dayanan bütünleşme eğiliminin bir yansımasıdır" (Boratav, 2013, s. 101).

Bu dönemde yaşanan gelişmeler iç göç olgusunu tetikleyecektir. Toprakların bölünüp parçalanması, tarıma açılacak toprağın kalmaması, şehirlerdeki emek ile tarımsal emek arasındaki gelir farkı, makineleşme, ulaşım ve haberleşmedeki kolaylıklar şehre göçü artırmıştır (Yıldız, 2008, s. 48). Genel olarak bu süreç köylülüğün çözülmesi olarak adlandırılmaktadır ve 1980'lere kadar devam edecektir. Kapalı köy ekonomileri, bu süreçte ulusal ve küresel pazarla bütünleşme halinde olmuştur. 1950'li yıllarda tarımdaki ve köylülükteki bu değişim toplumsal tabakalaşma sistemini, meslek yapısını ve elbette tüm insan ilişkilerini etkileyecektir.

Bu etkilenen insan ilişkilerinin eşsiz bir sunumunu yapan Akad filmleri, Türk entelektüel camiası için her zaman bir görüş birliği sağlanamamış, farklı kişilerin farklı zamanlarda farklı görüşlerine zemin hazırlayan bir sinema olmuştur. Örneğin TRT için çektiği filmler söz konusu olduğunda faşistlikle suçlandığı gibi, *Diyet* (1974) filminde, ödenen diyetin sendikalaşmanın bir sonucu olduğuna dair muhafazakar yorumlar da

olmuştur. Göç üçlemesinin *Düğün*'ü (1973) sağ kesim tarafından, diğer iki film ise ana hatları itibariyle sol kesim tarafından sahiplenilmiştir. Burçak Evren, Akad'ın filmlerinin farklı çevrelerde farklı yorumlanmasına değinirken yumuşak bir ifadeyle “sabit bir ideolojisi” olmadığından bahseder ve fakat hemen ardından bunun sebebini ekler: “... Akad'ın tarafsızlığından ya da amiyane tabirle suya sabuna dokunmama eğiliminden gelmektedir” (Evren, 2001). Gerçekten de Akad suya sabuna dokunmayan bir yönetmen miydi?

Akad'a ilişkin bu farklı düşüncelerin iki sebebi olduğundan bahseder Kurtuluş Kayalı; birincisi konunun kavranılamamış olması, ikincisi de yönetmeni kullanmak işgüzarlığıdır (Kayalı, 1994, s. 114). Lütfi Akad, *Gelin* (1973) filminin çekimi sırasında görüntü yönetmeni Gani Turanlı'nın daha önce başkalarından defalarca elde etmek isteyip de sonuç alamadığı bir görüntüyü kendisine sununca, ona olan minnetini ifade edemediğinden bahseder anılarında. “Yapılan işi ve önemini ister meslekten ister meslek dışından kimse fark etmiyor. ‘Benimle çalıştığın sürece hiçbir ödül alamazsın Gani, istersen kendine başka bir yönetmen bul,’ diyorum. ‘Niye’ diyor. ‘Görüyorsun bizde çarpıcı görüntüler ışık oyunları yok, sade suya görüntüler sunuyoruz’ (Akad, 2004, s. 548). Çünkü Akad filmleri sorunları açıklamaya yönelik, hazır cevaplar getirmeye niyeti olmayan ve bir sosyolog olma iddiasında da bulunmayan bir sinemadır (Kayalı, 1994, s. 118).

Bu sadelik içinde işini gören göç üçlemesi yukarıda değinilen “milletin cebinin para görmesinden” sonra olanların soğukkanlı bir anlatımıdır. Bu hikâyenin Türk sinemasının bir başka büyük göç hikâyesinden, *Gurbet Kuşları*'ndan (1964, Halit Refiğ) farklı bir yanı vardır.

Bu göç olayı eski göçlere hiç mi hiç benzemiyor. Bir zamanların romantik göçlerinde, aileler dağılır, bireyleri kötü yollara düşerler, sonunda sağ kalanlar

yenik, memlekete dönerlerdi. Günümüzde olaylar çok başka geliyor. Gelenlerin hiçbiri büyük kentin ürküntüsüne kapılmıyor, kendini küçümsemiyor, değişmek, uyum sağlamak diye bir kaygısı yok. Atalarından gelen görgüleri onlara yetiyor. Giderek semt semt geldikleri yörenin mahallelerini kuruyorlar ve zamanla kent değişiyor kimse fark etmeden. Neden sonra kentsoylular doğup büyüdüğü yerde, azınlıkta yabancılar olduklarının bilincine eriyorlar. Bu gelenler, Malazgirt'ten sonra Anadolu'ya girenlerin soyundan, asla geri dönmeyenlerden. Oyunu kurallarına göre oynuyorlar. Sert ve gereğinde acımasız (Akad, 2004, s. 544).

Akad'ın söz konusu filmleri köyden kente göçün giderek arttığı ve bunun bir mesele olarak ciddi bir önem arz ettiği yılların ürünleridir. 1950'lerde %18,5 olan kentsel nüfus (filmlerin artık tamamlanmış olduğu) 1975'te %41,4 düzeyindeydi (Öztürk M. , 2005, s. 411). Bu rakam 2017 itibarıyla %92,5'tir (2007 Nüfus Sayımı Sonuçları, 2015). 1960'ların öncesinde yoğun olan köy filmleri, 1970 sonrasında yoğunluğu gecekondulara bırakacaktır. 1960'lardan sonra yavaş yavaş dramatik gerilim noktalarının modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerinde kurulmaya başlandığını ifade eden Nilgün Abisel, sonraki yıllarda bu olgunun etkilerini güncel yaşamda doğrudan hissettirdiği ve kente göç süreci içinde yoğunlaştığı dönemde ise, geleneksel ile modern arasındaki çelişkinin bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur hale geldiğini de vurgulamaktadır (Abisel, 1994, s. 85). Bu sosyal yapı içinde Akad'ın çalışması "hızlı şehirleşmenin şehrin gecekondular bölgesinde ortaya çıkardığı probleme belli bir perspektiften bütünsel bir açıklama getirmeye çalışmak" olmuştur.

Bu denemesinde insan davranışının sınıfsal temellendirmesini yapmakla birlikte, kitlelerin sömürülüşünde ve aktif mücadeleyle haklarına kavuşmalarında geleneklerin ve değerlerin önemini belirtti. Bir başka deyişle radikal değişimlerin ve düzenin sürdürülmesinin salt sosyo-ekonomik yapı tahlilleriyle

anlaşılmayacağını vurgulayıp, değerlerin yapısal dönüşümlerdeki etkinliği ve özellikle dönüşümleri gerçekleştirme yöntemi olarak kullanımına dikkati çekti (Kayalı, 1994, s. 109).

2.1.2. Metropol Hayatı

Bu filmler ağırlıklı olarak, anlaşılmak için çeşitli ikilikler üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Köy-kent, doğu-batı, geleneksel-modern, cemaat-cemiyet, folk-şehir ikilikleri kullanılan ve bu filmlerin anlaşılmasında da önemli kavramlar olmuşlardır. Bu ikilikler genel olarak birbirine benzer kişilik yapılarını, ilişkileri ve toplumsal yapıları önümüze sererler ve köylülük –ya da cemaat ilişkileri- tarihten silinmediği sürece de varlıklarını korumaya meyillidirler.

Üçleme bir kentle karşılaşma öyküsüdür ve Akad geri planda taşrada yaşanan hangi gelişmelerin büyük şehirlere göçü artırdığı ya da tetiklediği üzerinde fazlaca durmaz. Tıpkı Simmel gibi şehirdeki toplumsallaşma formları hakkında, film biçiminin de bize açık ettiği üzere neredeyse tarafsız bir gözlem sunar. Onun düşüncesinin belli bir tavrı ve bakışı olduğu halde – Akad, *Diyet* filminin görüşlerine en uygun ve yakın film olduğunu ve yapımcısı tarafından filmi ona çekeceğine sendikaya çekmesi gerektiğine dair kınandığını anlatır- idealist bir tavırdan uzak, kaçınılmaz olan üzerine yoğunlaşır ve ders vermekten (*Diyet*'in finalini dışarıda bırakırsak) uzaktadır. Simmel de üretim süreciyle –hele de endüstriyel üretim süreciyle- hiç ilgilenmemiştir, onun asıl derdi, böylesi bir sürecin dolaylı sonuçlarını deneyimleme biçimleridir (Frisby, 2012, s. 21). Ona göre “modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin, varoluşunun özerkliği ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır” (Simmel, 2012, s. 83). Bu nevrozun kökenleri “doğadan giderek uzaklaşmada, para ekonomisine dayanan kent hayatının bize dayattığı o soyut varoluşa” yatmaktadır (Frisby, 2012, s. 22).

Böylece “milletin cebinin para görmesi”nin millete neye mal olduğunu anlamaya başlayabiliriz. Simmel para ekonomisine dayalı şehir hayatının yeni bir kişilik, metropol tipi bir kişilik meydana getirdiğini ve bu kişilik tipinin de ruhsal temelini sınırlar üzerindeki uyarıcıların yoğunluğunun oluşturduğunu söyler. Şehir hayatının sürekli uyarıcılarla dolu olması ve bu uyarıcıların sürekli ve sürekli değişiyor olması, bu kişilik tipini karşısına çıkan uyaranlara kayıtsız kalmaya zorlar; çünkü ruh bu ardı ardına gelen imgelerin saldırısına dayanamaz ve aradaki farkları algılayamaz. Şehir, insandan ayrı bir bilinçlilik düzeyi talep etmektedir. Taşra hayatıyla kıyaslandığında görülen duygusal ilişkiler, alışıldık görüntüler, hayatın duysal ve tinsel ritmi, taşra hayatında daha yavaş, daha tanıdık ve daha düzenlidir. *Gelin*'in açılış sahnesinde yeni gelenlerin şaşkınlıklarına ağabeyin getirdiği açıklama durumu özetler; “İstanbul dediğin insan denizi.”

Sonraki sahnelerden birinde gelin ile kocası arasında bir diyalog vardır ama bu bir muhabbet, bir karşılıklı konuşma değildir. Daha çok iki kişinin aynı odada yaptığı birer monologdur ve bu sahne iki karakterin artık dünyalarının ayrılmaya başladığını bize bildirir. Erkek hayatında ilk defa şehrin varoşunda küçük bir bakkal dükkânının küçük alışveriş döngüsüne hayran kalmış bir halde kendi konuşmasını sürdürmektedir. “Ticaret dediğin bir başka canım. Para bir avucundan diğerine akıyor. Rençberlik gibi değil”. Bu sırada kadın ise kendi monoloğunu yapmakta ve çocuğuyla ilişkili endişelerini dile getirmektedir. Koca devam eder. Alışverişin psikolojik süreçlerini öğrenmeye başlamıştır: “ha sonraaa... dur bakıyım... olmayan bir mal istendi mi yok demeyeceksin. Kalmadı!... Yok dersen ayağı kesilir müşterinin... Çok çeşit olacak... Bir başka canım. Ağam gibi olsaydım keşke. Rençberliğe heves etmeseydim”.

Simmel'e göre taşra hayatına özgü ilişkiler ruhun derinliklerine sinmiştir oysa şehir hayatının talep ettiği zihnin yeri, ruhun yüksek açık ve bilinçli katmanlarıdır. Zihin, uyum sağlama yeteneği söz konusu olduğunda, muhafazakâr olan ruh karşısında çok daha

fazla yeteneklidir. Metropol hayatı, bu hayatın düzenlemelerine tepkiye en az duyarlı ve kişilik derinliklerine en uzak organımız, zihnimiz tarafından yönlendirilmeye başlanır (Simmel, 2012, s. 85).

Böylece filmler hakkında söz edilen o ikilikten bahsetmek biraz daha olanaksız görünüyor. Yani filmlerin geleneksel yaşam tarzı ile şehir hayatı arasındaki bir karmaşa, bir gerilim olduğu yönündeki sav daha zayıf görünmektedir. Her şeyden önce Akad geleneksel bir yaşam formunun nasıl yaşandığına dair bize bir gözlem fırsatı tanımaz. Çünkü bununla ilgilenmez. Şu zihin açıcı noktayı dikkate almamız filmi, dahası üçlemeyi anlamamıza fırsat tanır: Magritte'in "Bu bir pipo değildir" tablosunu yorumlarken Foucault'nun söylediği şeyi; Bir tuval üzerinde bir pipo görüyorum. Tuvalde pipo resminin altında ise "bu bir pipo değildir" yazısını. Acaba burada bir çelişki mi var? Foucault'nun cevabı "hayır"dır. "İki ileri-sürüş arasında ya da aynı ileri-sürüşün içinde" der Foucault "çelişki olabilir ancak. Oysa burada bir tek ileri-sürüş olduğunu ve önermenin öznesi sadece bir şeyi gösterdiği için, bu ileri-sürüşün çelişkili olamayacağını açıkça görüyorum" (Foucault, 2002, s. 22). Yani Akad'ın üçlemesinde iki ayrı ifade, iki ayrı anlatı görmüyoruz. Akad bize yalnızca tek bir ifade gösteriyor; o da metropol hayatı içinde bir ailenin bireyleri arasında hayatta kalma mücadelesinin nasıl veriliyor olduğu ve bu mücadele içinde değişimin nasıl gerçekleştiğidir. Kayalı'ya göre Akad, gerek sol gerekse sağ idealist ve tümcü yorumlardan uzak, süreklilik ve etkililiğin bir fotoğrafını vermiştir (Kayalı, 1994, s. 112). Bu mücadele ister istemez eski alışkanlıklardan kodlar aktarılmasını öngörüyor fakat asla kişilerin eski yaşamları ile şimdikiler arasında bir çatışma üzerinden gitmiyor. Akad'ın bize göstermeye çalıştığı, hayatta kalmak için feda edilebilecek şeyler için bir ortak anlaşma zemini bulmanın çabası ve bu çabaya karşı geliştirilen bireysel itirazların düzeyidir. Akad toplumsal ve ekonomik yapıyı fonda bırakmış ve insan unsurunu öne çıkarmıştır (Kayalı, 1994, s. 120). Akad'ın üçlemesinde

olup biten aslında, yalnızca metropol hayatının “temel toplumsallaşma formlarından biridir” (Simmel, 2012, s. 92).

İyi ama neden bu denli sarsıntılı bir süreç, bu temel toplumsallaşma formu, karşılığı huzur olmasa bile kabullenilmektedir? Burada ayrımı yapılması gereken nokta “değişim”dir. Filmler için yukarıda bahsettiğimiz ikili okuma biçimlerini birbiriyle çatışma içinde var olan ve çatışmaya da devam eden iki dünya görüşü olarak değerlendirmekten daha çok yeni bir hayat formuna açılan bir kapı olarak düşünmek gerekir ve önceki yaşam formundan kurtuluştan kaynaklanan geçici psikolojik rahatlığın ve beraberindeki mutluluğun farkına varılması yerindedir. Simmel, üçlemede şehir yaşamının bireylere kazandırdığı heyecanın ve bu bireylerin en azından başlarda mutlu oluşunun sebebini şu pasajda özetlemektedir:

Her insan kaderinin gelişimi, bağıllık ve serbesti, yükümlülük ve özgürlük arasında kesintisiz bir münavebe [değişim, nöbetleşme] olarak gösterilebilir. Ne var ki, başlangıç niteliğindeki bu değerlendirme bize, daha yakından incelendiğinde üstünkörülüğü azaltan bir kesit sunar. Zira özgürlük olarak gördüğümüz şey aslında çoğu kez sadece bir yükümlülükler değişimidir: yeni bir yükümlülük şimdiye kadar üstlendiğimiz yükümlülüğün yerini alırken, eskisinin üzerimizden kalktığını hissederiz. Ondan özgürleştiğimiz için, ilk anda tamamen serbest kalmış gibi oluruz. Bu durum yeni göreve kadar sürer. Bu görevi, başlangıçta yıpranmamış, güçlü kaslarla üstleniriz. Onun ağırlığını, zamanla, kaslar evreler halinde yoruldukça hissederiz. Kurtuluş süreci bu kez, o görevin de sona erdiği noktada yeniden başlar (Simmel, 2014, s. 267).

Böylece filmler bizi taşrada artık daha zor bir hale gelen yaşam koşullarından kurtuluş hakkında bilgilendirir. *Gelin*'de taşra şartlarından kurtuluş bir özgürlüktür. Ama bu özgürlük yeni bir “görev” üstleninceye kadar sürecektir. Ne olursa olsun şehir yaşamında ticari faaliyeti sürdürebilme telaşı ailenin artık yeni prangası olacak, bu

prangadan kurtuluş da filmin finalinde fabrikaya girmekle mümkün olacaktır. *Düğün*'de benzer bir tema üzerinden ilerler. Aile üyelerinin bıkkınlık sergileyip Urfa'ya dönmeyi tartıştıkları sahnede Hülya Koçyiğit'in oynadığı abla karakteri bu düşünceye itiraz edecek ve bir bakıma aslında sonrasında diğer kız kardeşlerinin başlık parası karşılığında satılıp sermaye birikimi sağlanmasına giden yolu da sağlamlaştırmış olacaktır. Ama henüz filmin başlarında bütün aile üyelerinin evin geçimine çalışarak sağladıkları katkı, bir pranga, sömürü olarak görünmemektedir. Aksine Urfa'daki yaşamları karşısında artık "özgürleşmişlerdir". Fakat bu yaşam da kısa süre içinde kendini yok etmeye doğru ilerler. *Diyet*'te baba Yusuf köyü terkedip şehre gelmeyi başlarda olumladığını dillendirecektir. Fakat pişman olması uzun sürmeyecek "ağacı kendi toprağından söktün mü netsen hayretmez gayri. Bilemedik... insan kısmı köksüz de olsa olur sandık. Olmazmış meğer" diyerek bunaltısını dile dönecektir.

Artık, Simmel'in ifadesiyle kaslar yorulur, bu yorgunluk aşamalar halinde ilerler ve nihayetinde bu durumdan da kurtuluşun çaresini bakmaya başlayacaklardır. İlk iki filmde ulaşılmaya değer bir özgürlük alanı olarak tanımlanan fabrika yaşamı, üçüncü filmde artık özgürlüğün kısıtlandığı bir mekan olarak yer edecektir. Hatta özgürlüğün ancak bedensel bir diyet ile alınabildiği bir mekana.

Kent hayatına ilişkin bir diğer önemli özellik, metropolün her zaman para ekonomisinin merkezi olmasıdır. Mübadele araçlarının çeşitliliği ve yoğunluğu metropolde para ekonomisini merkezi bir yere taşımaktadır. Böylece bir ortak özellik, para ile zihin egemenliğini birbirine derinden bağlar: Bu hem para hem de zihnin insanları ve şeyleri katıksız bir tarafsızlıkla ele almalarıdır. Para, bütün nitelikleri ve tikellikleri şu soruya indirger: "Fiyatı ne?" Şunu da belirtmekte fayda var: Para'nın sosyal ilişkiler içinde belirleyici bir unsur olarak önemine ilk defa Simmel'de rastlamıyoruz. Daha öncesinde Marks, 1844 *El Yazmaları*'nda bu konu üzerine yazmıştı. Paranın her şeyi elde

etme, her şeyi ele geçirme niteliğine vurgu yapan Marks, bu nedenle onun her şeye gücü yeten egemenliğini “kadir-i mutlak” olarak adlandırır (Marks, 2003, s. 68). Ona göre paraya sahip olanın gücü, kişinin bireysel yeteneklerini aşır, paranın satın alabileceği her şeye dönüşür. Çirkin olmanız farketmez, güzeli satın alırsınız. Aptal olmanız farketmez, zekiye satın alırsınız. Ahlaksız, alçak, adi olmanız sizi etkilemez çünkü onuru satın alırsınız ve satın aldığınız her şey sizin kişiliğinize eklenir.

Marks burada ayrıca paraya sahip olanın arzusu ile olmayan kişinin arzusu arasındaki bir ayrımı açıklar. Elbette parası olmayan da arzular. Fakat arzu nesnesini gerçekleştiremediği böyle bir ortamda onun talebi “yok” hükmündedir. Kafanız çalışıyor ve akademisyen olabilecek durumda iken paranız yoksa kafanız da çalışmıyor demektir. Dansa yeteneğiniz var ama paranız yok ise yeteneğiniz de yok demektir (Marks, 2003, s. 72).

Burada liyakat savunucularının nasıl da boşluğa konuştuklarını fark etmek çok daha kolaydır. Zaten kazanmış olanların arasındaki bir yarışmadan ibaret olan liyakat de anlamsız bir argümana dönüşür. Çünkü para bütün karşıtlıkları, bütün eksiklikleri silip, yeni karşıtlıklar, yetenekler ve uzlaşımlar peyda eder. *Can Dostum* (Gus Van Sant, 1997) filmindeki bir sahne şövalyece bir romantik karşı çıkışın ne kadar anlamsız olduğuna dair iyi bir örnek olarak karşımıza çıkar. Esas oğlan bir barda esas kız için girdiği bir sözel düelloda rakibinin eğitimini, kendi dehasına da vurgu yapacak şekilde aşağılar. “Bu kadar para vermene gerek yoktu” der. “Aynı eğitimi halk kütüphanesinde 1,5 dolara da alabilirdin. “Evet, ama” der rakibi, “benim diplomam olacak.”

“Aşkı sadece aşkla, güveni güvenle vb. mübadele edersiniz” demektir takip eden bölümde Marks ve şöyle devam eder;

Sanattan zevk almak istiyorsanız, sanat kültürü almış biri olmalısınız; başkalarını etkilemek istiyorsanız, öteki insanlar üzerinde canlandırıcı ve yüreklendirici bir

etkiye sahip olmalısınız. İnsanla ve doğayla her ilişkiniz, iradenizin, gerçek bireysel yaşamınızın amacına uygun özgül bir ifade olmalıdır. Karşılığında aşk uyandırmadan aşksanız - yani, aşk olarak aşkınız karşılıklı aşkı üretmiyorsa; seven bir kişi olarak kendinizin canlı bir ifadesiyle kendinizi sevilen bir kişi yapmıyorsanız, o zaman aşkınız güçsüzdür - bir talihsizlik.

“Bir talihsizlik” diye tanımlar Marks. Piyasanın bütün erdemleri içinde erittiği bu potada hâlâ “erdem’in, “ahlak’ın, “aşk’ın ne demek olduğuna dair bilgisi olan bir adamın nostaljik yakarışdır bu. Hâlâ bir ümidin bulunduğu dair bir yakarış. Yine Alain de Botton’a dönerek söyleyelim ki birkaç on yıl içinde bu “talihsizlik” adını “kaybeden” olarak revize edecektir. Ahlaki masumiyetini de tamamen yitirmiş olarak. Marshall Berman değerlerdeki bu başkalaşımı “modern nihilizm” olarak tarif edecek ve Dostoyevski, Nietzsche ve bu düşünürlerin 20. yüzyıldaki ardıllarının Tanrı’nın ölümünü ve Rasyonalizmi “bu derdin” kaynağı olarak gördüklerini vurgulayacaktır (Berman, 1999, s. 157).

Yine de Simmel’in bir istisnası vardır. Parayla yukarıda tarif edilen ilişkinin taşra hayatında karşılaşılmayacak bir durum olduğunu ifade eder. Taşrada mübadele işlemi, satın alan ve hizmeti veren kişilerin birbirleri hakkındaki bilgileri ve duygusal eğilimlerinin mümkünlüğü sayesinde daha sıcak ve ödenen bedelin üstünde bir ilişki biçimini bize göstermektedir. Bu koşullar altında piyasa için üretim yapılan metropolün aksine taşrada, neredeyse, üretici ve satıcı birbirini tanımaktadır. Böylece para ekonomisi ve zihin egemenliği hayatın içeriğine damga vurur ve akıldışı, içgüdüsel, başına buyruk özellikler ve itkilerin –kendi dışından bir hayat formunu almak yerine hayat tarzını kendi içinden belirlemek isteyen özellikler- saf dışı edilmesine yarar. Burada Akad’ın taşra insanı ile ilgili düşüncelerini hatırlatmak yerinde olur. Akad’a göre taşra insanı, temiz ve geleneksel kültürlerinin bütün iyi vasıflarını taşıyan insanlardır. Buradaki vurgu yozlaşmanın, ahlaksızlığın köyden kente göçenlerde genel bir eğilim olmadığı

yönündedir (Kayalı, 1994, s. 110). Onları kötü yapan şey “*şehrin havası*”dır. Sinema tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı 1970’ler boyunca köylülüğün değer açısından olumlanması üzerinde ortaklaşılın bir fikir gibi görünmektedir (Kayalı, 2015, s. 103). Oysa daha sonraları, 1980’lerde Atıf Yılmaz *Mine*’de (1982) bir kasabanın neredeyse tamamını kaba saba insanlar topluluğu olarak yaftalamakta bir beis görmeyecektir. Ve derin, narin kadın Mine’yi aciz, edilgin bir tiplene olarak yansıtmıştır. Bugün hâlâ “taşra nedir” sorusu üzerine çekilen “*eleştirel*” filmlerin hemen hepsi “*Mine*”nin kopyaları olarak iş görmektedirler ve Akad’ın bulunduğu yerden bakıldığında tıpkı Atıf Yılmaz’da olduğu gibi ezbere dayanırlar.

Para ekonomisi, metropol hayatında bir özelliği daha belirgin kılar. Ruh daha hesapçı olmuştur. Pratik hayat hesaplanabilir bir kesinliğe ulaşmış, cep saatlerinin yaygınlaşması da bu kesinliğe dışsal bir boyut katmış bulunmaktadır. Ayrıca kentlerde iktisadi işbölümünün en uç noktaları görülür. Aynı zaman içinde aynı yerdeki insan sayısının artması, kişileri birbirleriyle rekabet edebilmek için uzmanlaşmaya zorlar. Böylece yerinden edilme kolaylıkla gerçekleşmesin diye. “Şurası kesindir” der Simmel, “kent hayatı, insanın hayatta kalmak için doğayla giriştiği mücadeleyi, insanlar arası bir kazanç mücadelesine dönüştürmüştür. Buradaki kazanç, doğadan değil, başka insanlardan elde edilir” (Simmel, 2012, s. 96). Akad’ın Simmel okuyup okumadığına dair bir bilgimiz yok. Fakat şehre ve şehrin insanına ilişkin duyarlılığının neredeyse aynı derinlikte olduğuna dair aşağıdaki pasaj bizi tatmin eder. Akad der ki:

Bunların hikayelerini anlatmayı düşündüm. Yani İstanbul’a gelenlerin nasıl tutunmaya gayret ettiklerini... ve bu orman kavgası içinde... tutunmak mecburiyetinde olduklarını. Geri de dönemezler. Geri dönmelerinin olanaksızlığını anlatmak istedim. Bunun birçok örneğini gerçek hayatta gördüm. Ve ele aldığım konular aşağı yukarı gene olay olarak gerçek değil. Zaten öyle romantik olma iddiam yok. Ama simgeleyen şeyler. Mesela *Gelin*’de ilk gelenler: Taşra esnafı,

küçük sermaye sahibidir. Memleketlerinde bütün varlarını yoklarını satıp burada sermayeleriyle bir tutunma kavgasına giriyorlar. İkinci film *Düğün...* Bu kez gelenlerin ne sermayeleri var, ne zenaatleri. Hiçbir şeyleri yok. Çırçiplak geliyorlar. Anadan doğma bir çıplaklıkla geliyorlar. Altı kardeş, Urfalı... Ve bunlar orda tutunuyorlar. Örneklerini de gözlerimle gördüm. Seyyar satıcılık yapıyorlar. Fakat tutunmak için birbirlerini de yemek zorundalar. Tutunmak için birbirlerinin etini rahatlıkla yiyebiliyorlar... (Onaran, 1990, s. 164)

2.1.3. Görünür Kadınlar

Göç olgusuna odaklanan bu üç filmin bir ortak yanı da, ağırlık noktalarını kadın bir kahramanın taşımasıdır. Ve her üç filmde de Akad, ana karakteri Hülya Koçyiğit'e oynatır. Koçyiğit, bu nedenle filmler arasında bir dış bağlantı sağlamış olmayı da kolaylaştırır. Sadece başrol değil yardımcı rollerde de kadınlar ağırlıklı bir yer işgal ederler. Film anlatısı örneğin *Düğün*'de çoğunlukla kadınlar üzerindeki düzenlemelerden ilerler. *Gelin*'de kadınlar arasındaki çatışma kayda değerdir. Burada şu noktayı da eklememiz gerekir: Üçlemenin özellikle de ilk iki filminde erkek karakterlerin çok parçalı doğası tartışma konusu olmuştur. Örneğin, Hacı İlyas'ın torunu için sağlık harcaması yapmaması ve onu karısına okuyup üfletmesi yanında kendi romatizma ağrıları için ilaç kullanması veya her vakit namaza gidiyor olmasına rağmen bakkal dükkanında şarap satışını görmezlikten geliyor olması sadece bir ahlaki zafiyet olarak değerlendirilebilir mi? Yoksa erkeklerin parçalı doğalarının bazı sömürü ilişkilerini kolaylaştırdığı iddia edilebilir mi? Simmel erkeklerin etkinliklerini öznel tavırlarından ayırabileceklerini çünkü erkeklere özgü bir bölünme kapasitesine sahip olduklarını dillendirmiştir. Oysa kadınlar için durum farklıdır;

Kadınlar, ona göre, daha homojen ve daha az farklılaşmış bütünsel varlıklardır, kendi özlerine daha çok bağlıdırlar. Uzmanlaşma ve parçalanma onların doğalarına yabancıdır. Bu bütünselliğin doğrudan iki sonucu vardır. Kadınlar kendilerine

yönelik her türlü eleştiriye karşı hemen savunmaya geçerler çünkü bunu kendi varlıklarına karşı bir saldırı olarak algırlar. Daha da önemlisi, Simmel'e göre kadınlar daha sadıktır; çünkü "kadın doğasının bölünmemiş bütünlüğü, var olan her şeyi bir arada tutar (Vromen, 2011, s. 370).

Böylece Akad kadın karakterleri merkeze koyarak yapıtlarının ahlaki bütünlüğünü de sağlama alır. Burada Akad'ın çabasının Atıf Yılmaz'ın 1980'ler boyunca yaptığı işe benzer bir yanı olmadığını fark etmek filmlerin benzersizliği üzerinde okuyucuyu tatmin edebilir. Yani Akad, Atıf Yılmaz'ın yaptığı gibi konjonktürel bir tercih yapmıyor başrolde kadınları oynatarak. Zaten üçleme hiçbir zaman "kadın filmleri" gibi bir tasnif altında incelenmemiştir.

Akad'ın merkeze kadınları yerleştirmesini çözebilmek adına tekrar Simmel'e başvurmalıyız. Simmel'e göre cinsiyetler arasında sadece bir farklılık yoktur; iki ayrı cinsel sicil, dünyayla ve toplumsal cinsiyetle ilişki kurmanın, birinin diğerinde yabancılaşması dışında uyum içine sokulması olanaksız olmasa da zor olan iki yolu vardır (Duby & Perrot, 2005, s. 243). Akad'ın filmlerinin merkezine bir kadını yerleştirmesi ve hikâyeyi onların yapıp etmeleri üzerinden anlatmasının iki önemli gerekçesi var. İlki artan sanayileşme ile birlikte şehirlerde çalışan kadın sayısındaki artış ve bunların görünürlüğü ile alakalıdır. Kente göç ile birlikte yavaş da olsa tarımdaki istihdam azalmış, şehirlerde üretim teknikleri ve iş becerilerinin değişmesiyle birlikte erkeklerin hakim çalışan pozisyonları da değişmiştir. Zorlukla elde edilen iş imkânları aile geçimine katkı sağlamak üzere kadınları da –daha düşük ücretler alıyor olmalarına rağmen- iş aramaya ve çalışmaya sevk etmiştir (Buğra & Özkan, 2014, s. 141).

Fakat çoğunlukla bu görüntü geleneksel aile ilişkilerinin ve toplumsal cinsiyet algılarının uzağında değildir. Nüfusun büyük bölümü sosyal risklerden korunmak üzere bu ailece ve enformel dayanışma ağlarına bel bağlamış ve örgütlenmiş durumdaydılar.

Akad'ın üçlemesinin ilk iki filmi aslında bu ağların ne şekilde düzenlendiğini bize oldukça yetkin bir biçimde göstermektedir. Bu görünüm bize Akad'ın neden hikayelerinin merkezine kadınları yerleştirdiğinin ikinci gerekçesini de sunar. Bu özellikle konumuz açısından önem arzeden, kadınların şehirlerde ev dışı yaşamdaki –ki köylerdeki tarımsal faaliyetleri eviçi faaliyetlerin bir uzantısı olarak değerlendirmek gerekir- bu artan etkinliğinin erkek dünyasını artık tehdit ediyor olmasıdır.

Simmel eril ve dişil kültürlerin bir arada bulunmasını yadsır ve biri diğerinde erimedikçe ikisinin bir arada bulunma ihtimalini reddeder. Ona göre dünyada, toplumsal cinsiyetli iki ayrı varlık tarzı olabilir; fakat dünyada sivrilmenin sadece bir tarzı vardır; bir dil. Akad'ın üçlemesi bize zamanın değiştiğini, ilişkilerin değiştiğini bildirir. *Gelin*'deki feodal tarz ikirciklidir. Geline feodal dayatma erkeklerden değil kadınlardan gelir. Erkekler para peşinde koşmaktan başka bir şey düşünecek durumda değildirler. Hemen bütün erkek karakterler siliktirler. Burada dikkate değer olan şey, filmleri önemli kılan ve kadınların erkeklerin dünyasına ait olduğu söylenen şeyleri yapma eğilimi ya da erkeklerin çizdiği sınırlar ile oynama yeteneği değildir asla. Asıl önemli olan, eril kültür içinde erkeklerin artık kadınlara bir şey dayatabilme gücünü yitirmeleridir. Kadınlar artık kent yaşamında başlarının çaresine bakar olmuşlardır.

Bu noktayı daha iyi anlayabilmek için bütün kadın-erkek ilişkileri tarihinde en travmatik –erkekler adına- dönüşümün doğum kontrol yöntemlerinin gelişmesiyle yaşandığını bilmemiz yeterlidir. Modern gebelik önleyici mekanizmalar başlarda çok etkili olmasalar bile yalnız gebeliği önlemede değil, cinsel yaşamda inisiyatifin kimde olacağına dair algıları yıktıkları için önemli değişimleri vaat etmişlerdir.

...yaşamlarının hangi noktasında ve ne sıklıkta gebe kalmak istediklerini belirleyebiliyorlardı. Kadınlar bu doğum kontrolü biçimlerini tercih edince, erkekler tarihte ilk kez kadınlara iradelerine rağmen gebelik riskini

dayatamıyorlardı. Çocuk isteyen erkek, partneri de istemedikçe hiçbir şey yapamazdı. Dahası, genetikteki ilerleme kendi kısırlıklarının (ya da bir oğul doğuramamanın) suçunu partnerlerine yüklemeyi ya da sorumluluğunu almak istemedikleri bir çocuğun babalığını inkâr etmeyi erkekler için zorlaştırdı (Duby & Perrot, 2005, s. 405).

Bu dayatmayı yapamayışları, erkeklerin gittikçe daha güçsüz görünmelerinin ve dahi güçsüzleşmelerinin yolunu açtı. Kadın erkek ilişkilerini tıpkı Simmel gibi iki farklı varlık tarzının bir yansıması olarak gören Camille Paglia da Simmel'in nesnel kültür olarak adlandırdığı şeyin, kültürün, kadınlara karşı bir erkek savunma biçimi olduğundan bahseder. Ona göre, doğa erkeğe kendini savunması için kaynağı kültür alanında erkeklerin yaratımlarının bulunduğu ve tamamen fizyonomisine bağlı cinsel kavramsallaştırmalar bulunur. Erkek, cinsel anlamda kompartımanlara ayrılmıştır. jenital olarak daimi bir doğrusallık, odaklanma, erek ve yönlenme düzenine mahkûm edilmiştir. Hedef almayı öğrenmek zorundadır (Paglia, 2004, s. 31). Erkekte ereksiyon tüm kültürel yaratımlar ve hedeflemelerin bir paradigmasıdır. Aksine kadınlar hiçbir şey ispatlamak zorunda değillerdir. Erkekte temel metafor hedefleme ise Paglia'ya göre kadının temel metaforu da "mahrem" olandır. Kadının kendi cinsel organını göremeyişi üzerine Karen Horney'den yaptığı alıntıyla şöyle der; "Erkeğin üstün nesneliliği karşısında kadının üstün özneliliği." Bu öznelilik, sürekli olarak erkeğin temel sorunlarından biri olacaktır.

Kadın bedeninin tahammül edilemez mahremiyeti, erkeğin kadınlarla kurduğu tüm ilişkilerine yansır. Orası neye benzer? Orgazm oldu mu? Bu gerçekten benim çocuğum mu? Gerçek babam kimdi? Muamma, kadın cinselliğini bir kefen gibi sarmalar. Bu giz, erkeğin kadına dayattığı tecridin temel nedenidir. (Paglia, 2004, s. 34)

Üçlemede, örneğin *Gelin*'de kadın karaktere yönelik bir tecrit çabası, bu anlamda söz konusudur. "İstanbul şu avlunun dışında. Burayı gene Yozgat toprağı

bellesen iyi olur.” Ya da kocanın sarf ettiği şu ifadede olduğu gibi: “Kadın kısmı evde gerek. Evde dizinin dibinde.” Kadın için de bu sıkıntılı, itiraz edilecek bir ayırım değildir. Çocuğu için hastaneye gitmesi gerektiğinde “Kadın başımla ben üstesinden gelemem” diyerek kocasından yardım ister. Film, kadınlar dünyası ile erkekler dünyası arasındaki mekânsal ayrılığı, daha doğrusu taşrada herhangi bir sorun çıkarmayan, dahası taşra yaşamının kendi formu olan bir yaşam biçiminin devamında ısrar edilmesi, ev içi faaliyetler ile ev dışı faaliyetler arasındaki sınırın korunma çabası üzerinde ilerler.

Aynı tecrit *Düğün*'de kadının rızasıyla gerçekleşir fakat filmin sonunda kadın bu tecritten çıkacaktır. *Diyet*'te ise bu tecridin kapsamı genişlemiş gibidir. Hem ev yaşamını hem de fabrika yaşamını kapsayacak bir biçimde kadını bütün bir yaşamdan tecrit eder. Burada Simmel'in analizi *Diyet*'teki kadının tavrını anlamaya yardımcı olabilir. Simmel aynı ekonomik durumun farklı farklı koşullar içinde farklı anlamlara kavuşacağını dillendirirken, burjuva kadının eve hapsedildiğini, proleter kadının ise evden kovulduğunu dile getirir (Vromen, 2011, s. 365). Üçlemede burjuva kadınına rastlamayız. Fakat üç film de bize kadınların ev içi yaşamlarından ayrılışını fabrika yaşamıyla yani Simmel'in anlatımıyla proleter bir kadın olmalarıyla sonlandırır. Her üç kadın da aslında evlerinden kovulmuştur. Hatta *Diyet*'te tamamen fabrika yaşamı içindeyizdir.

Akad, kadının kocasının yokluğu nedeniyle uğradığı zararı anlatır bize ve bu zararı yine başka bir koca seçerek azaltmak, bir anlamda eve dönme arzusuyla sonlandırma niyetindedir. Her üç filmde de kadın karakterin evinde yaşadığı acı onların iş yaşamına katılımı ile sonuçlanmıştır. *Gelin*'de iş yaşamına atılmış ve ardından kocasını da peşinden sürüklemiştir. *Diyet*'te bu durum son noktasına varır ve başkarakter kocası hilafına sendikaya yazılır. Ve zaten aslında filmin ortalarında kocasını da o seçmiştir. Filmlerin kadın kahramanı için söylenebilecek önemli şeylerden biri de kadın karakterin asla pasif bir karakter olmamasıdır. Uğradıkları tecritten bir şekilde çıkarlar. Artık

kesinlikle kocalarının himayesine ihtiyaçları yoktur. Çünkü aslında kocaları yoktur. Akad'ın da söylediği gibi bütün insanların bir dayanma sınırı vardır ve her insan bir noktada itaat etmekten vazgeçer. Karakterlere yüklediği bu olumlu ve etken tarz da önemlidir.

2.1.4. Silik Erkekler

Paglia ve Horney'in görüşlerini önceleyen bir şekilde Simmel de kadının kendi kadınlığına tamamen gömülü olduğunu düşünmektedir. Kendi cinsiyetle ilişkisi merkezci ve aslidir: Erkekle ilişkisine bağlı değildir. Erillik ise, aksine, erkeğin kendisini sadece dışsal olarak, kendini nesneleştirerek tanımlaması ve sadece kadınla ilişkisi içinde kendisini toplumsal cinsiyetli göstermesi anlamında merkezkaççıdır. Bir kadın kendi başına kadındır; bir erkek, sadece bir kadınla cinsel ilişkileri içinde erkektir (Duby & Perrot, 2005, s. 243). Simmel, kabaca bir köle efendi ilişkisi olarak tanımladığı cinsiyetler arasındaki bu ilişkide efendinin efendiliğini her zaman düşünmek zorunda olmadığını belirtir. Fakat köle, yani kadın her daim kadınlığının bilincindedir. Kadın, dişi olduğu bilincini erkeğin erkek olduğu bilincinden çok daha nadir yitirmektedir (Vromen, 2011, s. 369). Bir kadın, kadın olduğunu hiçbir şart altında unutmaz. Benzer düşünceleri Bourdieu dile getirir. Onun düşüncesinde, eril düzen kendi haklılığını ispat etmek için herhangi bir girişimde bulunmaya gerek duymaz çünkü bizatihi toplumsal düzen üzerine inşa edildiği eril hâkimiyeti tasdik etmek üzere işlemektedir. Bu sembolik makine işgücünün, mekânın ve zamanın cinsiyetçi taksimini garanti etmiştir (Bourdieu, 2015, s. 22).

Fakat üçleme bize aksini söyler. Modern kent hayatında erkekliğin artık ara sıra hatırlanmak ve hatırlatılmak zorunda kalınmaya başlanan bir şey olduğunu, artık böyle bir çağa girdiğimizi işaret eder. Temel soru şudur: Aktif eyleyen kimdir artık? *Gelin*'in finalinde gelin, kocasını yanına çeker. *Düğün*'de abla, Ahmet Mekin'den –Urfa'da

terkedip İstanbul'a geldiği nişanlısından- kız kardeşi için yardım istemeye gittiğinde Ahmet Mekin kendi tecrübesine şu şekilde atıfta bulunur; "Seni niye saçından tutup çekmemişim. Seni çok mu saymışım yoksa az mı sevmişim...". Şunu burada belirtmek gerekir ki, nasıl Akad'ın diğer bir başyapıtı *Vesikalı Yarım* (1968) *İtiraf'a* (2001) itiraf ettirme sahnesiyle bağlanıyorsa (Öztürk S. R., 2005, s. 56) bu sahne de üçlemeyi *Masumiyet* (1997) ve *Kader'e* (2006) bağlamaktadır. Artık erkeklik durumlarıyla – eyleyen erkekler olarak- ilgili hiçbir şey hatırlamayan ve sürüklenip duran karakterlere, Zeki Demirkubuz filmlerinin edilgin erkek karakterlerine bağlanır.

Erkeklerin var oluş tarzı filmde toplumca makbul sayılabilecek bir düzeyin altında iş görmeyi hakir görür. Kendileri için bunu kabullenmekte zorlanırlar. Balon satamayacağını, sesinin kendisine bile çıkmadığından şikâyet ettiğinde Hacer'in babası, orada bulunan ve diğer işçilerin elbiselerini yıkayarak geçimini sağlamaya çalışan engelli işçinin annesi ona itiraz edecektir. Para kazanmaya başladığında sesinin "boru gibi" çıkacağını söyler. Ama öyle olmayacaktır. Sesi hiçbir şekilde çıkmaz ve ömrü çocuk parkında nihayetlenir.

*Diyet'*te Hacer'in babası filmin başından sonuna kadar bu kaybedilen erkeklik formunun örneği olarak iş görür. Film boyunca baba karakteri bir kenarda yetim gibi oturur. Onun bir kenarda küçülmüş bir kişilik olarak kalmasına sebep olan şey, evin geçimine, kızının ve torunlarının hayatına herhangi bir şekilde katkıda bulunamıyor olmasıdır. Bir rençber olarak o da kent hayatındaki uzmanlaşmanın bir kurbanı haline dönüşmüştür. Şehir yaşamının dayattığı uzmanlaşma ihtiyacı içinde herhangi bir iş yapabilme kapasitesinden yoksun durumdadır. Bu durum onun güçsüzlüğünün en önemli sebebidir.

Kimileri işinden olmakla baş etmek konusunda kadınların erkeklerden farklı olduğunu öne sürmektedir: "Birçok kadın için hayatta kalmak, egodan önemlidir;

hemen uyum sağlayıp bir iş bulmaktadırlar. Erkekler için işsizlikle cebelleşmek, ister istemez kim olduklarına —veya başkalarına göre kim olduklarına— dair bir fikirden feragat etmeyi beraberinde getirmektedir." ... işsizlik söz konusu olduğunda, kaygıyı kontrol altında tutmada, kişinin toplumsal ağda işgal ettiği simgesel konumla özdeşleşmesinin ne kadar önemli olduğunu görebiliriz (Salecl, 2004, s. 71).

“Dişe diş. Tırnağa tırnak ağa baba. Burda yaşamının yolu bu. Şehir insanı ile başa çıkmak toprakla cebelleşmeye benzemez” diyecektir sonra damadı olacak olan Hasan. “İşsiz güçsüz kızının eline bakmak ölüm değildir de nedir?” diye sorar Hacer’e babası. Bundan kurtulmak için ona balon satması teklif edildiğinde sokakta bağıra çağıra bir şey satmayı utanç verici bulur. Ama yine de balonları alır ve satmaya çıkar. Fakat beceremez. Çoluk çocuğun eğlencesi olmak ona ağır gelir. “Memlekette kahveye girince yarısı ayağa kalkar, yarısı dışarı çıkardı. Gör işte koca Yunus’u. Çocuk yediyor şimdi...” Parkta derdini paylaştığı börek satan yaşlı adam durumlarını özetler: “Biz rençber kısmı tarlayı sürüp tohumu serptik mi gerisini Allaha bırakmaya alışmışız. Bizim yaşamamız tevekkele dayalı. Burası öyle değil. Şunun bunun ümüğüne basmadın mı tırnağınla sökmedin mi ekmek yok”.

Burada Akad’ın hem *Gelin*’de hem *Düğün*’de hem de *Diyet*’te köylülüğü merkeze alıp değişimi vurgulaması kayda değerdir. Son diyalogda olduğu gibi köy hayatında, tarımsal faaliyetler söz konusu olduğunda bir insanın başarısızlığının gideceği nokta toplumsal olarak da belirlenmiş durumdadır. Toprağı sürmek, tohumu ekmek mesleki bir başarı için yeter şarttır. Sonuçta ürünün çıkmaması, doluya sele kurban gitmesi ya da kuraklık vs. gibi etkenler kişilerin gücünü aşar ve yüzlerce yılın sonunda bu durum tevekkülle karşılanabilir. Fakat şehir hayatında her şeyden evvel başka türden bir ilişki biçimini belirlemek zorunludur. Uzmanlaşma talebi erkeği takatsiz

bırakmaktadır ve köyündeki uzmanlığının da, işinin de, saygınlığının da şehirde bir anlamı yoktur.

Erkekler için arzulama şeklini kastrasyon tarafından bir eksiklikle damgalanmış oldukları gerçeği koşullar, bu da aynı zamanda fallik işlevlerinin olumsuzlanmış olması demektir. Bu olumsuzlamanın bir sonucu olarak, erkekler yapamamaktan kaygılanır: Tam ihtiyaçları olduğu anda organları onları yarı yolda bırakabilir. Başkaları onları iktidarsız bulabilir vs (Salecl, 2004, s. 84).

Bu yapamama, eyleyememe durumu, kent yaşamının uzmanlık ve işbölümü talep eden koşullarında erkeklerin güçlerini tüketen, saygınlıklarını yok eden bir hale dönüşmektedir. Sennet “Karakter Aşınması”nda iş deneyimlerinin kişilerin karakter yapılarıyla olan yakın bağlantısını dillendirirken 20 yıl arayla bir fırında görüştüğü işçiler arasında “iyi bir fırın ustası olma”nın popülerliğinden bir şey kaybetmemiş olduğunu aktarmaktaydı (Sennett, 2014, s. 73).

Kadınların özgül varoluş şartları böyle bir kent yaşamı içinde erkeklerin aksine kendilerine bir varoluş ortamı sağlamaktadır. Varoluş tarzlarının özgüllüklerine ve kendileriyle olan ilişkilerine dayanan kadınların aksine erkekler, kendilerini nesnelere yoluyla ifade etmekte ve dışsallaştırmaktadır (Duby & Perrot, 2005, s. 243). Kent yaşamı, taşra hayatının yakın ilişkileri içinde asla karşılaşılmayacak bir nesnellikte, karşıdakinin alanına bir saldırı olmadan hayatta kalabilmeyi mümkün bırakmamaktadır. Bu da herkesin başarabileceği bir şey değildir. Üstelik bundan sorumlu tutulan da kişinin kendisi olmaktadır.

2.1.5. Kolektiflerin Koruması

Daha önce de belirttiğimiz gibi üçleme çekildiği dönemde pek çok tartışmanın odağında yer almış ve farklı farklı düşünceler tarafından bazen eleştirilmiş bazen de

övülmüştür. Tartışmaların çoğu döneme özgüdür ve bugün onları okuduğumuzda artık o gün tartışılan pek çok konunun günümüzde, en azından aynı şekilde tartışılmadığını görebiliriz. Bir örnek olarak Kayalı'nın filmlere ilişkin çözümlemesinde odaklandığı noktalardan biri filmlerde Türkiye'nin kapitalistleşme hızıdır (Kayalı, 1994, s. 110). Kayalı filmlerin çekildiği şehrin gecekondulu kesiminde "işçi sınıfı diğer gruplardan maddi anlamda daha iyi bir hayat sürdürdüğünden sorunun çözümünün sınıfsal değil ekonomik platforma getirildiğinden" söz etmiştir. Gerçekten de filmlerde işçi sınıfına mensup olmak –en azından ilk iki filmde- daha rahat ve stabil yaşam koşulları, sağlık güvencesi anlamına gelmektedir. *Gelin*'de örneğin geline yardım eden komşuları karı-koca fabrikada çalışmaktadır, sigortalıdır. Ayrıca sendikanın verdiği krediyle yakında kendi evlerine taşınacaklardır.

Bugün ne devlet destekli bir kapitalizmden ne de o günlerde olduğu gibi yoğun bir sınıfsal çatışma fikrinden bahsediyoruz. Fakat filmlerin didaktik olmayan yapısı bizleri üzerinden 40 yıl geçtikten sonra bile düşündürmeye devam etmektedir.

Sözü edilen durum soruna geniş bakılmadığını göstermektedir. Örneğin, Lukacs'ın "geleceği görülebilirlik" ile "siyasal bakımdan uzağı görürlüğü" ayırması ve "gündelik olaylara sıkı sıkıya bağlı kalan bir perspektif çoğu zaman başarısızdır" düşüncesi anlamlı bir şekilde yorumlanıp, uyarlansa, Lütfi Akad sineması daha gerçekçi kavramlarla nitelenebilir. Özellikle *Diyet*'in üzerinden on dört yıl geçtikten sonra ne ölçüde gerçekçi saptamalar yaptığı daha doğru bir şekilde anlaşılabilir (Kayalı, 1994, s. 119).

O günlerin yoğun siyasi gündeminde bu filmlerin, özellikle de *Diyet*'in sendikalaşma meselesine bu kadar eğilmesini konjonktürel bir mesele olarak mı ele almalıyız? Yoksa bugün için de hâlâ bu filmlerin bize gösterdiği bir yol, bir düşünce mevcut mu? Her ne kadar Akad, söyleşilerinde bu insanların kötü insanlar

olmadıklarından bahsetmiş olsa da, ortaya konan resim geleneksel güvenlik kurumlarının bireyin güvenliğini sağlayamadığı gibi bir manzarayı ortaya dökmektedir. Akad'ın üçlemesinde aile kurumu görevini yerine getirmekten uzaktır. *Diyet*'te her ne kadar bir aile kurulacak da olsa bunun tam anlamıyla bir güvenlik duygusu yaşatmadığını Hacer'in sendikaya yazılmasından fark ederiz. 1970'lerin özellikle ikinci yarısındaki "mutlu geniş aile" filmleri de muhtemelen Akad'ın sezdiği tehlikeyi görmüş olmaktan kaynaklıdır fakat çözümü nostaljide ararlar. Sadece bununla kalmış da değil. Başka bir türde, yine bu dönemin, 1970'lerin popüler film türlerinden biri ve Nejat Ulusay'ın tarifıyla birer "erkek melodramı" olarak suç filmlerinde, erkekler büyük şehir yaşamında hayata tutunmada zorluklarla karşı karşıya gelirler ve sonunda yakınları için kendilerini feda ettikleri bir düzlemde kendilerini bulurlar (2004, s. 147).

Akad'ın üçüncü filminin diğer iki filmin mantıksal sonucu olduğunu belirtmiştik. İlk iki filmde şehir yaşamında tutunacak yer arayan bireyler için geçim kapısı olarak fabrika, üçüncü filmde artık ana mekan olarak yer eder. Yaşamak için emeklerini satmaktan başka çıkar yolu bulunmayan insanların tek çıkış yoludur, fabrikalarda öyle özel bir uzmanlık isteyen işler de yaptıkları görülmez. Ama ilk iki filmdeki, deyim yerindeyse, romantik fabrika yaşamı bize gerçek yüzünü üçüncü filmde gösterir. O zaman diğer filmlerle olan başka bir bağı daha keşfederiz. Birey söz konusu olduğunda güvenlik ihtiyacı, ister ömür boyu ister geçici olsun, bireyin koruyucu topluluklara üyeliği ile giderilen bir şey olmuştur her zaman. Aileden aldığı korumayı kaybettiğinde sadece bir iş sahibi olmak güvenlik ihtiyacı için yeter şart olmamaktadır. Bu yeni şartlar altında yeni bir tür cemaat bulması gerekecektir. Aksi durumda ne yaşanacağını film bize gösterir, Castel de izah eder:

Sosyal güvensizlik yalnızca yoksulluğu beslemekle kalmaz. Gündelik yaşama etki eden, toplumsal bağları yok eden ve bireylerin psikik yapılarını tahrip eden bir virüs tarzında, moral bozucu ilke olarak, bölücü toplumsal ilke olarak hareket eder,

Richard Sennett'in bir başka bağlamda kullandığı bir deyim alırsak, “karakter aşınması” yaratır. Daimi güvensizlik içinde olmak, ne şimdiki zamana hâkim olabilmektir, ne de geleceğe dair olumlu öngörülerde bulunabilmektir (Castel, 2004, s. 35).

Bireyin güvenliği artık doğal toplulukların, ailenin, komşuların, hemşerilerin bir üyesi olarak değil kurallara göre inşa edilmiş ve hukuksal bir güvenceye sahip olan kolektiflere aidiyetler sayesinde mümkün olabilecektir. *Diyet*'te Hasan ile usta arasında yaşanan temel gerilim bu hemşerilik duygusundan doğan borç ve utanma duygusudur. Yine *Diyet*'te sendika üyesi olan bir işçi yaptığı bütün propaganda faaliyetlerinin “kanuni” olduğunu söyleyecektir “Yakınlık güvencelerinin” der Castell, “tamamen yok olmamışlarsa da çok zayıfladıkları, modern, sanayileşmiş, şehirleşmiş bir toplumda, bireyi güvence altına alabilecek olan şey kolektif mercidir” (Castel, 2004, s. 45).

Bu kolektif merci, filmde sendikadır. Ama Hasan sendikaya girmemekte diretir. Çünkü kendisini iş sahibi yapan kişinin hemşerisi olan ustabaşı olduğunu düşünmekte ve onun rızasının olmadığı bir işe girişmeyi ahlaklı bulmamaktadır. Filmin izleyicisine yer yer akıl veren yapısı filmdeki bu göstergeleri bir miktar tartışmalı gibi gösterse de 1970-71 yıllarında İstanbul'da Çağlayan Mahallesinde yapılmış bir araştırma bize durumun tam da filmde olduğu gibi işlediğini gösterir. Araştırmada bu bölgede faaliyet gösteren işletmelerin tamamen bir hemşericilik ruhu içinde bir cemaat oluşturma çabasıyla ilerlediğini ortaya koyar. Buradaki toplumsal ilişkilerin rengini belirleyen şey tamamen akrabalık, hemşericilik ve mensup olunan cemaat bağlarıdır (Duben, 2012, s. 31).

Bu bağların tamamı özellikle de akrabalık ve hemşericilik belirli bir güven eşliğini garanti ediyor ve sınıfsal ayrımların dışında daha verimli bir çalışma ortamını patronlara sağlıyordu. Ama bu durumun en önemli sonucu bu geleneksel bağların güçlü etkisinden dolayı bir sınıf bilincinin oluşmasında keskin bir engel oluşturmalarıydı.

Böylece filmde Hasan'ın sendikaya girmemekteki ısrarı daha rahat anlaşılabilir. Fakat Hacer içinse durum böyle değildir. O, ne kendi varlığını kocasının varlığından ayrı düşünür ne de çevresinde olanlardan kendisini ayırır. Makinanın sakat bıraktığı komşusunu her gün görmek onda rahatsızlık yaratır; bu süreç onun sendikaya yazılmasına varacaktır zaten. Fakat Hasan için durum böyle değildir. Aynı şeyleri o da gördüğü halde aynı tavrı göstermez. Kendi tecrübesini engelli diğer işçiden ayırır. Bir iş sahibi olmak önemseydiği en önemli şeydir. Fazla mesai yapmaları gereken bir durumda işini olası bir rekabete açmayacaktır.

Kitlesele işsizlik ve geçici çalışma ilişkileri, ücret hiyerarşisinin en altındakileri daha sert olmak üzere, çeşitli emekçi kategorilerini farklı farklı etkilerken, kategori-içi büyük aykırılıklara da yol açar; bu aykırılık, örneğin, iki işçi arasında görüldüğü gibi, aynı kalifikasyon düzeyine sahip olan, ancak biri işine devam ederken diğeri işsiz kalan iki kadro arasında da görülür. Mesleki statüler arası dayanışma, böylece, eşitler arası rekabete dönüşme eğilimi gösterir. Aynı kategorideki tüm üyelerin, grubun bütününe yarar sağlayacağı ortak hedefler etrafında birleşmesi yerine, her bir üye, kendi koşullarını koruyabilmek ya da iyileştirebilmek için kendi farkını öne çıkarmak zorunda kalır (Castel, 2004, s. 51)

Film bizi bu kolektiflerin bir üyesi olmadığı takdirde her an kahvede pinekleyen işsiz-güçsüz adama dönüşme tehlikesinden haberdar ederken daha beterini, beden bütünlüğünü yitirme tehlikesini de gösterir. Ancak sonrasında Hasan'ın hayatının nasıl geliştiğini göstermez. Aslında ne şekil alacağını zaten sakat kalan diğeri işçinin yardıma muhtaç, düşkün ve işe yaramaz halinde simgeleştirmiştir. Tıpkı Hacer'in babası gibi o işçi de geçimini sağlayabilmek için çocuklara kâğıttan oyuncaklar yapmayı aşağılayıcı bulmaktadır.

Akad'ın "Göç Üçlemesi"nin önemi belki de ilk kez bize Türkiye'de kadınlığın –belki proleter kadın demek daha uygun düşer- kendisinin evinden ne şekilde ve hangi

şartlar içinde kovulduğunu göstermiş olması anlamında eşsizdir. Aynı üçleme, bize kadını evinden kovulmasına sebebiyet veren şartların aynı zamanda eski erkeklik formlarını da parçalara ayırmaya başladığını gösterir. Fakat erkeğin kaybı, şimdilik sadece mesleki ve buna bağlı olarak toplumsal statüdeki bir kayıp gibi gözükmektedir. Erkek, henüz eşiyle olan duygusal bağında bir travma yaşamak için erken bir evrededir. Kadınlar kocalarından yana tavırlar alır ya da onları boşlukta bırakıp reddetmezler. Maddi koşulların ağırlığı henüz duygusal mesafenin açılmasına izin vermez. Bunun için bir yirmi yıl daha beklemek gerekecektir.

2.2. YAVUZ TURGUL: GEÇİŞ

2.2.1. 1980'lerin İklimi

Türkiye'nin bugün geldiği değil, getirildiği noktada şiirlerimi okuyabilecek narodnik kalmadı. (Özel, 2019)

Yönetmenliğini Sadık Battal'ın yaptığı *Yavuz Turgul'un Dünyası* belgeselinde Sırrı Süreyya Önder, Yavuz Turgul hakkında konuşurken onun “biraz Tolstoy” gibi olduğunu söyler. Tolstoy'un kıymeti bütün eserlerindeki o curcunanın, o kalabalığın, o mahşerin içinde ağırlıklı olarak bize tükenmekte olanı göstermesinden gelmektedir. Ama Tolstoy sadece bununla kalmaz aynı zamanda bize gelmekte olanı da haber vermektedir. Yavuz Turgul, evet, bize tükenmekte olanı verir. Bu “tükenmekte olan”a değinmek, elbette 1980 sonrasında filmlerini çekmeye başlamış biri için kaçınılmaz bir durumdur. 1980 darbesinin ardında Türkiye’de meydana gelen değişimler öylesine dramatik bir atmosfer oluşturmuştu ki ister istemez insanların neyin kaybolduğuna dair ilgileri “mesele” haline dönüşmüştür.

Yavuz Turgul bir başka açıdan, bu tezin konusu açısından merkezi bir yer üstlenir. Yukarıda bahsedilen tükenmekte olan şey ile kendinden önce Akad'ın

üçlemesinde gösterdiği bir sosyolojinin artık tamamen dünyadan el etek çektiğini gösterir. Turgul, Akad çizgisini devam ettirmektedir. Akad'ın göç üçlemesinde yaptığı düzenlemeyi, merkezde bir kadın karakterin çevresinde dönen bir ilişkiler ve bu ilişkilerin erkeklerin yaşamında yol açtığı değişimleri *Fahriye Abla* (1984) ile devam ettirerek işe başlayacaktır. *Fahriye Abla*'da Mustafa'nın Fahriye'nin yanına gidip “iş arıyorum bana burada bir iş var mı” diyalogu, filmi Akad'ın *Gelin*'inin (1973) halefi haline sokar. *Gelin*'in finalinde gelini öldürmek üzere görevlendirilmiş olan kocası da aynı soruyu karısına sormaktadır; “Fabrikada bana da iş var mı?” Tam da bu nokta onu, Yavuz Turgul'u, aynı zamanda Zeki Demirkubuz filmlerine bağlayan ve Zeki Demirkubuz sinemasının selevi haline getiren yerdir de. Yavuz Turgul *Videosinema* dergisine verdiği bir röportajda (Videosinema, 1984, s.93) *Fahriye Abla* hakkında konuşurken Fahriye'nin hayatında geçirdiği değişimler, Mustafa'nın kendi amaçlarına ulaşamaması, Gülay'ın kaçması, elini deşdirdiği her şeyi kurutması karşısında asıl dramı yaşayanın Fahriye değil, Mustafa olduğunu dillendirecektir. Bu nokta Zeki Demirkubuz'un bir röportajında söylediği şu sözlerle kronolojik ve içsel devamlılığı ortaya koyar;

“Çünkü erkeğin aldatması trajik olmuyor. Bu zordur yani. Mesela ben erkekleri kadınlara göre daha sempatik, daha çocuksu görüyorum. Çünkü bir erkek aldattığı zaman onun mesela sevgilisindeki, karısındaki karşılıklarına bakarım, toplumsal karşılıklarına bakarım. Ama bu modern ya da Batılı bir şey değil, öyle yani, Batı'da da böyle bu, Doğu'da da böyle, bugün modern zamanlarda da böyle, eskiden de böyleydi. Mesela 1001 Gece Masalları'nı okuyun, yani en az bugünkü kadar canımızı acıtacak hikâyeler var ve erkeğin bunu yapması, ne yazık ki böyle. Böyle bir şeyin karşılığına sebep oluyor ama bir kadının aldatması, bu kültürel de bir şey, bunu biliyorum, böyle öğretilmiş. Bana erkek acısı daha ilginç geliyor, erkek acısı da çok işlenmeyen bir konudur. Çünkü insanoğlu daha çok fiziksel veriler üstünden düşünür. İşte kadını tanımlarken de daha çok kadına yapılan haksızlıklar, adaletsizlikler, o ikinci sınıf olarak, şunlar bunlar ele alınarak düşünülür; ama

bence erkeğin de böyle bir durumu var. Bir kadın aldattığı zaman, her anlamda çok trajik ve filme çekmeye değer biçimde ortaya çıkıyor karşılığı, sebebi bu” (Öztürk S. R., 2006, s.127).

1980 sonrasında şekillenen Yavuz Turgul filmlerinin temel ve dönemin rengini bize veren yanlarından biri, bize daha *bireysel* bir anlatı sunuyor olmasıdır. Deyim yerindeyse bize “mega anlatılar” teklif etmiyordur Yavuz Turgul. Peki, daha önceki yönetmenler, örneğin Akad tersini mi yapmıştı? Bunu anlayabilmek adına 1980 sonrasında ne olduğuna bakmak gerekir. Kurtuluş Kayalı 1980 sonrasında Türk sinemasında yaşanan değişimleri anlatırken yaşanan en belirgin özelliğin sinemanın üzerinde başka sanatların, özellikle de romanın etkisinin artmış oluşunu göstermektedir. Aslına sadık edebiyat uyarlamaları şeklinde gerçekleşen bu çalışmalar Kayalı’ya göre sinemanın düşünce çabasında edebiyatın peşine takılması sonucunu doğurmuştur (Kayalı, 1994, s. 24). Sinemada özgün senaryolar azalmış, ne anlattığından daha çok nasıl anlattığının önemi artmıştır. Yavuz Turgul *Fahriye Abla* filmi üzerine verdiği röportajda muhabir filmin “teknik mükemmelliği”nden, “resim seçiminden”, “çerçeve düzeninden”, “ışıklandırmadan”, “çok ciddi bir estetik kaygıdan” bahsedecek, Turgul da röportajı “önce teknik öğrenmemiz gerek”tiği savıyla bitirecektir. Bu gibi vurgular Turgul’un diğer filmleri için de çeşitli düzeylerde dillendirildiği gibi, 80’li yıllarda çekilmiş pek çok film için de kullanılmıştır.

Manzaradaki bu değişikliklerin travmatik olduğu iddia edilebilir mi? Türk siyasi hayatında yaşanan her politik–ekonomik müdahale bu türden sahne değişikliklerine yol açmıştır. Darbenin korunması altında gerçekleştirilen ekonomik düzenlemeler Boratav’a göre Dünya Bankası tarafından geliştirilen “yapısal uyum” programının tüm bilinen öğelerini içermektedir ve bu öğeler 1923-29 ve 1946-53 yılları arasında yaşanan yönelimlerle paralellikler göstermektedir. 1980-88 yılları arasında yaşanan dönemi, emek aleyhtarı gelir politikaları yüzünden “sermayenin karşı saldırısı” olarak tanımlayan

Boratav'a göre resmi ideoloji ile burjuvazinin saldırısı arasında mükemmel bir işbölümü ve uyum vardı. Yukarıda bahsedilen yapısal uyum programının iki stratejik hedefi, içte ve dışa karşı piyasa serbestisi ile beynelmilel ve yerli sermayenin emeğe karşı güçlendirilmesi oluşturmaktaydı. Boratav bu karşı saldırının darbeciler nezdinde ne kadar içselleştirildiğini Kenan Evren'in darbe yapıldıktan sonra yaptığı ilk konuşmada "yüksek ücretler"den şikâyet etmesi ile örnekler (Boratav, 2013, s. 148).

Burada aslında dünya sisteminin Türkiye'de iktisadi politikalara yön veren ve yukarıda Boratav'ın dönemselleştirdiği ve aynı türden hedeflerin gözetildiği yapısal uyum tarihleri sonrasında farklı farklı toplumsal hareketlilikler başat etkide bulunmuşlardır. 1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan şey ise;

[Ö]zellikle kentli emekçilerin saflarında, önceki dönemde kök salmaya başlayan sınıf bilincinin ve yeni yeni filizlenmeye başlamış bir kentli işçi sınıfı kültürünün hızla aşınmaya başladığı gözlenmektedir. Bu aşınma, bireyselleşme, dine sarılma, toplumsal yaşam odağının işyerinden ve üretimden, mahalleye, semte, semt (veya kent) takımlarına, aile içine kayması gibi eğilimler içinde ortaya çıkmaktadır. Kent ekonomisinin ve işçi sınıfının karmaşık ve heterojen yapısından kaynaklanan çok farklı uyum mekanizmalarının varlığı da bu doğrultudaki ideolojik dönüşümlere katkı yapmıştır. Kriz koşullarında, emeğin ve işçiliğin maddi ve manevi değerlerinin hızla gerilemesi, emekçi sınıfların saflarındaki küçük burjuva yaşam biçimlerinin ve bunların ideolojik yansımalarının gelişmesi için uygun ortamlar yaratmıştır. Bu dönüşümlerin, 1980'li yılların bir diğer özelliği olan çok belirgin kültürel yozlaşmalarla da yakın bir bağlantısı olsa gerektir (Boratav, 2013, s. 158).

80'li yılların başlarında vadeli mevduat ve kredi faizlerinin serbest bırakılmasından sonra küçük bankalar ve bankerlerin bir anda çoğalması 1982 ortasında patlayan bir kargaşa ve çöküşle son bulacaktır. Banker Kastelli adıyla bilinen Abidin Cevher Özden'in şahsında popüler bir imgeye kavuşan bu dönem, Türk sinemasında da

karşılığını bulmuştur. Kentli işçi sınıfının ve ücretlilerin bozulan durumlarını düzeltmek için bulunan çözümler yine işgücü piyasasının dışına yerleştirilmiş ekonomik destekler şeklinde belirdi. “Ücretliye vergi iadesi”, “fak-fuk-fon” gibi uygulamalar şeklinde. Ayrıca 1984 yılıyla beraber ANAP’ın kazandığı belediyeler, “Gecekondulara dönük tapu tahsis belgeleri, imar afları ve kent planlaması perspektifinden yoksun imar izinleri hızlı kentleşmenin oluşturduğu kentsel rantların yoksul katmanlara intikal etmesinde ve bu doğrultuda çok yüksek beklentilerin oluşmasında önemli roller oynadı” iç talep genişlemesi ithalatta liberalizasyonun ortak katkıları ile tüm sınıfları belli ölçülerde etki altına alan tüketim mallarında bolluk duygusu, sözünü ettiğimiz “çarpık” popülizmin etkilerini pekiştirmiştir (Boratav, 2013, s. 153).

1970’ler boyunca Türkiye’de, kolektif bir mücadele her ne kadar baskın bir toplumsal hareket olarak görünüyorsa da, aynı anda Avrupa’da Türkiye’nin 1980 darbesi sonrası dahil olacağı yapılanma ve “mübadelenin küreselleşmesi” talepleri dile getirilmekteydi (Castel, 2004). Castel, II. Dünya Savaşı sonrasında ulus-sosyal devleti içinde kendini dayatabilen ücretliler toplumunun artık 1980 sonrası dayatmaları karşısında giderek zayıfladığını, üretkenlik karşıtı olarak görülen yasal düzenlemelerin çalışma yaşamından çekilmesinin gelişmelerin ilki olduğunu söyleyecektir. İkinci büyük değişim ise “büyük kolektif örgütlenme biçimleri aracılığıyla ücretlilerin çıkarlarını savunmayı üstlenen kurumların aşınmasına” tanık olmamızdır. Boratav’ın Türkiye analizine benzer biçimde Castel de 1970’lerden itibaren kendini gösteren kapitalizmdeki bu dönüşümün “esas olarak, çalışma ilişkilerinin mesleki kariyerlerin ve istihdam statüsüne bağlı güvencelerin genelleşmiş devingenliği” olduğunu söyleyecek ve sonuçlarını da kolektiflerin sonu, yeniden-bireyselleşme ve güvensizlik olarak tanımlayacaktır (Castel, 2004, s. 51).

Bütün bu yıllardaki iktisadi dönüşümünden bahsettikten sonra şunu söyleyebiliriz. 1980 sonrasındaki liberalizasyon politikası insanların üzerinde etkili olan mega anlatıların etkisini dolayısıyla da bir cemaat olgusunu – ya da sınıf bilinci de diyebiliriz buna- erozyona uğratıp, bireysel, depolitik bir toplumda herkesin kendi başının çaresine baktığı bireyler inşa etti. Darbenin hemen öncesinde birbirlerini katledecek raddede ilerlemiş bir sol-sağ çatışmasının ve işçi mücadelesinin yerini 1980 sonrasında feministler, çevreciler, eşcinseller gibi farklı toplumsal talepler ve muhalefet içeren bir yapı alacaktır (Hepkon & Aydın, 2014, s. 96). Bu yıllar her türden emek savunusunun geçersiz kılınıp gözden düştüğü ve “emek ve sömürü” kavramlarının ideolojik bir imadan ibaret sayan, “yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bir bölünüşü ya da iktidarı” simgeleyen işaretlere dönüştüğü yıllar olmuştur. 80’ler boyunca bütün olan biten çelişik ama birbirlerini besleyen iki farklı iktidarın varlık gösterisi şeklinde tezahür etti.

Türkiye’de ilk kez bu dönemde Kemalist "yüksek" kültürün dışında bir "aşağı" kültür patlaması yaşandı, ama kitlelerin umut ve özlemleri de ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde kültür endüstrisinin nüfuz alanına girdi. Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönemdi 80’ler, ama insanlar kendilerini belki de ilk kez bu kadar serbest hissedebildiler; kuramların dışında olmanın serbestliğini, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını tattılar. Teni ve iştahı keşfettiler, ama cinsellik denen bölge de ilk kez bu kadar çok konuşulan, bu kadar çok kışkırtılan, bu kadar yakından kuşatılmış bir alana dönüştü. Kültür ilk kez bu kadar önem kazandı, bir bakıma günlük hayatın kendisi kültürelleşti, öte yandan da kültür denen alan özerkliğini ve otoritesini ilk kez bu kadar kesin biçimde kaybetti (Gürbilek, 2001, s. 14).

Aslında 1980’lerde yaşanan bu kültürel duruma verilmiş popüler bir isim var:

Postmodernizm ya da Jameson’un verdiği isimle söyleyecek olursak *Geç Kapitalizmin*

Kültürel Mantiğı. Jameson Postmodernizmi, küresel fakat bu özelliğine rağmen dünya çapında askeri ve iktisadi bir Amerikan hâkimiyetinin “içsel ve üst yapısal” bir ifadesi olduğunu düşünmektedir (Jameson, 1990, s. 63). Mandel *Geç Kapitalizm* adlı eserinde teknolojik gelişmelerin, daha doğrusu teknolojik devrimlerin yol açtığı farklı kapitalist aşamalardan söz etmektedir. Bunlar 1848’den sonra buharlı motorların, 1890’dan sonra içten yanmalı ve elektrikli motorların ve nihayet 1940’lardan sonra elektronik ve nükleer enerjili cihazların makinalar tarafından üretilmesi olarak sınıflandırdığı üç temel kapitalist süreci ihtiva etmekteydi: Piyasa kapitalizmi, tekel ya da emperyalizm aşaması ve post endüstriyel aşamalar. Jameson son aşamanın yani “endüstri sonrası” dönemin hatalı bir adlandırılma içerdiğini, doğrusunun “çokuluslu kapitalizm” aşaması olması gerektiğini söyler. Nihayetinde Jameson Mandel’in sınıflandırdığı bu üç aşamanın kendi kültürel dönemselleştirmesinde realizm, modernizm ve de postmodernizm olarak hayat bulduğunu ve Mandel’in eserinden ilhamla yazdığını belirtir. Mandel’in Post-endüstriyel aşaması Jameson’da çokuluslu kapitalizm ve bunun kültürel karşılığı olarak bu alana denk düşen şey postmodernizm olacaktır (Jameson, 1990, s. 93). Bu anlamda postmodernizmin sinemaya yansıyan görüntüsü genel olarak şu özellikleri içermektedir.

Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997, s. 23).

Jameson’un sinema için getirdiği bu ayrım kendisini ekonomi içinde Harvey’in düşüncelerinde şu şekilde gösterir. Gittikçe bir sorun olmaktan çıkan sermayenin mekanlar arasında dolaşımı, bu engeller önemsiz hale geldikçe, bu sefer sermayenin ilgisi mekan içindeki farklılıklara doğru kaymaktadır. Bu duyarlılık yerlerin sermayeye cazip

gelecek biçimde farklılaştırılmasını özendirmeyi de beraberinde getirmektedir. “Sonuçta *parçalılık ve güvensizlik* üretilmekte; sermaye akışının yüksek derecede birleşmiş küresel mekân ekonomisinde, geçici eşitsiz gelişme ortaya çıkmaktadır” (Harvey, 1999, s. 330).

Bu değişimin gerçekleşme sürecini sinemada birebir gözlemleyebiliriz. 1960’larda Toplumsal Gerçekçilik, 70’lerde Devrimci Sinema ve Ulusal Sinema tartışmaları, 70’lerin ortalarında Milli Sinema tartışmaları her ne kesimden olursa olsun insanları bir davanın mütemmim cüzü olmaya teşvik eden yönelimler ve böylece mega anlatılardı. Ama 1980 sonrasında, Kayalı’nın ifade ettiği biçimde söyleyecek olursak, yönetmenler anonim bir üsluptan vazgeçip bireysel bir üslubu benimsemeye başlayacaktır (1994, s. 24). 1980 sonrası ortamında bu türde belki sadece bir mega anlatı, ortaya birdenbire çıkıverdi; Feminizm. Daha öncesinde de pek çok kadın sorunlarına değinen ya da merkezde kadınların bulunduğu filmler çekilmişti ama feminizm bir anda Türk sinemasının düşünsel ortamına dalan yeni bir olgu gibi algılanacaktır. Bu duruma anlamlı bir tepkiyi 1989 yılında *Kuyu* filminin gösteriminden önce yaptığı konuşmada Metin Erksan gösterir; “Ben *Kuyu*’yu çekerken bu feministler neredeydi” (Kayalı, 1994, s. 26).

Böylece 1980’lerin başlarından 1990’ların başlarına dek adına “kadın filmleri” denilen bir akım kendini gösterecektir ve pek çok yönetmen bu akım içine dâhil olacaktır. Yavuz Turgul’un *Fahriye Ablası*’sı (1984), Şerif Gören’in *Gizli Duygular*’ı (1984), Halit Refiğ’in *Teyzem*’i (1986), Başar Sabuncu’nun *Asılacak Kadın* (1986), Kupa Kızı (1986), *Kaçamak*’ı (1987) gibi. Ama onlar kadın filmleri de çeken yönetmenler olarak kalacak, asıl paye 2006 yılında kaybettiğimiz ve 1980 öncesinde evinde yalnız kalmamak adına setteki figüran kızları evine götüren (Yılmaz, 1991, s. 122) ve elbette bunu samimiyet ve vicdan azabıyla anlatma cesareti gösteren Atif Yılmaz’a kalacaktır; “Kadın Filmleri Yönetmeni”. Atif Yılmaz bu dönemde aralarında *Mine* (1982), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul*

Bir Kadın (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Aaahh Belinda* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987), *Hayallerim*, *Aşkım ve Sen* (1987), *Düş Gezginleri*'nin (1992) bulunduğu onun üzerinde film çekmişti. Çoğu film cinsel sorunlar üzerine odaklanmaktaydı. Filmlerinde çoğunlukla taşrada ya da şehrin varoşlarında bir kadın olarak cinsel varlığının yarattığı “sorunlar” üzerine eğildi. Bu dönemdeki filmler bir on yıl içinde tükendi ve bir akım olarak tarihe karıştı. Fakat bu filmlerin varlığı 90’larla beraber gelecek olan filmlerin çoğunda “erkeklik krizi” adı verilecek bir sorunun varlığını keskinleştirmesinde belirleyici bir etki yaratacaktır (Ulusay, 2004, s. 144).

2.2.2. Romantik Aşk-Erkek Hikayesi

Yavuz Turgul da o dönemde kadın filmi çeken yönetmenlerden biri gibi gözükmemektedir bu manzara içinde. Yönetmenlik kariyerine başladığı filmi *Fahriye Abla* başrolünde Müjde Ar’ın oynadığı bir kadın filmidir. Burada Yavuz Turgul ile Atıf Yılmaz arasında kadın filmi çekmekten başka bir ortak özelliği daha görmekteyiz. Atıf Yılmaz’ın entelektüel açıdan popüler konulara değinmedeki başarısını Yavuz Turgul da gösterecektir. Tıpkı Atıf Yılmaz’ın *Adı Vasfiye* (1985) ile Orson Welles’in *Yurttaş Kane* (1941) ve Akira Kurosawa’nın *Raşomon* (1950) adlı filmlerinin öncülük ettiği, gerçeğin göreceli oluşunu ele alması ve *Eğreti Gelin*’le (2005) Nagisa Oshima’nın *Duyular İmparatorluğu*’na (1976) gönderme yapması gibi Turgul’da dönemin popüler konuları üzerinden çalışacaktır hep. *Fahriye Abla* ile hikâyesini kadın filmleri üzerinden anlatacak, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) ile dönemin sinema dünyasındaki dramatik değişime odaklanacak, *Gölge Oyunu* (1993) düş-gerçeklik tartışmalarına değinecek, *Muhsin Bey* (1986)’de Türkiye’nin 80’lerle beraber kültürel ikliminde görülen yarılmaya odaklanacak, *Eşkîya*’da (1996) 90’ların mafya meselesi ve doğu sorununa değinecektir.

Filmlerinde bazı tekrar eden temalar onun seyirciye ulaşmasında etkili olacaktır. Eril kahramanlık, kurtarıcı kişiler, kadınların pasifize edilmesi vb. durumlar yüzünden

muhafazakâr bir eğilimi olduğu söylenen Turgul'un filmlerinde "haklı" ve "otantik" liderlik, Şener Şen'in şahsında erkek karakterlerin en temel özelliği olacaktır (Hepkon, 2011, s. 192). Sadece bununla kalmayacaktır Yavuz Turgul. Daha senaristlik yaptığı dönemden itibaren birlikte çalıştığı Şener Şen ile *Fahriye Abla* haricinde, kesintisiz bir ortaklık kuracak ve bu ortaklık sonucunda elde ettiği başarılar –*Muhsin Bey*'in en iyi Türk filmleri arasında gösterilmesi, *Eşkîya*'nın 1980 sonrası Türk sinemasının çöküşünü tersine çevirecek gişe başarısı gibi- onu bir pop yıldızı düzeyine yükseltecektir de.

Bu açıdan dünya sinemasında Oliver Stone ve Stanley Kubrick ile kıyaslanabilir kariyeri. Yavuz Turgul tıpkı Kubrick gibi popüler temalar (Kubrick film türleri üzerine çalışmış, filmleri her türün en iyi örnekleri arasında gösterilmiştir ve bir türün nasıl olması gerektiğine dair algımızı belirlemiştir) üzerinden hareketle "başlıca kültürel ilgi ve kaygı alanları" üzerine yoğunlaşmıştır. Soğuk savaş, uzay yolculuğu, şiddet gibi güncel tartışma konularını filmlerinde başarılı bir şekilde kullanmayı beceren Kubrick bu çabasında yapıtlarını hem kitlesel tüketime uygun bir haz düzeyini yakalayarak hem de onlara bir 'derinlik' katarak planlamasını bildi. "Kubrick oldukça şaşırtıcı bir şeyler yapana dek, çağdaş sinemanın pezevengi olarak görülmesi tehlikesi içindeydi" (Kolker, 1999, s. 101). Yavuz Turgul'da kendi konularını zamanının popüler tartışma alanlarından seçer ve Kubrick'te var olan gişe başarısını garanti eden haz duygusu ve entelektüel ve duygusal tatmini garanti eden o derinlik onun filmlerinde de fazlasıyla vardır.

Bütün filmlerinde olduğu gibi Turgul'un ilk filmi *Fahriye Abla* da mutlu bir sonla biter. Ama bu mutlu son ne pahasınadır? Esas erkek ve kadını birleştiren bu hikâye klasik romantik aşk kavuşmalarından biri midir acaba? Ryan ve Kellner'e göre "romantik aşk, heteroseksüelliğin oldukça kısıtlı olanaklarını yüceltmeye yarayan geleneksel bir temsil tarzıdır; erkeğin iktidar fantezilerini dile getirmesi ve babaerkil aileyi biricik normatif sosyoseksüel ideal ve kurum olarak konumlaması ölçüsünde muhafazakârdır"

(1997, s. 239). Romantik aşkı konu edinen filmler Amerikan sinemasında 1970'lerin başlarına kadar etkin olacak fakat 1970'lerden 1980'lere bir on yıl boyunca etkinliğini yitirecektir. Bu dönemde:

“Feminizm kadınlara erkek normlarını dayatan kültürel temsil sistemini bulandırmış, dolayısıyla, erkeklerin faal eyleyenler olarak idealize edilmiş temsillerine ve kadınların pasif elde edilme nesnelere ve erkek prestijinin sembolleri olarak temsil edilmesine dayalı erkek cinsel kimliğinin de bulanmasına yol açmıştı. Bu nedenle bu dönemin erkek filmleri yüksek düzeylerde öz korumacı bağlanma ve nihai olarak, kadınlara yönelik açık bir öfke ile damgalıdır” (Ryan & Kellner, 1997, s. 236).

Bu dönemde artan erkek dostluğu filmlerinde Ryan ve Kellner'a göre kadınlar kimi zaman hepten kayıptır, var olduklarında da ikincil rollerdedirler; asıl aşk erkekler arasındadır. Her ne kadar Ryan ve Kellner, asıl aşkın erkekler arasında oluşunu erkek erkeğe dostluk filmleri ile ortaya çıktığını belirtiyorsa da aslında romantik aşkın köklerinde bu durum her zaman böyle olmuştur. Eğer tarih tekerrürden ibaret ise, bu durumun ilk defa yaşanmadığını görebiliriz. Ortaçağ feodal toplumunda “Saraylı Aşk”ı bize romantizm ve tehlike içeren bir yapı içinden benzer kodları sunar. Efendi, Hanım ve şövalyeler arasında “tehlike”nin heyecanı dolu bu 12. yüzyıl edebi metinlerinin ortaya koyduğu “saraylı aşkı” en azından bir özelliğiyle günümüzün romantik aşk formunu öncelemiştir; kadını yok saymasıyla.

Bu aşkta günümüz erkeklik formlarından birine daha şahit oluruz. Elde etme hedefi olmadan bir kadına duyulan arzu, şövalyeleri hep bir sınırdaki tutmanın onları eğitmenin bir yolu olmuştur. Genç şövalyeler hanıma olan ilgilerini bir cinsel birleşme ihtimali olmadan sergiliyorlardı. Bu aşamada en önemli figür olan Hanım “süslenmeye, cazibelerini gizlemeye, sonra da sergilemeye, kendini vermeyi uzun süre reddetmeye,

ancak tedrici tavizlerle cimrice vermeye ve böylece arzu ile tehlikenin uzaması içinde genç adamın kendini tutmasını, bedenine egemen olmasını öğrenmesine katkıda bulunmaya davet edilmekte” idi (Duby, 1991, s. 77).

Duby bu aşk oyununun, düzenin tesis edilmesi için düzenlendiğini söyleyecektir. Şövalyeleri ölçülü olmaya çağıran ve bu şekilde terbiye eden bu ilişki biçimi her şeyden önce bir sükûnet ve yatıştırma kurumuydu. Ama aynı zamanda “*senior*, evin reisi karısını rekabetin merkezine hayali ve oyun olarak koymayı, önceliğinden ve iktidarından ötürü kabul etmekteydi. Hanım iltifatlarını gençlerin birinden esirgiyor, bir başkasına ise yöneliyordu. Belli bir noktaya kadar: Bu aşka dair hükümler hanımı elde etme umudunu, yapay bir ufkun belirsiz sınırlarına, sanki bir serapmış gibi yansıtmaktaydılar. Vinay'nin dediği gibi "zinaya ilişkin fanteziler" (Duby, 1991, s. 80).

Saf aşk oyunları gerçekte, halk ozanlarının dedikleri gibi *amistat*'ı, dostluğu, şu klasik hümanizme geri dönüş olan XII. yüzyıl Rönesansı tarafından, stoacılığın tüm değerleriyle birlikte terfi ettirilen, Cicero'nun *amicitia*'sini öğretmekteydi. Başka birinin iyiliğini kendi iyiliğinden daha fazla istemek, senyör bunu adamından beklemekteydi. Bütün belirtilere göre -bu konuda ikna olmak için şiirleri ve romanları yeniden okumak yeterlidir-, aşk ilişkisinin modeli dostluk olmuştur. Erkeksi dostluk (Duby, 1991, s. 81).

Duby çalışmasında şövalyelerin Efendi'nin sevgisini kazanmaya çalışırken içinde buldukları bu oyun vasıtasıyla evlilik ahlakını destekledikleri gibi, efendi köle ilişkisinin ahlakının kurallarını da güçlendirdiğini ve bu kuralların 12. yüzyılın ikinci yarısında Fransa devletinin yeniden doğuşunu desteklemek üzere “erkeksi arzunun siyasal amaçlar için kullanıldığını” söyleyecektir. Ryan ve Kellner de benzer bir şekilde 80'lerin başında yeniden gündeme gelen romantik aşk filmlerinin gerekçelerini feminizme, yüksek oranda işsizliğe daralan iş imkânlarına siyasi istikrarsızlığa muhtemel

bir savaşa karşı tepkilerini sürdürdüğü ve belirsizliğin ve güvensizliğin hızla yükseldiği bir zaman diliminde rahatlatıcı bir unsur olarak yeniden gündeme oturduğunu söyleyeceklerdir. “Çünkü psikolojik bir istikrar arayışı temsilde de istikrar arayacaktır” (Ryan & Kellner, 1997, s. 245).

Fahriye Ablâ'da bir kavuşma vardır ama Romantik Aşk'ın aktif erkek-pasif kadın ikiliğinden uzakta görünür. ABD'de bu aktif erkek-pasif kadın ikiliğindeki dönüşüm 1970'lerin başlarında kendini göstermişti. Feminizmin yükselişi, doğum kontrolünün mümkün kıldığı serbest ilişkiler, kadınların iş yaşamında artan etkinliklerinin erkeklere bağımlılığını azaltması gibi gelişmelerin erkek-kadın ilişkilerinde yarattığı değişim, kendini bu dönemde Woody Allen filmlerinde popüler kılmıştır (Ryan & Kellner, 1997, s. 242).

Türkiye'de ise aynı değişim kendini darbe sonrası düzenlemeleriyle var edecektir. Bu yüzden *Fahriye Ablâ* (1984) kendinden önceki kuşağın etkilerini hâlâ üzerinde taşır. İşçiler ve fabrika yaşamı ile kurulan bağ ve hapishanede bilinç kazanan insan imgesi açıkça 1970'lerin ruh halidir. Bu dönemde yükselen sendikal mücadele tartışmaları klasik Yeşilçam filmleri içinde bile bu konulara değinilmesine sebebiyet vermişti. Akad'ın üçlemesi başta olmak üzere Yavuz Özkan'ın *Demiryol* ve *Maden* filmleri, Duygu Sağıroğlu'nun *İnsan Avcısı*, Melih Gülgen'in *Babanın Oğlu* gibi bir dizi film 1970'lerde işçi sorunlarını merkeze yerleştirmişti (Hepkon & Aydın, 2014, s. 95). Zaten Yavuz Turgul bir röportajında kendisine “Madem, ahşap evleri seçtiniz, neden dönemi de biraz geriye almayı düşünmediniz? Yani ellili yılları...” sorusuna şöyle cevap verecektir;

-Olanaksızdı bu. Yüzüme gözümü bulaştırdım böyle bir şey kalksaydım, bir. İkincisi Fahriye'nin kendi gelişimi içinde varacağı nokta o dönemin bir karakterinin ulaşacağı nokta değildi. Gelişim o dönemde olamayacaktı. Bir de baktım ki, geçmişi ortaya çıkaramayacağım. Yani Feyzi'nin “Üç İstanbul' da

yaptığı gibi öyle garip garip sokaklarda harici sahne diye dolaşmak yerine hiç girmemekte yarar var diye düşündüm. Üstelik bu kadının altmış- yetmiş beş dönemi içinde yaşaması benim için daha doğrudu (Videosinema, s. 92).

Bu filmde Turgul aynı zamanda iki farklı erkeklik imgesini bir arada verir. Bunlardan biri artık 1980 öncesinin politik ortamında kalan bir politik bilince sahip işçi profilidir. Belli bir ahlakı ve kadın erkek ilişkilerinde, birlikte mücadeleden kaynaklı belli bir eşitlik fikrini içselleştirmiş, daha demokratik görünen bir kişilik sergilemektedir. Ama hâlâ üzerlerinde “erkeklik” durur. Mücadele hâlâ devam etmektedir. Diğer tip ise, Mustafa'nın şahsında kendini gösterir ve genellikle geleneksel bir ataerkil yapılanmayı temsil ettiği iddia edilmiştir ve sanki önceki erkeklik imgesinin işaret ettiği dünyayla alakası olmayan çok kişisel varoluşu göstermektedir bize.

Daha iyi anlayabilmek adına buradaki pasif erkeklik imgesini 1980 öncesinde başka bir erkeklik imgesiyle karşılaştırmakta yarar var. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Zeki Ökten'in filme aldığı ve baştan aşağı ataerkilliğe bir övgü niteliğinde değerlendirilmesi gereken (nihayetinde bir büyük Yeşilçam oyuncusu olmasının ötesinde bir kabadayı olarak etkinliği çok daha fazla olan Yılmaz Güney bu dünyaya aşina biri olarak filmde yeterli sayıda sahne kullanmıştır) *Sürü'de* (1979) Baran, babası tarafından Mustafa'nın tabi tutulduğundan daha ağır bir muameleye maruz kalır. Karısının önünde babası tarafından tekme tokat dövülen Baran (babasına karşı gelebilecek bir fiziğe de sahip olmasına rağmen) hiç kıyılamaz ve ses çıkarmadan dayağı yer. Fakat Baran babasıyla ilişkisinin dışında bir otorite sahibidir ve bunu özellikle karısının kardeşleri ile ilgili sahnelerdeki düzenlemelerde görürüz. Baran, filmin ilerleyen sahnelerinde babasından bu dayağı yemesine sebep olmuş olan sözünü (sürüyü bırakıp şehre gitmek) nihayetinde yerine getirecektir de.

Fahriye Abla'nın Mustafa'sı ise babasının onun için takdir ettiğine boyun eğmekten başka bir çare üretemeyen ve bütün film boyunca da üretemeyecek olan bir kişiliktir. Babasıyla hesaplaşmasını ancak sarhoş iken yapabilir ve finalde de sahnenin kuruluşundan çıkartılabileceği gibi kendi yolunu çizemeyen ve artık Fahriye'nin ardından gidecek olan bir kişidir. Böylece aktif erkek-pasif kadın ikiliğini de dönüştürür ve pasif erkek-aktif kadın ikiliğini de kurmuş olur Turgul.

2.2.3. Iskartaya Çıkanlar

Özgürlüğün üzerlerine bir lanet gibi çöktüğü bu konjonktürde belirsizlik içinde bulunan bu bireylerin yazgısını gözümüzde canlandırmaya çalışacağız. Onlar double bind (paradoksal çifte kısıtlama) durumundadırlar; çalışmak zorunda olmak ve kendilerinden istenen tarzda çalışmanın imkânsızlığı arasına sıkışmışlardır (Castel, 2017, s. 89).

Castel kendi haline bırakılmış bir birey olarak bir emekçinin aşağı yukarı hiçbir şeyi olmadığını, kendini güvenceye farklı biçimlerde alabilecek bir kişi olarak işveren karşısında herhangi bir pazarlık şansının bulunmadığını söyler. Bir birey olarak işçi pazarlık içinde dayatma yapabilecek durumda değildir. Bunun istisnası ancak bireyin pazarlık yapan kolektifler içinde yer bulmasıdır. “Yakınlık güvencelerinin, tamamen yok olmamışlarsa da çok zayıfladıkları, modern, sanayileşmiş, şehirleşmiş bir toplumda, *bireyi güvence altına alabilecek olan şey kolektif mercidir* “ (Castel, 2004, s. 45). Böyle bir toplumsal uzlaşma zemini içinde Castel'e göre bireyin güvenliği artık doğal toplulukların (ailenin, komşuluğun, hemşehrlik bilincinin) içinde değil, hukuksal bir statüye sahip kolektiflere aidiyetle mümkün görünmektedir. Bu şekilde düşünüldüğünde Boratav'ın belirttiği 1980 sonrasında kentli işçi kültüründeki aşınmalar –işçilerin bireyselleşmesi, dine sarılması, toplumsal yaşam odağının da işyerinden ve üretimden, mahalleye, semte, semt (veya kent) takımlarına, aile içine kayması- daha net

anlaşılmaktadır. Toplumsal kolektifler arasındaki uzlaşmanın kalkması insanların yeni güvenlik alanları aramasına yol açmıştır. Bu nokta Akad üçlemesinde kendini kesin bir biçimde gösterir. Yavuz Turgul filmlerinde ise yokluğu fark edilecektir. Klasik sahnelerden birinde, *Muhsin Bey*'de, aktörün ölümüyle karşımıza çıkar bu durum. Geçen zaman kişilerin bağlarında öyle aşınmalar vücuda getirmiştir ki cenaze namazının bu denli az bir cemaatle kılınmasına dayanamayan Ermeni arkadaşı da cemaate katılacaktır.

Hemen hemen bütün Yavuz Turgul ana karakterleri 1980 sonrası neoliberal politikaların etkileri karşısında kendisine bir yer edinmekte zorlanan tiplerdir. Bu kişiler darbe sonrası değişimlerin hızına ayak uydurmakta sıkıntı çekerler. Onları sıkıntıya sokan cemaatlerinin yok oluşudur, bir nebze rahatlatan da hâlâ koruyabildikleri çevreleridir ama bu çevre o kadar da geniş sayılmaz. Turgul'un bütün filmleri Castel'in ifade ettiği şu cümlelerdeki yapıya uyumlu karakterlerden müteşekkildir;

...Bununla birlikte, söylemedikleri bir şey de vardır. Bu genelleşmiş devingenleştirmenin, çalışma dünyasına ve toplumsal dünyaya yeni parçalanmalar getirdiğini vurgulamayı unuturlar; oysa bu, en temel sosyolojik saptamadır. Değişimden kazançlı çıkanlar vardır; bunlar, yeni fırsatlar elde edebilir ve bu fırsatlar aracılığıyla, mesleki ve kişisel planda kendilerini gerçekleştirebilirler. Ama, kartların bu yeniden dağılımı karşısında ayakta duramayanlar ve yeni konjonktür karşısında kendilerini iskartaya çıkmış bulanlar da vardır (Castel, 2004, s. 54).

“Iskartaya çıkmış bulanlar!”. Tam da *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminin finalini tanımlar nitelikte bir tanımlama. Filmin hikayesinde çekilmekte olan politik filmin başrol oyuncusu “bir umut” için, “bir yerlerden yırtmak” için çaresiz oradan oraya koşturup durmaktadır. Tıpkı filmin yönetmeni gibi. Yeni konjonktürde bu aşk filmleri yönetmeninin prestijli bir yer edinmeye çalışması boşunadır. Çünkü hem “kıvıramamıştır bu işi” hem de “dışarıda” bırakılmıştır. “Yalnızca iktisadi değil” der

Castel, “kültürel ve toplumsal bakımdan da başka “sermaye”ye sahip olamayanlar için, *güvence ya kolektiftir ya da yoktur*”. Yani Haşmet Asilkan’ın hapse girerek, işkence görerek ya da en azından gözaltına alınarak mensubiyet elde edebileceği kültürel ya da toplumsal bir topluluk aslında imkansızdır. Bu güvenceyi öncelikle, çalışma alanlarındaki ortak bir durumdan ve birlikte paylaşılan bir tâbi olma halinden doğan dayanışmalarla elde edebilmesi halinde bir sonuca ulaşabilirdi. Oysa o daha filminin başlarında bu yaklaşmayı kurabileceği bir geçmişi olan figüranları filminin dışında bırakmayı tercih ederek işe başlayacaktır (Castel, 2004, s. 55).

Bu noktada örneğin yalnızca senaryosunu yazmış olmasına rağmen genellikle Yavuz Turgul ile birlikte anılmaya devam edilen (ki kendisi de öyle düşünür) *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) Castel’in bahsettiği tâbiyet ilişkilerini, sonrasında bunların yok oluşunu ve öyle ya da böyle belirli bir güvenlik alanının ve iyi kötü bir geleceğe ilişkin öngörülerin durumunu ve yine bunların dağılmasını iyi bir şekilde örnekler. Keza *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*’nde de durum benzer minvaldedir. Bir işi yıllar yılı aynı şekilde yapmaktan kaynaklı rahatlık ve güven duygusunun nasıl yerle bir olduğuna dair bir anlatıdır film. Fakat yönetmen kahramanının yok olmasına izin vermez finalde. Elbette bu, filmin gişe hasılatını güvene alma yoludur da. Yukarıda söylendiği gibi kartların yeniden dağılımından elbette kazanç sağlayanlar vardır ama bu yeni duruma ayak uyduramayanlar da bulunur. Bu kişiler giderek daha hızla, ama sürekli olarak değişen bu dünyada kendilerine ait sabit bir gelecek tasavvur edebilme şansından yoksundurlar. “Onların besledikleri değerlerin, bu ürkütücü gelecekte çok geçmişe dönük olması artık anlaşılabilir bir şeydir” (Castel, 2004, s. 59).

2.2.4. Nostalji

Turgul’un ikinci filmi *Muhsin Bey* (1987) bize bugün için, Yavuz Turgul’un sinema tarzının ilk yetkin örneği olarak görünür. Aynı zamanda film 1980’lerin kültürel

ortamının veciz bir sunumudur. Bir kere artık *Fahriye Abla*'daki işçi profiline bu tarihten sonra rastlamayacağız. 80'lerin en önemli sonuçlarından biri de sınıfsal çatışma fikrini tarihe gömmesi olacaktır çünkü. Artık ne halkçılıktan ne de halkın dostlarından söz edebilecek durumdayız, bireylerden söz etmekteyizdir (Kozanoğlu, 1995, s. 121). 80 darbesinin korkunç bir şiddetle nihayete erdirdiği önceki ideolojik şiddet ortamının etkisi artık hissedilmemektedir. Daha sonra *Fahriye Abla*'da kısmen yer tutan ideolojik tavır bundan sonraki filmlerinde pek görülmez. Buna rağmen *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* başta olmak üzere diğer filmlerini de ideolojik bir okumaya tabi tutan yorumlar olmuştur. Bu ve diğer filmlerde yabancılaşmış karakterler üzerinden bir okumanın insanın politikleştirilmesine hizmet ettiği ve bu okumanın Marksist bir kurtuluş ümidini içerdiği varsayılmıştır (Kılınç, 2008).

Fakat röportajlarından birinde Yavuz Turgul bir ideolojik tavra yaslanmış filmlerin o ideolojiler ortadan kalktıktan sonra varlıklarını sürdüremeyeceğini savunmaktadır (Tezcan, 2011). *Maden* (1978), *Demiryolu* (1979) gibi 1970'lerde çekilmiş filmleri örnek verir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde hatta ideolojik bir film yapma sevdasındaki yönetmen Haşmet Asilkan'ın kişiliğinde bu yönelim eleştirilir. Bu 1980 öncesinde sansür ortamında söylemsel olarak politik olan ve sadece toplumdaki gerginliği almaya dönük sloganist tavrılara karşı bir itirazdır (Sivas & Hepkon, 2011, s. 211) Shakespeare, Dante, Moliere'i bugüne taşıyan şeyler üzerinde düşünür Turgul ve ortak duygusal zemini keşfeder. Bunlar aşk, nefret, kıskançlık, hırs, tutku vs. gibi evrensel duygular olacaktır. Bu konuda haklıdır Turgul. Anlattığı şeyin ideolojik anlamından daha çok öyküsel gücüne vurgu yapmak filmin daha uzun süreler tedavülde kalmasına yarar elbette. Fakat gözden kaçırılan, bu noktada Yavuz Turgul'un bu tavrının da aslında 1980'lerin ideolojik yönelişinin bir yansıması olduğu gerçeğidir. Öykünün gücünün ön plana çıkması bireysel olanın ön plana çıkması demektir ve o yılların hakim, depolitik, bireyci ideolojik ortamıyla uyum içindedir. Bu ideolojik

tavırdan, daha doğrusu, toplumsal gerçekçi yönelimden kurtulan sadece Yavuz Turgul'un kendisi değildir. 1980 darbesinin etkisi edebiyatın olduğu kadar sinemanın da çizgisini köklü biçimde değiştirmiştir. Bu dönemde yapımlar “dönemin insanların ve bir birey olarak kendilerinin psikolojilerini varoluşçu bir yaklaşımla” sinemaya aktarmıştır (Kıraç, 2008, s. 52).

Edebiyatta da aynı yönelim görülür fakat bu alanda postmodern ürünler sinemada olduğundan daha fazla yer edinir. Hatta Kıraç postmodern sinemanın tek örneği olarak Ömer Kavur'un *Gizli Yüz*'ünü (1991) göstermektedir. Ama postmodernizm yukarıda sıralandığı özellikleri ile sinemada kendini göstermektedir. Öncelikle artan bir nostalji duygusu bu dönemin hakim algısıdır. Bu algının görünümünü yayınlanan anı kitaplarında ve bunların çok satanlar listelerindeki yerinden, restorasyona uğrayan tarihi yapılarda, pop müzik tarihine gösterilen ilgide takip etmek mümkündür (Suner, 2006, s. 26). Bu nostalji duygusu özellikle Yavuz Turgul sinemasının da belirleyici bir yanıdır. Bu dönemde nostalji sadece geçmişe yönelik bir özlem olarak değil aynı zamanda Yeşilçam sinemasıyla bir tür hesaplaşma da içerecek tarzda kullanılmıştır. Yavuz Turgul'un da *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ile katkıda bulunacağı *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990), *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1988), *Hayallerim Aşkı ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987) gibi bu filmler bu dönem hakkında bir fikir verir. Gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme en azından *Gölge Oyunu*'ndaki bu filmde açık bir pornografi olmasa da bir erotizme de rastlayacağız ve bu erotizm ayrıca dönem filmlerinin önemli bir ögesi olarak cinsellik ve arzunun açık edilmesi yolunda kullanılacaktır.

Bütün Yavuz Turgul filmleri bir tür nostalji ile damgalanmış gözükmektedir. Karakterler belli bir anda mutlaka içinde buldukları bunaltıcı durumdan bir nostaljik öykünme ile çıkarlar. Ama geçmişe dönük bu öykünme yalnızca belirli şeyleri kapsar. Eğer sınırlandırılmaya izin verilirse bunun sadece mesleki bir özlem, bir işin icra

edilmesine yönelik bir kabul, anlayış olduğu görülecektir. Buna sebep olan şey çoğunlukla karakterlerin –ki çoklukla erkektirler- mevcut iş hayatlarındaki sorunlardır. Her şeyden önce o erkeklerin varlıklarının artık eski mesleki kodlar üzerinden açıklanamayacağını görmemiz gerekir. Ya artık çok ilkel kalmışlardır ya da yeni durumu kabullenseler bile bu yeni duruma ayak uyduracak duygusal ve fiziksel kapasiteye sahip değillerdir. Muhsin Bey’in zamanı artık geçmiştir ve ilişkilerinin artık bir zamanlar aralarındaki hukuka saygı niyetine bir çay ısmarlamaktan öte bir yaptırım gücüne sahip olmadığını kısa zamanda anlar. *Gölge Oyunu*’nun komikleri açıkça artık komik değillerdir ve aslında tıpkı Yeşilçam sinemasının 1980 sonrasında gerek yukarıda ifade ettiğimiz gibi filmler aracılığıyla gerekse de film yapma tarzlarının kökten değiştirilmesinde olduğu gibi artık başka bir zamana ait olduklarını fark etmekte zorluk çekerler.

Turgul filmlerinin Akad filmlerinden ayrıksı bir yanını vurgulamamız gerekecektir: Akad göç eden insanların şehirdeki hayata tutunma çabalarını perdeye yansıtmış ve bu topluluktaki değişim üzerinde düşünmüştür. Oysa Turgul örtük olarak Akad’ın topluluğunun yerinden ettiği yerleşik bir topluluk üzerine daha çok düşünür gibidir ve bu açıdan 1980’lerde kendisini gösteren elitist bakışının yanında konumlanır. Fakat burada bazı yazarların düştüğü türden bir romantizme düşerek bu filmleri “Değişime Yakılan Ağıt” olarak nitelendirmek uygun değildir (Yorulmaz & Sarı, 2009). Evet, bu karakterler değişen koşullar altında bir dram yaşayan karakterlerdir ve izleyici olarak bizi kendilerine bağlarlar. Bütün hikâye boyunca karakterler temiz olsalar bile başta, bir yerde düzene bir şekilde bulaşır ve kirlenirler. Haşmet Asilkan sürekli yalan söyler. Arkadaşından negatifleri çalar hatta kendisine filmin kopyasını vermeyen kişiyi silahla tehdit etmeye varır. Muhsin Bey ne kadar iyi gözükse de bizlere kaseti çıkarabilmek için başkasının parasını çalmıştır. Filmlerin etkisinde bu noktanın derin bir önemi vardır.

Bir Yavuz Turgul filmi bize, bütün çabalarımız sonucunda bir sonuç elde edemediğimiz ve çaresiz kaldığımız anda gayri ahlaki bir davranışa yönelmemizi tasdik etmese bile suçlayıcı gözlerle bakmayacaktır. Yavuz Turgul sineması her ne kadar değişim ve bu değişimin çelişkileri üzerine bir anlatı olsa da Yavuz Turgul'un kendisi kahramanlarından yana değildir. Yönetmene göre Muhsin Bey “salak” olduğu kadar Haşmet Asilkan da “aptalın tekidir” çünkü bu karakterler etraflarında olan bitenden bihaber, hadleri olmayan şeylere heveslenen, insanda acıma duygusu (elbette olumlu anlamda değil) uyandıran tiplerdir (Sivas & Hepkon, 2011, s. 232).

Fakat Yavuz Turgul her ne kadar kendini de dışlanmış hissettiği anlar olduğunu söylese de nihayetinde kahramanları ölçüsünde dışarıda kalmamış görünüyor. Kendini reklam sektörüne adapte etmekte gösterdiği başarı ve bu sektörden bir ulusal film çıkaracak denli parayı ve ilişkiler ağını kazanabilmiş olmak en azından fiiliyatta Haşmet Asilkan'ın maruz kaldığı türden bir dışlanmayı tartışma dışı bırakır. Filmlere dönecek olursak, nostalji duygusunun moral değerlerle alakalı olduğu bölümlerde bile konu iş yaşamı ile ilgilidir. Belirli mesleki kodların, ahlakın yok oluşu o kodları ayakta tutan örgütlenmelerin yok oluşu ile birebir ilintilidir. Bu özellikle de işçi sınıfının yani ücretli emeğin bir parçası olan insanların hayatlarında belirgin bir özellikti ve bu insanlar yoksullaşmanın negatif etkilerini çeşitli türden sosyallik biçimleri (mahalle, dostlar, sendika, meyhaneler) imal ederek giderme yolunu seçmiştir (Castel, 2017, s. 422).

Erkek olmanın bir görünümü olarak özellikle baba olmak, evin geçimini sağlama ve bir meslek sahibi olmakla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu da ister istemez bir mesleki çevre, saygın ve süreci öngörülebilir bir iş sahibi olmayı erkek için feragat edilemeyecek bir sahiplik derecesine yükseltmektedir. Ki *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet Asilkan'ın elde etmeye uğraştığı şey bu saygınlıktır. Oysa 1980'lerden sonra bütün dünyada neredeyse tek tarım toplumu olarak kalabilmeyi başarmış –buradan

baktığımızda bu durum bir başarıymış gibi görünmekte sanki- Türkiye’de bu tarihten sonra şehirlere göç bu insanları eski mesleki kodlarından koparmış ve otomatik olarak işsizler ordusuna eklemiş görünmektedir. “Ne iş olsa yaparım ağabey!” türünden bir sosyolojide bir erkeğin düşebileceği en dip nokta olsa gerektir. *Muhsin Bey* bize gittikçe hızlanan böyle bir dünyada sakin kalabilmenin bir imkânı olmadığını gösterir. Sahneye çıkmadan evvel beş yıl solfej dersi alan Zehra Bilir gibi hanımefendilerin devri geçmiştir artık. Daha kısa vadeli hedeflere ayak uydurabilmek gerekir. Böyle bir yeteneğin ise ister istemez daha uzun bir zaman talep eden bağlılık, sadakat, güven gibi unsurları görmezden gelmeden ayakta durabilmesi imkânsızdır.

Hep kısa vadede yaşayan bir toplumda uzun vadeli hedefler nasıl güdülebilir? Kalıcı toplumsal ilişkiler nasıl sürdürülebilir? Kısa epizotlardan ve fragmanlardan oluşan bir toplumda, kişi nasıl bir kimlik anlatısı ve yaşam öyküsü geliştirebilir? Yeni ekonomi, zaman içinde oradan oraya, bir işten diğerine sürüklenen yaşantılardan besleniyor (Sennett, 2014, s. 25).

Yavuz Turgul filmlerinde karakterlerin kadınlarla ilişkileri beceriksizcedir ve kadınlar için pek bir şey yapacak durumda değillerdir (Kıraç, 2008, s. 120). *Muhsin Bey*’de tıpkı *Züğürt Ağa*’da olan bir kavuşma anı vardır. Semra Hanım finalde kendisine herhangi bir teklifte bulunmayan *Muhsin Bey*’in ardından gider. *Züğürt Ağa*’da genç kız defalarca gönlünün Ağa’da oluşunu belli ettikten sonra finalde artık bunu açıktan ifade etmek zorunda kalacaktır; “Ağam hâlâ anlamamışsan, ben sana vurulmuşam”. Bir kadın için girişimde bulunamayan özellikleriyle bu erkek karakterler *Cyrano*’ya çok benzerler. Kadınlarla ilişkileri ya birleşmeden sona erer ya da ancak kadınların iradesiyle bir birleşme kurulabilir. Erkeği hayata bağlayan ana unsur çoğunlukla bir kadındır ve daha genel bir anlamda aşk ilişkisidir. Bu tavrı daha sonra *Demirkubuz* filmlerinde hayatın tek anlamı olarak kavrayacağız.

Bu erkek karakterler sürekli bir performans gerçekleştirme peşindedirler ve bu açıdan Demirkubuz'un kımıldamayan karakterlerine hiç mi hiç benzemezler. Bu karakterler 80'lerdeki neoliberal yeni bireyciliğin işaret ettiği bir kimlik tipini bize gösterirler. Serbest girişimci, özerk ve kendini gerçekleştirmeye dönük bir kişilik tipidir bu. Bu tiplmeyi aslında 80'lerdeki diğer karakter yapılarından ayıran şey başarısız olmalarıdır. Çoğunlukla başarısızlığa uğrasa da kahramanlarımız bu yeni piyasa koşullarında girişimci bir arzudan kendilerini kurtaramazlar. Züğürt Ağa bir dizi başarısız girişimden sonra en sonunda bildiği tek şeyi, çiğ köfte yapmayı ve satmayı kıvırır. Haşmet Asilkan moda olan politik film yapma arzusunda başarılı olamayınca aşk filmlerine döner.

Yavuz Turgul'un filmleri bize Akad'dan geriye kalan hiçbir şey olmadığını gösterir. İş yaşamında derin kayıplar yaşayan erkekler için sendika gibi kolektiflerden hiç bahsetmez. Fakat bunun ötesinde aile, mahalle ve hatta dostların bile etkinliğinin artık işe yaramaz olduğunu bize bildirmektedir. Bütün bu kolektifler ya da yakınların himayesinden çıkan erkekler için artık bağlılık nereye gösterilecektir? Turgul Demirkubuz'u müjdeli: Elbette kadınlara.

2.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ: ÇÖKÜŞ

2.3.1. Aşırılık

Demirkubuz'un hikâyesini bulandıran, ama aynı zamanda tezimizin konusu açısından kritik önemde bir durumla karşı karşıyayız. 1980-84 yılları arasında radikal sol bir örgüt davasından hapis yatan bu yönetmenin yönelimi 1990'lardan itibaren Türk sinemasında bireysel hikâyelerin gittikçe artması ve başat öge durumuna dönüşmesi hususunda önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Demirkubuz yıllar içinde toplumsal

bir hareketten ümidini kesip sadece kişisel bir özgürlüğe sırtını dayayacak ve burada da temel motivasyonu hayal ettiği dünyayı küçük çapta inşa etme yeteneği olacaktır.

Yatılı öğretmen okulunda aldığı eğitim onu sosyalist ideallere ne denli bağlamışsa sonrasında karşılaştığı gerçek tecrübeler de onu Türkiye’deki Marksizm’in algılanışından o denli koparacaktır. Yatılı okulda “hayatın içinde olmakla, köy çocukları olmakla, aynı kaderi paylaşan insanlar olmakla ilgili, vazgeçebilme, kendinin olanı başkasına verebilme esasına dayalı, net, reel, somut bir solculuğu”, yıllar geçtikçe ütopyik bir hal alacak ve en sonunda sevdiği kadının kardeşinin, kendisinin de yargılandığı örgütün bir eyleminde öldürüldüğünü öğrendiğinde Marksizm’den uzaklaşacak ve “hayatın insan kalbiyle düzen arasındaki bir çatışma olduğunu” düşünmeye başlayacaktır (Düzel, 2006, s. 197). Fakat zaten yatılı okuldaki sola eğilimi de birinci sınıftaki komün havasından daha çok ikinci sınıfta olacaklarla ilgilidir. İkinci sınıfta iken MC hükümeti iktidara gelmiş ve okuldaki havayı birdenbire değiştirmiştir. Toplu işkenceler, dayaklar, okulun demokratik yapısını silip süpürmüştür. Önceleri her darda kaldığında ona yardım eden solcu ağabeyleri ya okuldan uzaklaştırılmış ya da köşelerde dövülmüştür. Demirkubuz’un bu insanlara karşı sempatisi artar. “Solcu insanlardı bunlar ve eziliyorlardı. Cüneyt Arkın’ın adalet duygusu, hakkı yenen insanın yanında yer alma güdüsüyle ben bu insanların yanında yer almaya karar verdim” (Kızıldemir, 2006, s. 191).

Bu söyleşiden 10 yıl kadar önce yayınladığı otobiyografisinde şair İsmet Özel benzer bir tecrübeye atıfta bulunmaktadır. Bir memur çocuğu olmanın toplum nezdinde yarattığı sahte dokunulmazlık duygusu ve aristokrat hava, pratikte pek karşılığı olmasa da ruha bir genişlik vermekteydi ona göre. Bir şair olarak yola çıktığında, iki şey ona bu yolculuğunda yardımcı olacaktır; “kadirşinas itaatsizliği” ve “tevarüs edilmemiş asaleti”. Yıllar içinde kadirşinas itaatsizliği tek tek insanlara değil, toplumsal kurumlara, tevarüs

edilmemiş asaleti ise yön değiştirerek “kendini içinde bulunduğu topluma ilişkin bir ayırımın birimi değil, bile isteye seğtiği ‘iyilerin’ savunmasını gözüpek ve tavizsiz tarzda yapmaya aday biri olarak görmeye” başlayacaktır (Özel, 1999, s. 24). Üniversite yıllarında şair dostu Ataol Behramoğlu’nun ısrarının sonucu TIP’e üye olması da bu düşünceenin bir sonucudur:

Ne zaman “âlemin enayisi ben miyim” diye düşünsek, ne zaman ilerideki mühim ve büyük iyiliklerimiz adına hemen önümüzde duran önemsiz ve ufak tefek kötülöklere rıza göstersek hepimiz bu adamlardan oluveriyorduk. Ne yapıp yapıp bu adamlarla savaşılmalıydı. Bu adamların yapabilirlik alanı daraltılmalıydı. Bu adamların borusu bu kadar çok ötmemeliydi.

Neden partiye kaydolmuyorsun İsmet? Zayıf tarafta savaşa gir! Ucunda ganimet yok bu işin. Sadece zahmet ve tehlike var. Nelerle meşgul olursa olsun benim kafam da bir Türk kafası, yani basit, yani önüne bir seğme getirilmişse birine dalıyor, cambazlık yapmıyor, yapamıyor. Galiba çaresiz yükü omuzlayacağız (Özel, 1999, s. 51).

Şerif Mardin bu ‘iyilerin davası’na ilişkin olarak Osmanlı’dan Cumhuriyet’e aktarılan bir yapıdan söz eder. Ona göre Osmanlı imparatorluğunda toplumsal ilişkilerin önemli bir görünümünü oluşturan ve halkın, “iyiler taifesi” olarak adlandırılmasına yol açan modern bir duygu yükü vardır. Osmanlı siyasi toplumu ile Osmanlı sivil toplumu arasındaki temel bir ayırımdır bu. “Kabaca ifade edersek, bu sınır, memurların vergi ödemediği ve pek az istisna ile başka herkesin ödediği gerçeğine istinat” eden bir ayırım (Mardin, 1995, s. 64). Burada Osmanlı Müslüman toplumu kendilerini, sınırları net çizgilerle belirlenmiş Osmanlı devlet yönetiminin karşısında konumlandırıyor ve kendilerini manevi bir cemaat olarak görüyorlardı. Daha sonra Tanzimat’la gelen yeni kurumlar bu ikili ayırımın arasındaki farkı daha da genişletecek ve daha önce bu iki kesim arasındaki ortak müracaat noktalarını tamamen yok edecektir:

Mevcut toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlenmesini öngören Müslüman Osmanlı tahayyülünün yerini tedricen, bireylerden oluşan bir toplum görüşüne dayanan Batılı reformist tahayyül aldı. Bu yeni dünya görüşü toplumu mekanik bir makine anlayışına göre işliyor olarak algılıyordu. Bu yeni toplum ideali, -temel bir mesele olarak istikrarın yerine geçen yeni bir toplumsal değer olan- değişme gibi yeni kavramlarla iş görmekteydi. Buna karşılık halk kültürü çok daha yavaş değişti ve özellikle, İslâmî bir âdil toplum idealleri giderek ideolojik boyutlar kazandı ve bir zırh, bir “toplumsal koza” halini aldı: içinde ahalinin Batı-yönlü reformun getirdiği değişimlere karşı korunma aradığı bir koza (Mardin, 1995, s. 72).

İsmet Özel bu kozayı, 1960 sonrasında sosyalist tezlerin yaygınlık kazanmasını açıklarken “iki yüz yıllık batılılaşmanın vicdan azabı” olarak tarif edecektir. İsmet Özel’in 70’lerin ortalarında ümidini kestiği sosyalist yapılanmadan Demirkubuz 80’lerin ortasında ümidini keser. Fakat bir cemaat vurgusu İsmet Özel’de her daim devam ederken Demirkubuz yavaş yavaş daha bireysel bir çizgiye oturur. Daha hapisteyken kırılmaya uğrayan düşüncelerini hapisane arkadaşlarını terk etmemek adına dillendirmez ve onlarla aynı kaderi hapisten çıkana dek paylaşır (Öztürk S. R., 2006, s. 82).

Peki, Demirkubuz için, Hobsbawn’ın daha önce ifade ettiği ve “yardım çağlıkları” olarak tarif ettiği, “güvensiz bir dünyada mensup olunacak bir "cemaat" çağrısı; toplumsal olarak tecrit edilmiş bir dünyada mensup olunacak bir aile; cangılda bir sığınak çağrısı” için, sınımlanacak bir topluluk kalmamış ise, yönetmen kendini nereye yaslamaktadır? Söyleşilerinden birinde “kahramanlarınızla hep bir iktidarın karşısında tanışıyoruz” sorusuna “Evet, *C Blok*’un ilk sahnesi cinsel bir iktidarın, *Masumiyet*’in ilk sahnesi bir devlet iktidarının, *Üçüncü Sayfa*’nın ilk sahnesi ise bir sivil iktidarın, bir çete iktidarının önünde başlar” diyerek cevap veriyor (Günçikan, 2006, s. 184). Buna rağmen, devlet ve otoriteyi temsil eden her şeyle arasında bir mesafe bulundurmaya tercih eden yönetmenin bu tavrı, otoritenin karşısında yer tutan topluluğa mensubiyeti tetiklemez.

Onları da suç ortaklığıyla mahkûm eder. Demirkubuz bireyi koruyan ve güvenliğini sağlaması gereken herhangi bir kolektif merciden uzak durmaktadır. Toplumcu bir film çektiği fikrine itiraz eder. Elbette fonda toplum vardır. Fakat bu sadece bireyin hikâyesini, boğulmasını anlatabilmek için bir dekodur. Bunun yerine kişisel özgürleşmeye prim veren bir anlayışa yol verir. Tasavvur ettiği dünyayı çoklu insan ilişkilerinde değil, iki insan arasındaki ahlaki ve nesnel ilişkide bulmayı diler ve bu ilişkiyi kurabilme imkânı ile ilgilenir. Bir söyleşide şöyle der:

Bu nedir? Sevgilinle kurduğun ilişkide örneğin; çünkü burası biraz daha müdahale edilemeyen bir alan; iki kişi arasında böyle bir dünya kurmak. Buna inanıyorum. Ben şeyi okuduğum zaman; o Yozgatlı iki kızın birbirlerine âşık olduktan sonra, böyle bir aşkı bu toplumda yaşayamayacaklarını anladıkları zaman ormana gidip intihar ettiklerinde, bu aşkı kurduklarına inandım. Yıllar önce iki ortaokul öğrencisi bir kızla bir oğlan, böyle bir aşkın sonunda elele tutuşup kendilerini uçurumdan atmışlardı (Aydın & Sönmez, 2006, s. 203).

Ama bu bir ütopyadır. Filmlerinden hiçbirinde iki kişi arasındaki aşka bu denli değer verdiği halde, karşılık bulmuş bir aşk ilişkisine rastlamayız. Asla bir kadın esas erkeğe yeterli ilgiyi göstermez. Belki bu yüzyıl için Hobsbawn'ın yaptığı tanımlamayı Demirkubuz filmleri için kullanmak uygun düşer. Demirkubuz filmleri “aşırı”dır. Sadece film tekniği açısından değil. Bir röportajında “Garip bir şey, bizi çepeçevre saran şeyleri Musa, ruhundaki boşlukla anlamsız kılıyor... Ama aynı sonuç dünyanın bir konaklama yeri olduğunu bilen bir Sufi'nin ruh doluluğu nedeniyle de söz konusu olabilir. O da müthiş bir teslimiyetle ‘neylerse güzel eyler’ deyip boyun eğerek anlamsız kılabilir ihaneti ve adalet sisteminin çabasını...” yorumuna verdiği şu karşılık onun aşırılığa olan eğilimini örnekler: “Evet. Ben bu anlamların karşısına "boşluk"u çıkardım. Bunu *ruhsuzluğa* ya da *kötülüğe* kendi başına mutlak bir değer atfettiğim için değil, ideal bir

ruha ve inanca duyduğum özlem yüzünden yaptım” (Karaca N. B., 2018). Bu yüzden Demirkubuz’un kendisi de tıpkı karakterleri gibi ifrat ve tefrit arasında salınır durur.

Hapishanede Balzac’ı okuyup bitirmiş olan Demirkubuz sanki ondan şu alıntıyı yapar gibidir; “Her şey olmayan bir sevgili, hiçbir şey değildir”. Onun ideal bir aşka olan inancına ve yine başka bir röportajında açık ettiği “aşk duygusu da ideal anlamda kendi varlığını başka bir varlığa teslim etme, bütün iradeni, her şeyi onun kollarına terk etme eğilimi” olduğuna inanmasına rağmen filmlerinde böyle bir teslimiyete, son filmine kadar rastlanmaz. Sondan bir önceki filmi *Bulantı* (2015) ise onu bu bölümün başında anlatılan baştan çıkarıcı karakterlere bağlar. Geldiği yer işte nihayet budur: Zamparalık. Ama bu bir başarının övücünü hak edecek türden bir eylem değildir. Nihayetinde bunca kadınla, yalnız ve yalnız tek bir kadınla ulaşabileceği bir mutluluğa ulaşamadığından dolayı birliktedir. Finalde kapıcı kadının ayaklarına kapanıp kalmasını nasıl yorumlamalıyız? Bütün o “gevezelikler” acının bir kamuflajından başka nedir?

Yönetmenin kendisi de bunu dile getirmektedir. 1980 sonrasında da ortaya çıkan manzara ortaya hiç de kolektif olmayan bireyci bir görüntü sunuyordu. Elbette bu “narsistik ve konformist” görüntü varoşları, kenar mahalleleri, gecekonduları ilgilendiren bir manzara değildi. İnsanların kolektiflere bağlılığından doğan sorumluluk duygusundan kurtulması daha çok sanat çevrelerinde ve entelektüel topluluklarda görülen bir şey oldu.

Doğal bir süreçle değil, baskı ile ve kendi iradesi dışında bunu keşfetmek, dediğim gibi tezahür etti ve böyle eksikli bir “komünallikten” narsisizme, hedonizme ve konformizme yönelme oldu. Hatta toplumsal olmanın, kolektif olmanın ondan önceki bütün doğru yanları bile inkâr edilmeye, aşağılanmaya başlandı. Biraz da solun insanların üzerinde bıraktığı vicdani baskıyı ve sorumluluğu da buna eklersek bu iyice abartıldı (Atam, 2016).

80 darbesini, öncesini ve sonrasını yaşamış herkes için aynı duyarlılıktan bahsetmek mümkün değildir. Evet pek çok kişi bireyci bir tutuma farklı şekillerde adapte olmuştur fakat tavrı Zeki Demirkubuz'la aynı kabın içinde rahatlıkla anılabilecek bir tek popüler kişiden söz edebiliriz: Teoman. Kendisinin darbe sonrasında idam edilen Erdal Eren'in akrabası olması (*İki Çocuk* şarkısı, Erdal Eren ve Eren'in, katil zanlısı olarak yargılandığı Zekeriya Önge içindir), darbe ve uygulayıcıları hakkındaki net fikirleri onun 1980 sonrası kültürel ortamının bir sonucu olması duygusunu güçlendirir. 96 yılında ilk albümünü çıkardıktan sonra günümüze değin süren müzik yaşamında Teoman'ın da tıpkı Demirkubuz'un gibi yaratisının merkezinde hep *loserlar* bulunmuştur. Bu yüzden Demirkubuz'un *Bulantı* filmi ve geldiği noktayı anlamak üzere Teoman'ın "Zampananın Ölümü" adlı parçası ufuk açıcıdır ve bize çok fazla söz bırakmaz:

Bir şey söyledi ki bence de doğru, bir bar filozofu
"Çok kadın hiç kadındır oğlum, yalnızlıktır sonu"
Kadehte yansımama baktım, ayaklı bir kanıttım
Kadın dergileri testlerinde her soruya yanıttım

Öyle güzelsiniz ki, galiba korkmaya başlamalı
Sizin kadar güzel olmak hemen yasaklanmalı
Durun, tahmin edeyim, balıksınız değil mi?
Çok yalnızım, n'olur size gidelim mi?

2.3.2. Onaylanma Arzusu

Güzel gerek öğülmeye / Yiğit gerek
sevilmeye. Karacaoğlan (Cunbur, 1985, s.
259)

Michel Tournier'nin *Veda Yemeği* adlı kısa romanı denizaşırı yolculuklara çıkıp uzun süreler boyunca evinden uzakta kalan ve evine döndüğünde karısına başından geçenleri heyecanla anlatan bir erkek ve onun karısı hakkındadır. Hikâyeleri böyle devam

ederken bir gün kaptanın gemisi jilet yapılmak üzere tersaneye çekilir ve kaptan da işsiz kalır. Onun ifadesiyle artık “24 saat koca”dır. Eşine yine hikâyeler anlatmaya devam eder. Fakat artık işsiz olduğundan yeni hikâyesi yoktur, eskilerini tekrar tekrar anlatmayı sürdürür. Bir gün karısı bu durumdan sıkılır. Adama artık bu hikâyeleri uzun uzadıya anlatmasına gerek olmadığını, isterse başından geçen bu hikâyeleri numaralandırmasını, anlatmak istediği bir hikâye için sadece numarayı söylemesinin yeterli olduğunu ve böylece de bu kadar zahmetten kurtulmasını tavsiye eder. Adam bu tavra çok içerler ve şöyle konuşur: “Eğer bir erkek bir kadını terk edip giderse, bunu o kadını ne artık güzel bulmadığı, ne de artık onu sevmediği için yapar. Bunu sadece bir bakir kulak bulma ümidiyle yapar” (Tournier, 2002, s. 26).

Hikâyedeki erkeğin tavrı kaba, vitrinden meyve seçen bir müşterinin kayıtsızlığında bir davranış gibi görünebilir ilk bakışta. Dikkate değer olan şey zamparalığın doğasının bundan ibaret bir şey olmasıdır. Burada bize anlatılan aslında modern zamanlarda bir erkeğin kendi varlığının onaylanması ihtiyacı karşısındaki çaresizliği hakkında net bir fikir verir: Mutlak anlamda onu dinleyecek, Gasset’in söylediği gibi “düpedüz kişiliğinin temel koşulunu onaylayan” bir kadına olan ihtiyaç. Bu örnek aslında erkeklerin neden konsomatrisler için para ödediğini de açıklayabilir. Belki de bu roman ve benzerleri artık erkeklerin kadınları baştan çıkarma seremonilerini çoktan aşmış, artık onlar karşısında kayıtsız şartsız bir teslimiyet ve acziyete yelken açtıklarını göstermektedir. Giddens modern toplumlarda erkeklerin bu duygusal değişimini gittikçe demokratikleşen kişisel alanla açıklamaktadır;

Çoğu erkek kadınları dikkatle inceleyerek kendilerinde eksik olan şeyi araştırmaya itilirler ve bu kendini açık öfke ve şiddet biçiminde gösterebilen bir eksiktir. Terapi literatüründe erkeklerin "duygularını ifade edemediklerini" veya "duygularıyla temas edemediklerini" söylemek bir klişe haline gelmiştir. Ama bu fazla kaba. Bunun yerine, erkeklerin çoğunun giderek artan bir şekilde demokratikleşen ve

yeniden düzenlenen bir kişisel hayat alanıyla hesaplaşmalarına izin veren bir benlik anlatısı inşa edemediklerini söylemeliyiz (Giddens, 1994, s. 111).

Bu noktaya nasıl gelindiğini Eva Illouz, geçmişten günümüze aşk ilişkilerindeki köklü değişimi örnekleyerek göz önüne serer. Ona göre aşk ilişkileri günümüzde toplumsal sınıflar ve toplumsal rollerden bağımsız bir çizgiye oturmuştur. 19. yy romantik aşk ilişkilerinin temel özelliği, aşıkların birbirlerine olan davranışlarının niteliği ne olursa olsun, nihayetinde aralarındaki hukuku belirleyen şeyin, toplumsal bir onaylanma ihtiyacı fikri olduğu idi. Fakat günümüze gelmeden önce bu toplumsal onay talebi sadece kişilerin sosyal statü ve sınıflarına uygun davranmayı gerektiren bir davranışlar bütünü anlamına gelmekteydi. Illouz âşıkların yazdıkları mektuplardan örnek vererek onların birbirlerine karşı pozisyonlarını nasıl kurduklarına bakar. Sonuç çoğunlukla erkeklerin âşık oldukları kadınları övmeleri, kadınların ise bu övgü karşılığında sürekli olarak kendi değerlerini düşürmeleridir. Sürekli tekrarlanan bu olgunun bazı sonuçları vardır. Öncelikli olarak kişinin kendini “nesnel olarak” yani hem erkekler hem de kadınlar için ortak kabul edilen değer ölçütlerine göre değerlendirme kapasitesinin artmasıdır. Bir diğer sonuç ise bu kadın ve erkeklerin birbirlerine kendilerini hata ve kusurlarıyla açmalarının bir sonucu olarak günümüzde sıkça karşılaşılan onaylanma ihtiyacı ve duygusal destek mevhumlarına gerek duymayan bir benlik anlatısı kurmalarıdır.

Oysa günümüzde bu türden bir toplumsal onaylanma imkânı ortadan kalkmış gözükmektedir. Çünkü aşk bu toplumsal çerçeveden bağımsızlaşmış ve modern ilişkilerde onaylanma ihtiyacı daha derinlere inen, kapsamlı bir hal almış durumdadır. Toplumsal değer kişinin toplumsal konumundan bağımsız bir hal almıştır. Illouz’a göre 19. yy. aşk anlatılarında rastlamadığımız onaylanma ve güvensizlik kavramları günümüz aşk anlatılarının merkezine oturmuştur. O günlerin sadakat, bağlılık temaları etrafında

dönen aşk duygusu günümüzde artık yetersiz görünmektedir. Sonsuz bir onaylanma talebi sürekli olarak ilişkinin merkezindedir. “Geç modernitede” der İllouz, “özdeğer duygusunu büyük ölçüde oluşturan şeyin aşk ilişkisi olduğu söylenebilir” (2013, s. 192).

2.3.3. Aile-Yuva

Martin Heidegger, doğum yeri de olan Messkirch’in 700. Kuruluş yıldönümü kutlamaları için 1961 yılında bir konuşma yaptı. Bu konuşmasında Heidegger, geçmiş, bugün ve gelecek arasında nasıl bir koşutluk kurulabileceği üzerine düşünür ve bize, bu kavramları anlamak üzere yeni bir yol çizer. Belirsiz, bugünden yola çıkarak ve ancak bazı öngörülere izin veren bir gelecek tasavvurunun yerine, yarını “bugün bize olacaklar” şeklinde anlamayı önerir. Böylece ona göre gelecek bugünün içine sarkan bir şey olup çıkar, bugünü izleyen bir şey olmaktansa. “O zaman da bugün, kendi başına duran, kendi içine kapanmış bir zaman süresi olmaktan çıkar. Bugünün kökü, kaynağı, hem geçmişte olmuş olanlardır hem de gelecekte olacıklara maruzdur” (Heidegger, 2001, s. 46).

1960’lı yılların ortamında Heidegger bugün olmakta olan, ama kökü hem geçmişte hem de gelecekte yer eden göstergeler üzerine düşünür. Nedir bu göstergeler? Ve nedir bu göstergelerin bize işaret ettiği? Heidegger kentlerde ve köylerde çatıların üzerlerini kaplamış olan radyo ve televizyon alıcılarına dikkat çeker ve eşsiz bir şiirsellik ve derinlikle bu göstergelerin “dıştan görüldüğünde insanların, "oturdukları" yerlerde, artık evlerinde, olmadıklarını göstermekte” olduğunu belirtir. İnsanlar her dakika daha eğlenceli, tahrik edici fakat, yeniden en yeniye sürekli değişim içinde olduklarından, güven verici olmayan alanlara doğru hareket etmektedirler. “Yurt-yuva olandan yuvaya-benzemeyenin içine çekiliyorlar” (Heidegger, 2001, s. 46).

Teknolojikleşmiş üretimin aldığı görünümleri herkes biliyor. Buna hayret ediliyor. Gene de hiç kimse bunun hakikatte ne olduğunu bilmiyor; böylece bugünün insanı giderek artan ölçüde sınırsız bir çalışmaya itildiğinden habersiz. İnsan üzerinde bu

denli üstünlük kuran her ne ise, yalnızca insan edimi olamaz. Bunun içindedir işte [bütün] bilmece-siliğiyle tekinsiz/ürkünç olan. Tam da bu tekinsiz/ürkünç olan yuvaya-benzemeyene egemendir ve bundan ötürü insanı bekleyen geleceğin belirleyicisidir. Yarın sadece bugünü izleyen yarın değildir; o şimdiden bugünün içinde yer almaktadır" (Heidegger, 2001, s. 48).

Demirkubuz filmlerindeki mekân kullanımının kloströfobik olduğu ve bu yüzden de evin tekinsiz, rahatsız edici ve ürkütücü bir yere dönüştüğü söylenmiştir (Suner, 2006, s. 173). Bunda doğruluk payı vardır fakat tamamı bu değildir. Evleri tekinsiz, huzursuz ve rahatsızlık veren yerler haline dönüştüren şey sadece kloströfobik olmasına dayanmaz. Hiçbir insani kurumsal yapıya güveni kalmayan bir yönetmenin, iki kişi arasındaki ilişkiden başka güven ortamı tanımayan ama bunu da bulamayan bir yönetmenin bilinçli tercihidir bu. Demirkubuz filmlerini tekinsiz, soğuk kılan ve sürekli tekrar eden bir imgeden bahsetmemiz gerekir. Bu sürekli karşımıza çıkan televizyon sahneleridir. Bu konuda özellikle dikkat çekici iki yorumu sıralayacağım ve sonrasında Heidegger aracılığıyla kendi yorumumu ekleyeceğim.

İlk yorumda Frederic Jameson filmlerde sürekli televizyon imgesi ile karşı karşıya kalınmasını işsizliğe ve geç kapitalizm koşullarında artan boş zamana yormaktadır. Ekran başında geçirilen bu zaman bir çelişkiyi de içinde barındırır. Bu artan iletişim yoksunluğunun yanında parçalanmış bireylerden oluşan toplulukları karşısında toplaması ve onların yalnızlıklarını paylaşmasıdır (Jameson, 2006, s. 16).

Bir diğer yorum Asuman Suner'e aittir. Çalışmasında Demirkubuz filmlerinde sürekli ortaya çıkan televizyon imgesini ısrarlı kullanımını anlamak üzere melodram türünün özelliklerine bakan Suner, türün tekrara dayalı ve kapalı bir yapısı, öykülerin bir eylemlilik ve hareketten daha çok durağanlık ve edilgenlik içermesi ve aşırı bir duygusal yoğunluk içinde kahramanların bir tutkunun pençesinde süregiden hayatları ile

Demirkubuz filmlerinde kendisini gösterdiğini ifade eder. Asuman Suner Asya melodramlarında rastlanan "negatif olarak kurulmuş" özne konumunun Demirkubuz sineması için açıklayıcı olduğunu düşünmektedir. “Seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine, ‘negatif olarak kurulmuş özne’ edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder” (Suner, 2006, s. 187).

Asya melodramlarında ortaya konan bu karakterlerin görüldüğü filmlerin özelliği, böyle bir karakter yardımıyla modernleşme deneyimlerinin yarattığı toplumsal değişim üzerine düşünmektir. Ama Asuman Suner tartışmasını bu noktadan, yani toplumsal değişimlerin yarattığı bir kişilik ve bu kişiliğin deneyimleri üzerinden kurmaz ve nihayetinde televizyonu, seyredilen Yeşilçam filmlerine açılan bir pencere olarak görür ve anlatının televizyon ekranı aracılığıyla “Türk sinemasının geçmişine, gelişiminin önceki bir evresine” açıldığını, dahası filmlerin melodrama benzeyen yapısı göz önüne alındığında “televizyon ekranının, aynı zamanda öykünün kendisini geri yansıtan bir ayna işlevi üstlendiğini” söyler (Suner, 2006, s. 192).

Mekânda ya izlenen ya da bir şekilde varlığı duyurulan televizyon bir anlamda Heidegger’in tespit ettiği üzere artık filmlerdeki bu insanların evlerinde, yurt-yuva olanın içinde olmadığını göstermesi açısından önemlidir. *Masumiyet*’te otel odasının herhangi bir sıcaklık içermeyen lobisinden bir çıkış, *Bekleme Odası*’nda karısıyla iletişim ihtimalini imkansız oluşunu imleyen bir gösterge. Televizyon iki kişi arasındaki iletişim imkanını imkansızlaştırır. Tıpkı filmlerinde yer alan itiraflar ve monologlar gibi televizyonlu hemen her sahnede konuşanların diyalogunu bir itiraf, bir monoloğa dönüştürür. Bu karakterler sürekli olarak “yurt-yuva olmayanın içine doğru” çekilmektedir. Çünkü tekinsiz-ürkünç olan, güven telkin etmeyen yuvaya egemen durumdadır. Buradan çıkışı Heidegger ancak taşra kent yaşamının korunmasında

görmekteydi, yani törelerin, geleneklerin hâlâ varoluşumuzu belirlediği ve yönettiği yerlerde. Bugün iletişim imkânlarının ulaştığı en ücra yerlerden, dünyayı “küresel bir köy”e dönüştüren 21. yüzyılın gelişmelerinden haberdar olsaydı muhtemelen olumlu bir şeyler söyleyecek gücü kendinde bulamayabilirdi. Fakat yine de içinde bulunduğu tarihte olan bitenlerden bir uyarı yapma gereğini hisseder. Bir gün artık yurt-yuva olandan bahsedecek yerimiz kalmadığında Heidegger’e göre artık o vakit yuva olandan da bahsedecek durumumuz kalmayacaktır. Geriye yalnızca, “insanın sürekli çıkar oyunlarıyla uğrunda yarıştığı, yeniden en yeniyeye çok hızlı bir değişme” kalacaktır.

Böylece şunu fark ediyoruz. Hukuksal kurum olarak evlilik ve onun mekanı olarak ev, Demirkubuz’un filmlerinde 80’lerdeki aile filmlerinin fersah fersah ötesinde bir karabasan gibi durur. Paglia’yı hatırlayarak, kadınlara karşı bir güvenlik önlemi olan kültür ve onun yaratmaları herhangi bir huzur getiremez Demirkubuz’un erkek karakterlerine. Demirkubuz’un erkek karakterleri için bu hukuksal bağın ne kadar önemli olduğu *Masumiyet*’te Haluk Bilginer’in oynadığı Bekir karakterinin piknikte yaptığı tiratta kendini gösterir. “...Doktorlar, hocalar kâr etmedi. Her seferinde yine peşinde buldum kendimi. Bi keresinde döndüm, biriyle evlenmiş bu, hamile... Beni abisiyim diye yutturduk herife. *Nedense rahatladım, oh dedim, kurtuluyorum*. Bu da akıllanmış görünüyo. Yüzü gözü düzelmiş, çocuk diyo başka bişey demiyo”. Sahnenin önemi şurada yatar: Nasıl olursa ve kimle olursa olsun evliliğin kurumsal ve hukuksal çerçevesi kendisiyle evlenmemiş bile olsa Bekir için rahatlatıcı ve güven vericidir. Ama bu rahatlık uzun sürmeyecektir elbette.

Demirkubuz’un filmlerinde sorunsuz bir alanı temsil eden “mutlu aile” ya da en azından bir “aile” ortamına rastlamayız. Eğer böyle olmuş olsaydı en azından çiftler arasındaki hiyerarşinin nasıl kurulduğuna ilişkin bazı tespitlerimiz mümkün olacaktı ve bu şekilde erkeği koruyan bir sistem olarak evlilik, patriarkal hegemonya üzerinde

düşünülebilirdi. Fakat filmlerde kadın erkek arasındaki ilişkiler böyle bir hukukun koruması olmaksızın işler ve bu sayede aslında biz erkek karakterlerin özsel anlamda nasıl kırılğan ve onlara atfedilen roller anlamında en azından kadınlar karşısında ne kadar zayıf olduklarını fark ederiz.

Belki Demirkubuz filmleri mutsuz ilişkiler ve evlilikler üzerine kurulmuş olabilir. Fakat bu ilişkiler popüler bir evlilik yeminine uyar gözükmetedir: “Ölüm bizi ayırana dek”. Her ne kadar kadın karakterlerin pek umurunda olmasa da erkekler ilişkili oldukları kadınlardan ya ayrılamazlar ya da onları ancak ölüm ayırabilir. *Masumiyet*'te Bekir intihar ederek Uğur'dan ayrılabilmiştir, Yusuf da Uğur'un ölümüyle. *Üçüncü Sayfa*'da, İsa finalde intihar eder. *İtiraf*'ta Harun karısına geri döner. *Yazgı*'da Musa'nın zaten dert ettiği bir şeyi yoktur. O da hapisten çıkıp evine döner. *Bekleme Odası*'nda ise Ahmet ya evde bir kadın olmadan durmaz ya da kadınların onu terk ettiği durumda ya eski sevgilisine ya da kapıya gelmiş herhangi bir kadına bağlanmaya devam eder. Erkek karakterler ilişkide oldukları kadınları bir türlü terkedemezler. Bir şekilde bir girdabın içinde sürekli aynı noktaya dönerler ve kendi hayatları için köklü kararlar alabilecekleri bir noktadan çok uzaktadırlar. Bir tür büyülenmişlik içinde hayatlarını her türlü tavsiyeden, öneriden, kurtarılma beklentisinden uzakta bir kapanın içindeymişçesine geçirirler. *Masumiyet*'teki hikâyenin öncesini anlatan *Kader*'de Bekir “herkesin bir şeylere inandığı bu dünyada” kendisinin de Uğur'a inandığını söyleyecektir. Bir dinin, bir tarikatın çilekeş müridleri gibi bu “dergahın” etrafından asla ayrılmazlar. Bu tam da Demirkubuz'un aşktan, bağlılıktan anladığıdır.

Çoğunlukla aileler çocuksuzdur ve yine aile filmlerinde tekrarlanan bir tema olarak birlikte vücuda getirilen ve ortak anlam bağı oluşturan çocuk imgesinden yoksundur ya da eğer bir çocuk varsa bu çiftin çocukları değildir. *C Blok*'ta Selim ve Tülay'ın çocukları yoktur. *Masumiyet*'te çocuk Uğur'un başka biri ile evliliğindedir.

Üçüncü Sayfa'da zaten Meryem bir başka adamla evlidir. *İtiraf*'ta yine çiftin çocukları yoktur ve finalde Harun Nilgün'e kendisiyle gelmesi için konuşmaya gittiğinde Nilgün bir başkasının çocuğuna hamiledir. *Bekleme Odası*'nda yine çocuk yoktur. *Yazgı* da ise *İtiraf*'a benzer bir şekilde Musa hapisten çıktığında evde bir çocukla karşılaşır. Bu noktada belki de Goody'nin tek başına yaşayan annelerin erkek üzerindeki etkileri konusunda düşüncelerini belirtmekte fayda var. Boşanmalar artıkça çocukların %90 oranında anneye verilmesi yüzünden babaların birileri için rol model olma durumları sekteye uğramaktadır. "Sık sık değerini kaybetmiş idol ya da başarısız olmuş Tanrı konumundadırlar" (2004, s. 202). Erkekler oğulları tarafından değil karıları tarafından ve görevden el çektirilme olgusu yüzünden "öldürülmektedir". Demirkubuz filmlerinde erkek karakterlere bir çocuk sahibi olma hakkı bile tanınmaz. Bu yanıyla bir tür anasoyluluğa dönüştür Demirkubuz filmleri. Ataerkilliğin ayrılmaz parçaları olarak yer eden "şerefın korunması ve artırılması", "erkek zürriyetinin bolluğu"ndan eser yoktur bu yapıtlarda (Bourdieu, 2015, s. 23).

Çiftlerin ya da şöyle söylemek daha yerindedir, çünkü çoğu kez onlara çift demek uygun düşmez; kadın ve erkeğin birlikte bir çocuk sahibi olmamasının belirleyici bir sebebi daha vardır ve bu sebep bu kişilerin arasındaki mesafeyi de gözler önüne serer niteliktedir. Geleneksel toplumlarda her zaman bir güvenlik unsuru olmayı ifade eden, fazlalığı ücretsiz bir işgücü anlamına gelen ve ailenin devamı için önemli bir işlevi yerine getiren ya da hali vakti yerinde kişiler için mirasın devredileceği bir kişi olarak önemi olan çocuk, günümüz endüstriyel toplumlarında anlamını yitirmiş durumdadır. Her şeyden önce artık aileler artan işgücü imkânları nedeniyle çocukları işgücünde kullanmak zorunda değillerdir. Çocuğun ailedeki anlamı değişmiştir. Artık maddi bir çıkar beklentisiyle çocuk sahibi olmak bireyselliğin bu derece gelişmiş olduğu bir toplumda önemini yitirmiş ve yeni bir evreye, duygusal bir evreye girilmiştir:

Bu "psikolojik fayda" nerede kendini gösteriyor? Burada bilinen bir motif skalası var; çocuk anne babanın evliliğini pekiştirir ya da anne babanın başaramadığı toplumsal yükselişi o gerçekleştirebilir. Bireyselleşme eğilimlerinin güçlü bir şekilde ortaya çıktığı yerlerde bu bağlamda yeni beklentiler de ortaya çıkar. Demografik bir araştırma şunu göstermiştir: Çocuk sahibi olmak giderek artan bir oranda hayata bir anlam katma ve kök salma arzusuyla ilintili hale geliyor, aynı zamanda "ilişki isteğini" hedefleyen "mutluluk beklentisi"yle de (Beck-Gernsheim, 2012, s. 206).

Beck-Gernsheim'in tespitleri içinde referans verdiği bir kadın, neden çocuk yapmaya karar verdiği sorusuna "belirsiz geleceğinden duyduğu korku"dan ve "kendi ailesini kurarak kendi dünyasını yaratma" arzusundan bahseder: "O korkunç özgürlükten kurtuldum". Her şeyin –olumlu, olumsuz- imkân dahilinde olduğu mezuniyet sonrası ruh halinden bahsetmektedir. Aslında bu cümleler Demirkubuz filmlerindeki havayı biraz tanımlayabilir. Aileler çocuksuzdur ve kadınları sarıp sarmalayan "korkunç bir özgürlük" imkânı, sorumluluk duygusunu gerektirmeyen bir aura her yanı, erkekler için belirsizlikle donatır. Böyle bir ortamda ne "ilişki isteği" ne de "mutluluk beklentisi" ön plana geçebilir. Demirkubuz'un endişesi en azından böyledir. Bu anlamda Jameson'un tespitinin mümkün hale gelebilmesinin önkoşulu olarak görünmektedir çocuksuz bir hayat. Jameson kadınların çoğunlukla işsiz olduğu bir durumda fahişeliğin kaçınılmaz bir özellik olduğunu belirtir; "*fahişe* bağımsız ya da göreceli olarak özgürleşmiş bir kadının kendiliğinden tanımlaması haline gelir" (Jameson, 2006, s. 17). Bu yukarıda bahsettiğimiz evin, evliliğin, kurumsal korumasının ve toplumsal korumasının ortadan kalkması ile yakından bağlantılıdır.

2.3.4. Bir Başkası

Kadında belirsizlik bir kusur değildir.
Nasıl ki erkekte kanatsız olmak bir kusur
değilse... (Gasset J. O., 1999)

Demirkubuz'un işte etrafı sarıp sarmalayan bu belirsizliğe cevabı iki yönde gelişir. Ama her iki yönde gelişen bu cevaplar sonucu değiştirmez. Bunlardan biri tamamen kayıtsız bir hal almaktır ki *Yazgı* ve *Bekleme Odası* bunu örnekler. Bir diğer durumda ise erkek kadını itiraf ettirmeye ya da bu bilinmezliğe bir açıklık getirmeye zorlar. *C Blok*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf* böyledir. Fakat burada belirsizliği, olan bitenin bilinmezliği olarak tanımlamıyoruz. Demirkubuz filmlerindeki belirsizlik, kadınların pozisyonları hakkında bilgi vermektan imtina etmeleri, kendilerini saklamaları ile doğan bir belirsizliktir. Yoksa çoklukla erkek durumdan bir şekilde haberdardır. Buna karşılık kadından talep edilen şey netliktir. Erkeği korkutan şey işte bu yoksunluk ve yoksulluktur. “Çünkü erkekte her şey açık seçik bir netlikte olur biter”. Oysa kadın için aynı şeyleri söylememiz mümkün görünmüyor. Erkekte bir genişleme, kendini başkalarına açma eğilimi görünür. Bunun en erken dışavurumunu belki de Sokrates'te görürüz: “Fakat benim kendimi herkese açmak gibi bir huyum var. Hatta dinleyici bulabilmek için para bile ödeyebilirim” (Eflatun, 1998, s. 16). Başkalarının gözünde ve karşısında yeteri kadar açık olamadığı ya da sergilenmediği duygusu karşısında bir erkek “sanki hiç gerçekleşmemiş gibi değersizleşir”. Oysa kadın için “bir kendini saklama ve gizleme içgüdüğü vardır: kadın ruhu sanki sırtını dış dünyaya dönmüş gibi içteki tutkulu mayalanmayı saklayarak yaşar” der Ortega y Gasset ve devam eder;

Bu nedenle gerçek kadınca yaşam kamudan, maske ve zırh oluşturmak amacıyla yaratılmış, görünüşteki kadınsılıkla korunmuş olarak maskelenmiş ve gizlenmiş bir biçimde akar gider. Benim düşünceme göre, yoğun biçimde kişisel olan her yaşamı her zaman kurmaca bir kişiliği, bir tür dermato-psyche'yi [yüzeydeki ruh] ayrıştırmak zorunda kalmıştır; böylelikle aşağı düzeydeki insanların düşmanca

merakını engelleme ve başka yere yöneltme, sonra da bu koruma duvarının arkasına saklanarak kendini neyse o olmaya adayabilme olanağı doğar. Bu maskeli kişiliğin -erkeklerde istisnadır- kadınlarda doğal bir şey olduğu ortaya çıkar (Gasset, 2014, s. 97)

“Hayatında biri mi var?” sorusu filmlerinin çoğunun açık ya da gizli temel motivasyonudur ya da bu sorunun aşikâr olmadığı yerdeyse kadının hayatında başka birinin varlığı aşikâr olduğundan ortada bir soru yoktur. *Bekleme Odası*’nda, *İtiraf*’ta, *C Blok*’ta, *Üçüncü Sayfa*’da, *Masumiyet*’te ve *Kader*’de böyledir. Bu nedenle Demirkubuz filmleri kadını susmaya değil konuşmaya zorlar. Eğer kadınlar susuyorsa bu zorlandıkları için değil, muhataplarını ciddiye almadıkları içindir.

Böylece şunu söyleyebiliriz: Eğer Ruken Öztürk ve Nilgün Tatal’ın dile getirdikleri doğruysa, yani dil erkekse ve erkek özne kendi buyruklarını aklın ve düşüncenin ve genel anlamda ise her türlü mübadelenin evrensel anlamda geçerli buyrukları olarak kuruyorsa (Öztürk & Tatal, 2001, s. 108), Demirkubuz filmlerinin genel olarak bu dayatmanın dışında yer aldığını, daha doğrusu bu kurguya ulaşmak, bu bütünlüğü sağlamak üzere hareket eden erkek karakterleri temel aldığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Oysa Demirkubuz’un kadın karakterleri için söylenen şeylerden biri genellikle kadınların erkekler dolayısıyla varlık kazandıkları ve kadına yönelik önyargılardan tümüyle azade olmadıkları yönündedir (Güler, 2012, s. 31). Eğer bütün metni kadınların pozisyonunu merkeze alarak inceleyecek olursak haklı da sayılabilir bu eleştiri. Fakat aynı çalışmada gösterildiği üzere Demirkubuz için trajedinin merkezinde erkekler vardır ve erkeklerin hikâyesi daha doğrusu trajedisi kadınlarınkinden daha ilgi çekici gelmektedir ona. “Aşk meselelerinde de kadın erkekten daha güçlü ve tutarlı. Kadın acısına boyun eğiyor ve bu boyun eğişi bir karşı duruş şeklinde de yaşıyor. Acısını çok fazla etrafına bulaştırmıyor. Erkek ise bulaştırıyor, acılarını daha göstererek yaşıyor”

(Düzel, 2006, s. 201). Deyim yerindeyse eğer “erkek acısı” daha sinematografiktir ona göre.

Burada *C Blok*'u biraz ayrı bir yere koymak gerekiyor. *C Blok* Türk sinemasında önceki on yılın etkisinde bir film gibi durmaktadır. Tıpkı Yavuz Turgul'un ilk filmi *Fahriye Abla* gibi *C Blok* da kadın filmleri dalgasından payını almıştır. Yönetmenin kendisi de filmin biraz özentili ve kişiliğine uygunsuz olduğunu kabul eder, mealen bu filmin kendisinin olmadığını dillendirir; “Sinemacıdan çok sinema kompleksine sahip olan bir insanın filmi gibi” (Öztürk S. R., 2006). Bir koleksiyoncunun etkileri gözlenir filmde. Adorno'nun mimari üzerine yazdıklarından etkilenerek çektiği bu filmden sonra başka bir hikâye başlamıştır Demirkubuz için. Kadınlar üzerine düşünceleri de kendi ifadesiyle henüz tam gelişmemiş bir durumdadır.

Gerçekten de sonra çektiği filmler arasında özellikle de kadın karakterler açısından bir devamlılık kurulabilse de -Ruken Öztürk, *Üçüncü Sayfa*'daki Meryem'in sonradan *C Blok*'taki Tülay, Tülay'ın da sonradan *İtiraf*'taki Nilgün'ün konumuna düşmüş olduğunu söyleyerek yönetmenin tematik bir devamlılık gösterdiğini ifade eder (Öztürk S. R., 2006, s. 92)-, kadın ve erkek karakterlerin arasındaki ilişkiler açısından bu film diğerlerine yabancı gibidir. Filmdeki erkek karakterler, “düşüş”e bu kadar meraklı bir yönetmenin sonraki erkek karakterlerine benzemezler. Selçuk Yöntem'in kocayı oynadığı Selim karakteri sonraki erkek karakterlerden ayrışır. Onun da film boyunca merak ettiği ve rahatsız olduğu karısına ilişkin bir belirsizlik vardır ama finalde karısını evi terk etmeye neredeyse o zorlamıştır ve yüzünde Don Juanvari bir zafer tebessümü ile “haklı” çıkmıştır. Fikret Kuşkan'ın oynadığı diğer erkek Halet ise sorunları olan ve kadınlarla ilişkisi içinde kendiyi herhangi bir problemi görünmeyen ya da bunu ifadelendiremeyen biri gibi görünmektedir.

2.3.5. Gayr-i Medeni

Demirkubuz'un filmleri arasında en az sinematografik bulunan *Yazgı* ve *Bekleme Odası* ayrıca bir ilgiyi hak ediyor. Çok az hareket ve oyunun yer aldığı bu filmler daha yoğun bir düşünce evrenine seslenir. Öncelikle *Yazgı* bir anne sıcaklığına dahi dokunmadan geçiştirilen ilk bir iki sahnesiyle soğuk, ruhsuz bir anlatıdır. Aynı zamanda köksüz de. Ölüm karşısında ne yapılacağını bilmeyen bir bakış. Sadece Musa değil birlikte çalıştığı insanlar da öyledir. Annesinin ölümü sonrası ne yapacağını bilmeyen Musa'nın, patronu da ne yapacağını bilemez. Gidip yakın zamanda yakınına kaybetmiş birisine danışır. Filmde Musa karakteri özdeşlik kurmak için çok itici bir karakterdir. Bu kadar "ruhsuz" bir kişi için üzölmek de seyirciye üzüntü vermektedir. Her şeye kayıtsız bir "fark etmez" deyişiyile mesafe alan Musa karşısında, ne onu aldatan karısına ne de patronuna mesafe almak işe yarar.

Yine de şunu görmeden filmi anlayamayız. Musa her şeye kayıtsız değildir. Örneğin karısının bacaklarına, göğüslerine ya da finalde çıplak dizleri üzerinden kadın bedenine olduğu gibi. Ayrıca yemek konusunda da kayıtsız sayılmaz. Kesinlikle tercihleri vardır. Sanki salt hayvani ihtiyaçlardan, yemek ve çiftleşmekten (ve öldürmekten, *Yazgı*'da komşusuyla kavga eden tanımadığı bir adamın arkasından tetiği çekmekte tereddüt göstermez) başkasına ilgisi olmayan biri olarak sadece modern öncesi değil aynı zamanda medeniyet öncesidir de. Musa'nın hayatındaki anlamsızlık, nedensizlik ve kayıtsızlık o derece aşırıdır ki finalde savcı ile arasındaki konuşmada, otoriteyi temsil etmesine rağmen savcı bize haklı görünür. Bu dünyada tutunacak bir yer mutlaka olmalıdır. Bu anlamda savcı da bir otoriteden çok medeni bir dünyayı, kuralları, ahlakı, hukuku, sistemi, doğaya karşı kültürü kısaca insanların ya da pek çok düşünürre göre erkeklerin kadınlara karşı olarak toplumun bir arada var olabilmesi için ürettikleri her şeyi temsil eder.

Film Camus'nun eserinden esinlenmekle kalmaz edebiyatta bu türde absürd karakterlerin belki de ilk örneği sayılabilecek olan Melville'in Yazıcı Bartleby'sine de oldukça benzer. Çünkü Bartleby'nin kayıtsızlığı da tıpkı Musa'nınki gibi, hatta ondan daha köklü ve sert bir biçimde (aslında bir tercihtir de; "yapmamayı tercih ederim") onu ölüme götürmüştür. Melville'in bu uzun hikâyesinin sonunda Bartleby'nin neden böyle olduğuna dair getirdiği bir açıklama simgesel düzeyde iki yapıtı birbirine bağlar. Avukatın bürosunda çalışmaya başlamadan evvel Bartleby ölmüş insanlara onlar öldükten sonra gelen mektupları sınıflandıran Alıcısı Ölmüş Mektuplar Dairesi'nde çalışmaktadır. Avukata göre zaten umutsuz bir mizaca sahip bir insandaki umutsuzluğu katmerlemeye uygun bundan daha iyi bir iş olamazdı. Avukat bütün o ölmüş insanların üzerine Bartleby'nin neler hissetmiş olabileceğini düşünerek hikâyesini şu cümleyle bitirir; "hey gidi Bartleby, hey gidi insanlık!" (Melville, 2013)

Murat Belge bu türde romanlar içinde bu eserin bir istisna olduğunu, eserin yazıldığı tarihte (1853) ve sonrasında bu türden absürd denilebilecek yazın örneklerine rastlanmadığını yazar. Benzer örnekler daha çok İkinci Dünya Savaşı sonrasında (insanlıktan ümit kesildikten sonra) yaygınlaşmış bulunmaktadır (Belge, 2013) ki Demirkubuz bunlardan en ünlüsü olan Albert Camus'nun *Yabancı* (L' Etranger, 1942) adlı romanından esinlenerek bu filmi çekmiştir. Murat Belge'nin verdiği örnekler arasında Demirkubuz'un *Yazgı* filmi üzerine yaptığı söyleşide (Bell, 2016) kitabı *Utancı*'ı filme almak istediğini ve kendisine yakın bulduğunu söylediği J. M. Coetzee'nin *Michael K. Yaşamı ve Yaşadığı Dönem* adlı kitabı da yer alıyor.

Neden Melville'in hikâyesini 19. yy ortasında yazdığını ve neden bu tür romanların İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaştığını açıklayabilecek bir düşünceye izin verilsin. Philippe Aries batı dünyasında ölüm üzerine düşünce ve davranışların dönüşümünü incelediği kitabının son bölümünü *Yasaklanmış Ölüm* olarak adlandırır. Ona

göre ortaçağın başlangıcından 19. yy ortasına kadar uzun bir dönem boyunca ölüm hakkındaki düşünceler yavaş yavaş değişmiştir. Bu değişim o kadar ağır ilerlemiştir ki içinde yaşadıkları an içinde insanlar bu değişimin farkına varamamışlardır. Fakat 20. yüzyılın ilk üç çeyreğindeki değişim ise tam anlamıyla bir devrim etkisi yaratmıştır: “Geçmişte her yerde hazır ve nazır olduğu için çok bildik, çok alışılmış olan ölüm silinmiş, ortadan yok olmuştur. Ölüm artık utanılan ve yasak bir şey haline gelmiştir” (Aries, 1991, s. 85). Bu noktaya gelinmesine sebep olan şey ölmekte olan kişinin içinde bulunduğu durumun vahametinden kaçmaya ve bu durumu saklamaya yönelik duygu yoğunluğu olmaktadır. Fakat geçmişte de yaşanan bu duygu durumundan kaçınma sebebi Aries’e göre modernliğin özelliklerinden biridir. Bu insanların artık ölen kişi için değil bizzat toplumun kendisi için ölümün sebebiyet verdiği altüst oluştan ve tahammül edilmesi güç duygulardan kaçınması gerekmektedir. Ölüm ayinlerinde henüz kimsenin farkında olmaksızın değişmeye başlayan şey bir fiziki olguyla beraber değişmeye başlar; insanlar artık evlerinde değil hastanelerde ölmeye başlamışlardır, daha doğrusu hastanelere ölmek üzere gitmektedirler. Çünkü evde ölmek uygunsuzdur artık (Aries, 1991, s. 87).

Matemin dışa dönük gösterimleri kötü görülmüş ve uygulamadan silinmiştir. Artık koyu elbiseler giyilmemektedir; kimse diğer günlerdekilerden farklı kıyafetlere bürünmemektedir.

Çok açıkçası, üzüntü acıma değil de, iğrenme ilham etmektedir; o bir zihinsel tutarsızlık veya uygunsuz bir tavır belirtisidir; o kötüdür. İnsanlar aile çevresi içinde de, çocukları altüst etme endişesiyle kendilerini bırakmaktan kaçınmaktadırlar. İnsanlar ancak, kimse onları görmediğinde ve duymadığında ağlayabilme hakkına sahiptirler. Yalnızken tutulan ve ayıp görülen matem, tıpkı masturbasyon gibidir (Aries, 1991, s. 89).

Musa karakteri bu anlamda filmin diğerkarakterlerinden sadece daha aşırı olmakla ayrılır çünkü onlar da bir ölü ile ne yapacaklarını bilmeyen zavallılardır. Final sahnesinde üç kişiyi öldürdüğü için değil annesinin ölümüne üzülmeyeceği için yargılandığını söyler Musa.

Yazgı Demirkubuz'un toplumsal cinsiyet meselesine en yakın olduğu film gibidir. Yönetmen de bunun farkındalığı içinde filmi çekmiş gibidir. “Yani çektiğimiz acı beklentilerimizden geliyordu. Kendimize biçtiğimiz imajlardan ve kimliklerden. Çünkü beklemeyen insan acı da çekmez” (Çakmak, 2016). Böylelikle film uygarlığın insana yüklediklerinden feragat etme arzusunu açık eder. Kimsenin bir ihanet karşısında öfkelenmek ya da bir yakının ölümü sonrasında üzülmek gibi “kültürel” eylemlere aslında rağbet etmediğini söyleyen Demirkubuz böyle bir dünyanın nihai sonuçlarını gösterir. Böyle bir dünyada kadının kendi varlığını Musa'ya duyurmak için sorduğu bütün sorulara verilen kayıtsız cevaplar biz medenileri sinirlendirir. Bir başka uç noktada kadın ve erkek aşta yine buluşamaz. Bu sefer erkeğin kayıtsızlığı sayesinde.

Belki şu abartılı bir tespit olmayacaktır; kıskançlık olmadığı için aşk da yoktur. *Yazgı*'daki ve *Bekleme Odası*'ndaki kadınlar bunu özellikle açık etmek isterler. Yani erkeğin kendisini kıskanıp kıskanmadığını ya da sevip sevmediğini. Ama ortada koca bir ruhsuzluk dolanır. Bu filmlerde özellikle de *Bekleme Odası*'nda erkek karakterin duyarsızlığını yine de bir kayıtsızlık olarak değerlendirmektense aşırı ilgili olmak ile ilişkilendirmek daha uygun görünüyor. Yani Demirkubuz'un aşırılığa olan eğilimi ile. Her ne kadar Demirkubuz *Bekleme Odası*'nı ölümün beklendiği bir yer olarak tarif etmişse de bana odada beklenilmekte olanın bir kadın olduğunu düşündürüyor. Bu sebeple karakterin merak ettiği şey aslında kadınların kayıtsız şartsız bir teslimiyete kucak açıp açamayacaklarıdır ama bu bir türlü gerçekleşmez; Sus olsam, kusur olsam / Ağızdaki küfür olsam / Doğuştan esir olsam /Yine de oynar mısın benimle?

Bu noktada, *Yazgi*'nin ve *Bekleme Odası*'nin sadece modern öncesi değil medeniyet öncesi de olduğuna dair düşünceye destek olmak üzere, antropolog Margaret Mead'in düşüncelerine yer vermek gerekecek. Mead kendisinin de alıntıladığı kıskançlık tanımını şu şekilde yapar;

"Kıskançlığı, 'kıskançlık duygusu' diye açıklamak güçtür. Çünkü bu duygu, bazan daha çok korku, keder ve utanma, bazan da hiddet, kuşku ve aşağılanmaya yaklaşır. Onu, amacı ya da görevi ile tanımlayabiliriz. Kıskançlık, ister bir kadın ya da başka bir insan, hatta iktidar ya da mal mülk olsun, sevilen nesneye tek başına malik olmayı özel amaç edinen sevgi düzeninin bencil yanındır".

Mead kıskançlık hakkındaki bu tanımı aktardıktan sonra tanımın kendisinde sadece "tek başına" ifadesine itiraz ettiğini çünkü çoğu kimsenin başkalarıyla paylaştığı ama grubun dışındakilere karşı bir ayrıcalığı savunduğunu dile getirir (Mead, 1983, s. 68).

Mead çeşitli ilkel kabilelerde kadın erkek ilişkilerinin nasıl gerçekleştiğine dair, nasıl serbest-ötesi uygulamalar içerdiğine dair (Türkiye'de ortalama bir insanın gözlerini faltaşı gibi açmasına yetecek denli) örnekleri sıraladıktan sonra "normal" olanın toplumsal olan tarafından belirlendiğini ifade eder ve bu çerçevede bir kişinin içinde bulunduğu toplumda kendine saygısının tehdit altında olduğunu görmesi durumunda – "cömert bir karı ikramcısı olarak ya da bir haremın başarılı yöneticisi olarak ünü tehlikedeysen" diyerek örneklendirir- sonucunun kıskançlık olacağını belirtir.. En sonunda kıskançlığın "*bu iltihaplı yara*"nın, "*bu yararsız davranış*"ın bulunmadığı, hepsinin olmasa bile kıskançlığın bir kısmının yok edildiği şartlar altında ne oluyor, böyle bir dünyanın vadettiği nedir diye sorarak ilkel kabilelerdeki manzarayı tarif eder.

Samoa, rekabete düşkünlüğü, kişiliğe verilen önemi ve güçlü duyguları ortadan kaldırarak kendine özgü bir yol seçmiştir. Böyle bir kültürel yöneliş, insanlığa zarar

veren davranışlardan pek çoğunu, bu arada en önemlisi kıskançlığı da ortadan kaldırmıştır; fakat bu, hoş giden sakinliği için çok yüksek bir bedel ödemektedir. Şu toplumdan, büyük mistik ve sanatçıları yetiştiren büyük tutkular; teşebbüslerin ve önderlerin doğduğu çatışmalar eksilmiştir. *Doğuştan çekingenlerle* hastalık derecesinde *düş kırıklığına uğramışlar* [vurgular bana ait], ancak bu kadar yüksek bir bedel ödemek isterler barış için (Mead, 1983, s. 80).

Tıpkı *Bekleme Odası*'nın Ahmet'in de olduğu gibi düş kırıklığına uğramış bir karakter ortadadır ve zaten diyaloglarında bunu da açıkça gösterir. Ona göre “orospuluk iflah olmaz” ya da “başkalarıyla mutlu olan kadın” ona kendini “hep kötü” hissettirmiştir.

Buradan devam ederek hem Ahmet'i hem de Musa karakterini Karen Horney'in belirttiği anlamda nevrotik bir karakter olarak tanımlayabiliriz. Aslında bütün Demirkubuz karakterleri *C Blok*'ta Selim'i dışarıda bırakırsak nevrotiktir. Horney nevrozu korkular ve bu korkulara karşı başvurulan savunma mekanizmaları ve birbiriyle çatışan eğilimlere uzlaştırıcı çözüm yolları bulma denemeleri ile belirlenmiş bir ruhsal bozukluk olarak tanımlamaktaydı. Ona göre sadece belirli kültürel ve sosyolojik ortak bir yapının davranış kalıplarından sapıldığı vakit nevrotik bir davranış sergilenmektedir. Bu nedenle de nevrotik bir davranış sadece belirli bir kültürün içinde nevrotik olarak tanımlanabilir fakat buna karşılık başka bir kültür içinde bu davranış nevrotik olarak adlandırılmayabilir. Böylece *Yazgı*'da Musa'nın hem ilk savcı ile hem de finalde son savcı ile diyalogu bir analist-hasta konuşmasına döner. Savcılar durumlarını açıklamak zorunda hisseder; “yanlış anlama merakımdan soruyorum”. Fakat bu analiz çabası Horney'in de işaret ettiği üzere başarısızlıkla sonuçlanır, çünkü “hasta” kendi pozisyonundan kesinlikle emindir.

Bu çalışmada baştan beri belirli bir kültürel ve sosyolojik değişimlerin sonuçları olarak iddia edilen davranışlardaki değişimleri Karen Horney nevrotik kişiliği

tanımlarken dile getirmektedir. Ona göre nevrotik kişilik sadece bazı ortak özelliklere sahip nevrotik kişiliklerin varlığından değil aynı zamanda bu temel benzerliklerin daha çok çağımızın ve kültürümüzün güçlüklerinden ileri geldiğini ifade etmektedir (Horney, 1980, s. 47).

Horney'e göre nevrotik davranışların kökeninde 'temel endişe' adını verdiği bir duygu durumu yer almaktadır. Kabaca bu, "kendisini kötüye kullanmak, aldatmak, küçük düşürmek için fırsat kollayan, üstüne saldırmaya, ihanet etmeye, haset etmeğe hazır olan bir çevre içerisinde kendi küçüklüğünü, önemsizliğini, çaresizliğini, yalnızlığını ve tehlikelerle kuşatılmış olduğunu hissetmekten ileri gelen bir duygu"dur (Horney, 1980, s. 98). Bu durumun en sık karşılaşılan göstergesi olan "sevilmek için duyulan şiddetli istek" ise nevrozlarda kolayca fark edilir ve bu temel endişenin kesin bir dışavurumudur. Kendisine düşmanlık gösteren ve varlığını tehdit eden bir dünyada kişinin kendisini güçsüz ve çaresiz hissetmesi karşısında bu sevilme ihtiyacı en kestirme yol olarak görülmektedir. İşte Demirkubuz'un iki kişi arasındaki sevgiye bu denli değer vermesinin ardında yatan sebep budur. Tıpkı Heidegger'in şiirin modern dünyada dokunulamaz ve denetlenemez yapısına vurgu yapması gibi, Demirkubuz da bu karşılıklı aşka değer verir ve bir koruma alanı bulduğunu düşünür.

Bana göre her şeyden önce, toplumsal olan bütün mazlumiyetine, edilgenliğine rağmen, faşizm olma durumudur. Toplum dediğimiz olgu her şeyden önce müdahale ögesinin ön planda olduğu, birinin dediği gibi, sadece korunma duygusuyla en başta ortaya çıkmış... iktidarın ele geçirilmesiyle, insanı, bireyi yok etmekle eşanlı bir konuma dönüşmüştür... Tarih bireyin toplumsal olana karşı savaşımıdır (Güven, Atam, & Görücü, 1995, s. 15).

Demirkubuz böyle düşünür. Fakat bu düşünce, yani toplumun baskıcı yönüyle ilgili endişeler batı dünyasında çok daha erken ortaya çıkmıştı. Baudelaire, Poe üzerine

düşünürken “demokratik toplumlarda kamuoyunun merhametsiz diktatörlüğü” diye yazar ve Poe’nun yaşadığı ABD’nin, “gaz lambalarıyla aydınlatılmış büyük bir barbarlık” olduğunu vurgular (Baudelaire, 1995, s. 13). Daha sonraları ömrünün 10 yılını akıl hapishanelerinde geçirmiş olan Antonin Artaud, Van Gogh üzerine yazdığı eserinde “böylece” der, “toplum, kurtulmak ya da kendisini korumak istediği herkesi tımarhanelerde boğazlatmıştır, bazı ulu pislikler konusunda kendisiyle suç ortaklığı yapmayı reddetmiş kişiler olarak. Çünkü bir deli, toplumun dinlemek istememiş olduğu ve dayanılmaz gerçekler söylemesini engellemek istemiş olduğu bir insandır da” (Artaud, 1991, s. 11). Listeye Baudelarie’i, Poe’yu, Gerad de Nerval’i, Nietzsche’yi, Kierkegaard’ı, Hölderlin’i ve Coleridge’i de ekleyerek. Düşünce dünyasına ilişkin buna benzer bir duyarlılık Demirkubuz’da da vardır. Hatta tez konumuzun tesadüfi olmadığını da vurgular bu düşüncede. Demirkubuz şöyle der:

Şöyle bir noktaya geldim bir dönem. “Yenikler” diye bir belgesel projem vardı. Türkiye’deki yenilmiş insanların hikâyelerini anlatmaktı. Mesela kimdi bunlar? Cemil Meriç’ti bir tanesi. Alp Zeki Heper’di bir tanesi. İdris Küçükömer’di... İdris Küçükömer, söylediğimize daha denk bir örnek. İdris Küçükömer hiçbir zaman sosyalistlerin ciddiye aldığı –popüler anlamda söylüyorum– bir adam olmadı. Bir anlamda kaybedildi. Görmezlikten gelindi. Burada bir şey var işte. Onun karşısında işçi sınıfı kendilerine başka liderler yarattı. İşçi sınıfı, devletle kendileri arasındaki dengeleri kuracak liderler yarattı. Bu ahlaksız uzlaşmayı sürdürecektir liderler yarattılar ve onların peşinden gittiler (Aydın & Sönmez, 2006, s. 208).

Ama Demirkubuz’un filmleri nihayetinde gittikleri yerde de bir huzur vadetmezler. Demirkubuz bir faşizmden kaçarken, nihayetinde bir başka faşizme yol alır, İngeborg Bachmann’ın “faşizm iki insan arasındaki ilişkide başlar” (Cemal, 1985) sözüne takılıp kalır ve bütün filmlerini bu çizgiye oturtur.

Horney, yukarıda belirttiğimiz, bu “sevilmek için duyulan şiddetli isteği”, “boyun eğmek, razı olmak ve kendilerini gösterebilecek hiçbir davranışta bulunmamak gibi bir eğilim gösterenler; başarı kazanmak, güçlü olmak, mal-mülk ve para edinmek için çaba harcayanlar; insanlardan kopmak, onlardan uzaklaşmak ve bağımsız olmak eğilimini gösterenler” ile birlikte çağımızın başat dört nevrotik davranışı arasında gösterir ve bu dört nevrotik davranışın gelişmesi de şu dört şarta bağlar; Endişe, sevilmeyen bir insan olduğunu hissetme, sevildiğine inanamama ve insanların hepsine karşı düşmanca duygular besleme (Horney, 1980, s. 119).

Genel olarak filmlerindeki karakterlerin edilgenliğinden bahsedilen Demirkubuz’un filmleri, Horney’in sıraladığı ilk iki maddede toplanmış gibidir. Bu karakterler tepki göstermezler, cevap vermezler, müdahil olmazlar. *C-Blok*’un Halet’i, *Masumiyet*’te Bekir, *Üçüncü Sayfa*’da İsa, *Yazgı*’da nefret ettirecek kadar kayıtsız Musa, *İtiraf*’ta Harun. Bu karakterler doğal olarak, her şeye inancını yitirmiş olduğunu söyleyen bir yönetmenin ortaya döküleceği, oluşturacağı karakterlerdir. Başka türlü düşünülemezdi. Burada dikkate değer bir biçimde de onun ana karakterleri onlardan beklenen toplumsal davranışlar olarak değil ama yalnızca bir cins olarak erkektir. *C-Blok*’ta, *Masumiyet*’te, *Yazgı*’da, *İtiraf*’ta, *Üçüncü Sayfa*’da, *Bekleme Odası*’nda. Erkek karakterler, *Masumiyet*’te Güven Kıraç, *İtiraf*’ta Taner Birsnel, *Üçüncü Sayfa*’da Ruhi Sarı ağlayıp durur. Yine *Üçüncü Sayfa*’da Başak Köklükaya Ruhi Sarı’nın gösteremediği “erkekliği” gösterir. Mafya adamlarına karşı direnir. Cinayet planları yapar yani çekip çevirir. *İtiraf*’ta erkek statü olarak güçlüdür ama güvensizdir. Bu güvensizliği, evliliğini bitirir.

Demirkubuz, edebiyatta Nabokov, sinemada Kubrick’in, erkeğin bir irade, yapabilirlik, güç, elde etme, fethetme özelliklerine kibrit suyu dökmelerinden beri ayyuka çıkmış olan şeyi bize tekrarlamaktadır. Bize yeni baştan bir Humbert Humbert vakası

anlatıyor. Nihayetinde Demirkubuz'un bütün filmlerinin bir özetini dillendirmek zorunda kalsaydık, herhalde beste ve güftesi Nâci Tektel'e ait Saba makamındaki şu güzel şarkının dizeleri, işimizi kolaylıkla görürdü; *Uzayıp giden o tren yolları / Açılıp sarmayan yârin kolları.*



SONUÇ

Her zaman bağısta bulunduğun birine
“hayır” dersen zorla almasını istiyorsun
demektir (Syrus, 1997, s. 33).

“Bu kitabı, intihar eden birkaç arkadaşına ve paranoyadan, şizofreniden mustarip birçok arkadaşına ithaf ediyorum. Onlar, öyle sanıyorum ki çağımızın (belki de bütün çağların) belâsını en yakından görecek noktaya yaklaşmışlardı. Bu tehlikeli noktadan salim bir bölgeye adım atmaya yeltendiler belki; belki tekinsiz hareketleri yüzünden meşum bir darbeye devrildiler” diye yazar İsmet Özel “Waldo Sen Neden Burada Değilsin” adlı bir tür otobiyografi olan kitabının girişinde. Arkadaşlarının başına gelen bu kötü kaderden etkilenmemiş oluşunu İsmet Özel, öncelikle şiire olan adanmışlığına bağlar. Ardından gelen diğer sebebin ise siyasi anlamda bir bağlılığın karşılığını arama çabası olduğunu söyleyecektir ki nihayet her ikisi de aynı anlama gelebilir; bir bağlanma, ait olma arzusuna. Şiir ve siyaset ona verilmiş tekinliktir (Özel, 1999, s. 5).

Yukarıdaki cümleler 1960’lardan 2010’lu yıllara dek geçen yarım asırlık sürede Türk sinemasında “kaybeden” karakterlerin değişim sürecine ışık tutan ve günümüzden baktığımızda 1960’lı yıllarda Türk sinemasında yer eden bazı karakterlerin bugün için loser olarak rahatlıkla sınıflandırılabilceği halde neden o yıllarda böyle bir tanımlamanın yapılmadığını ya da yapılamadığını açıklayan sözlerdir. Benim bu tezdeki iddiam Türk sinemasında kaybeden karakterlere doğru bir kırılmanın, toplumun siyasi ve sosyal bağlanma konusundaki ilişkilerinin değersizleşmesi ve “emek”le kurdukları ilişkinin niteliğiyle yakından bağlantılı olduğu yönündedir. Ben bunun o yıllardaki siyasi bilinç düzeyi, insanların toplumsal meseleleri kavramadaki tavırları ile ilgili olduğunu, dolayısıyla da başlarına gelen şeylerin onları birer kaybedene dönüştürmüş olsa da onları *loser* olarak görmemize engel olduğunu düşünmekteyim.

Bu dönemde, yani 1960'lı yıllarda “iş” ya da “hedefleme” ve bu hedefe ulaşamamak bir kaybeden için belirleyici unsur olmaktadır. Ama konunun toplumsallığı bütün tarafları bir araya toplayıp, bir “cemaat” ve “karşıt cemaat” duygusunu beslemektedir. Cemaat duygusu bağımlılık ilişkilerini egemenlik ilişkisine dönüştürmeden ve herkesin birbirine ihtiyacı olduğu fikrini hayatta tutarak onların kaybedişlerini dışarıdan bir güce isnat etmektedir. 1980'lerden sonra gelişen şartlar ise daha farklıdır ve emek süreçlerini, insanların iş ile olan bağlantılarını tartışma dışı bırakır. Thatcherizm'in sebep olduğu sorunlar üzerine düşünürken Charlie Leadbeater, 1980 sonrasında birey açısından temellendirilmiş bir kolektivizm görüşünü ortaya sürememesini solun tökezlemesinin en önemli sebeplerinden biri olarak görüyordu. Bireylerin güvenliğinin ve haklarının uzun vadede yalnızca kolektifler aracılığıyla savunulabileceğini düşünen yazar, o tarihlerde artık bu bağın kopmaya başladığından yakınmaktaydı (1995, s. 129). Çünkü artık sorun bireyin kendi yetersizlikleri ve başka bireyler ile kurmakta zorlandığı ilişkilerdir. Bu dönemde bu karakterleri *loser*'a dönüştüren şey ise artık iş yaşamındaki sorunlar değil onların “kişiliğinin temel koşulunu” onaylayacak bir kadınla ilişkilerinde yaşadıkları yetersizliktir.

Ama hikaye bir kadın ve bir erkek arasındaki ilişkide kendini açık etmeye başlasa da yine de bu ilişkilerin sadece kişisel alanı değil daha pek çok tartışmayı beraberinde getirdiğini aklımızdan çıkarmamak gerekir. “Cinsiyetler arasındaki ilişkileri” diyor Ulrich Beck “sadece göründükleri gibi -cinsellik, şefkat, evlilik, ebeveynlik vs. konularını içeren cinsiyetler arası ilişki gibi- ele alarak değerlendirmeye kalkmak, bu ilişkilerin aynı zamanda başka pek çok şeyi -iş, meslek, eşitsizlik, siyaset ve iktisat-kapsadığını görememek anlamına gelecektir” (Beck, 2011, s. 156).

Bu anlamda Türk sinemasında 1980 öncesindeki ve sonrasındaki kadın erkek ilişkilerinin temsili açık bir biçimde iki farklı siyasi, iktisadi ve toplumsal dünyadan

bahsettiğimiz ve farklı mesleki algılardan, farklı eşitlik düşüncelerinden bahsetmemiz gerektiği anlamına gelecektir. Buradan bakıldığında “*Ben Kuyu’yu çekerken bu feministler neredeydi*” diye soran Metin Erksan haklı bir soru sorar fakat tarihsel açıdan doğru bir analiz yapmış olmaz (Kayalı, 1994, s. 26). Çünkü açık bir biçimde *Kuyu* (1968) feministlerin bazı argümanlarına, eleştirilerine cevap veren bir film olsa da *Kuyu*’nun feminist bir bakış ile çekildiği söylenemez. Dahası *Kuyu*’daki kadın karakterinde bir feminist olabilmesi mümkün değildir. Sadece istemediği bir adama teslim olmamakta direnen bir kadındır.

Öte yandan biliyoruz ki Erksan’ın vurgusu özel bir vurgu, yani özellikle kadınların istismarına ilişkin bir vurgu. Film Erksan’ın filmlerinde temel motiflerden biri olan tutku meselesini de ele almaktadır. Ve öyle de okunabilir. Ama öyle olsa bile yine de günümüz feministleri tarafından “erkek bakışının bir ürünü”, Mulvey’den sonra elbette “erkeğin bakışının bir nesnesi” tanımlamalarından kurtulamazdı. Bu anlamda 1980 sonrasındaki 10 yılda çektiği filmler ile “kadın filmleri yönetmeni” adını alan Atıf Yılmaz ise tam yerinde bu işi yapmıştır. Kadın filmlerine yönelişi de büyük oranda Deniz Türkali ile evliliği ve kendisinin bir konferansta belirttiği üzere 1980 sonrasında Yeşilçam piyasasının yok olması ve geride sinema izleyicisi olarak sadece 15-18 yaş arası gençler ve entelektüellerin kalmasıyla alakalıdır. Gençler için erotizm, entelektüeller için feminizm. Bu dönemdeki, özellikle kadın filmleri ve marjlarda kalan insanların yaşantısı, başka yöne kayan yönetmen ilgisinin en verimli örneklerinden biridir Atıf Yılmaz (Kayalı, 1994, s. 105).

Soruna zaman içinde değişen toplumsal, siyasi ve iktisadi yapı çerçevesinde bakıldığında ve 1960’lardan günümüze değin Türk sineması incelenmek istendiğinde göz ardı edilmeyecek olan olgu, bu metnin başlarında Hobsbawn’ın köylülük konusunda yapmış olduğu değerlendirmelerdir. Bütün dünyada bir gerileme içinde olan köylülüğün

Türkiye’de 1980’lere kadar hâlâ baskın bir toplumsal biçim olarak varlığını koruması aynı zamanda kadın erkek ilişkilerinin de hangi sınırlar arasında dolandığını bizlere gösterir. Türk sinemasının bu yıllardaki seyirciye bağımlı yapım koşulları, bizleri sözkonusu “temsil”in halk nezdindeki karşılığı konusunda şüpheden uzak tutar. İşlenen konu ve temaların devamlılığı için filmlerin toplumsal bir destek alması şarttı. Bu toplumsal desteği mümkün kılan iki unsur vardı;

Bunun en önemli nedeni sinemacıların Türkiye içinde kalıp kendi ülkelerini, yerel meseleleri anlatmalarındır. Bu da seyircinin filmlerdeki konular ve karakterlerle özdeşleşmesine yol açmıştır. Sinema seyirci arasındaki bağın ikinci oluşumu ise filmlerin konularında görülen kısır döngüdür. Çünkü Türk sinemasının parasını veren ailedir. Sinemada bugünkü gibi sponsor bulunmamaktadır. Çekilen bir film kötü olduğu takdirde, prodüktör büyük zarar etmekte hatta iflasa kadar sürüklenebilmektedir. Yönetmen ise bir daha film çekememe riskiyle karşı karşıya kalmaktadır. 1950–1970 arasında çekilen filmler yok olunca aile de yok oldu. Ve aile eve kapanınca filmin kapitali de gitti (Sami Şekeroğlu’ndan aktaran Karahanoğlu, 2007, s. 74).

Bu yerel meseleler nedir? Türkiye’nin demografik yapısının değişmesiyle birbirine bağlı olarak temalar da değişiklik gösterecektir. 1950’lerde %18,5 olan kentsel nüfus 1975’te %41,4 düzeyindeydi (M. Öztürk, 2005, s. 411). Bu sebeple 1960’lar öncesinde yoğun olan köy filmleri 70 sonrasında yoğunluğu gecekondularına bırakacaktır. 1960’lardan sonra yavaş yavaş dramatik gerilim noktalarının modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerinde kurulmaya başlandığını ifade eden Abisel, sonraki yıllarda bu olgunun etkilerini güncel yaşamda doğrudan hissettirdiği ve kente göç süreci içinde yoğunlaştığı dönemde ise, geleneksel ile modern arasındaki çelişkinin bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur hale geldiğini de vurgulamaktadır (Abisel, 1994, s. 75).

Kellner ve Ryan psikolojik bir istikrar arayışının temsilde de bir istikrar aramak zorunda olduğunu söylemekteydi 1980 sonrasında romantik filmlere geri dönüşü açıklarken (1997, s. 245). Onlara göre Amerika’da yükselen muhafazakârlık romantik aşk anlatılarını da garanti altına almış oluyordu. Çünkü muhafazakâr ve babaerkil himaye altındaki romantik birliğin, esas itibariyle, “anneyle ilişkili bir güvenlik zeminine yeniden kavuşmak anlamına geldiğini” savunuyorlardı. Türkiye’deki hikâye ise bu minvalde gelişmedi. Kadınlar artık “bağımlı” değildir. Erkeklerin karşısında artık “zayıf bir cins” olarak yer etmez. Aralarındaki romantik “mübadele” anlamsız hale gelmiştir artık. Çünkü kadınların erkeklerden almak istedikleri bir şey kalmamıştır. Fakat erkek için hâlâ varlığının onaylanması birincil mesele olarak ortada durmaktadır.

1980’lerde sinemada ve sosyal yaşamda bir anda oldukça popüler bir hale gelen feminizm kadın erkek ilişkileri söz konusu olduğunda bu tarihten öncesinin etkinliğine, tartışmalarına biraz gölge düşürür gibidir. En azından bir on yıl boyunca sinemadaki kadın temsilleri daha önce hiç olmadığı kadar ön plandadır ve rol modelliği de farklı bir düzlemde. Daha sonraki yıllarda kadınlara biçilen roller yine klasik anlayışa geri döndüğünü gösterecekse de bu dönemin en azından belirli bir bilinci yıllar boyunca insanların zihnine sabitlediğini söylemek abartı olmaz sanırım. Bu bilinç kadınların ezilmesiyle ilgili değildir sadece. Evet, bu dönem ve tavırlar kadınların sömürülmesine itiraz eden bir anlayışa sahiptir ve hatta bu öylesine uç noktaya varmıştır ki sanki daha önce bu yönde bir itiraz Türkiye’de geliştirilmemiş gibidir. Buradaki bilinci ayrık kılan nokta, işte, aynı zamanda kendine yeterliliğin bilincidir. 1980’ler bu bilincin kuvveden fiile çıkarıldığı yıllardır. Ama bu düşüncenin tohumlarını 1980’lerin öncesinde bulup çıkartabiliyoruz.

İşte Akad’ın üçlemesi bize bu bilincin kendinde bir bilinç haline gelmesini tıpkı büyük yönetmen Eisenstein’in *Potemkin Zirhlisi*’ndeki (1925) o ünlü aslanların uyanışı

kurgusunda olduğu gibi peyderpey gösterir. Bu filmlerin bir önemi şurada yatar: Filmler birer göç filmidir. Her birinde aileler taşradan büyük şehre gelmişlerdir. Her bir film farklı hikâyesidir. Fakat her bir film elbette bağımsız bir hikaye anlattığı gibi yukarıda bahsettiğimiz o bilincin nüvelenişini de bize kronolojik olarak yansıtır. Sanki kadınlar önceki filmdeki kadınların bilincini devralmışlardır. *Gelin*'de bir travmatik acıyla elde edilen karakterin bilinci bir sonraki filmde, *Düğün*'de, ablanın artık ailede sözü geçen bir bireye dönüşüne yol açar. Bu bilinç son film *Diyet*'te sadece kendi hakkında karar vermekle kalmayan, üstelik final sahnesinin belki didaktik belki katılıma zorlayan o kameraya doğru tiradın sahibi olarak, artık başka bir bilincin, kendinden öncekileri aşan bir bilincin görünümüne ulaşacaktır. Bu bilinç kendini aşmak isteyen, yayılmak isteyen bir bilinçtir. Şunu söylemek uygundur: Erksan'ın *Kuyu*'su nasıl göç üçlemesine yol verdiyse, Akad'ın üçlemesi 1980'li yılların kadın filmlerine yol verdi.

Ama bu yol veriş zamanının ötesinde bir öngörü de içermektedir, üstelik kadınların değil erkeklerin toplumsal yaşamı açısından. Filmlerde erkeklerin varlığı neredeyse birer figüran düzeyindedir. Bu temsil gerçek hayatın sosyolojisi hakkında bize simgesel bir fikir verir. Bütün üçlemeyi izlediğinizde içinizde bütün erkeklerin zamanın oyununa kendini kaptırılmış, yaşlarının ve pozisyonlarının gerektirdiği bütün olgunluğun çok çok gerisinde, bir masada monopol oynayan ergen heyecanında sahnelendiğini hissetmek içinizi burkar. Bir kısım erkek böyledir. Geri kalanı da romantik kavuşma anlarından mahrum güçsüz sevgililer olarak arada bir kadraja girerler. Akad'ın arka planda bıraktığı iktisadi ve sosyal yaşamın önünde yükselmekte olan bir dişi kültür ve dayatma kendini gösterir.

Bir filozofun düşünceleri aracılığıyla, bir başka düşünce için bir kapı aralamaya izin verilirse eğer; Immanuel Kant “hiçbir hakaret, bir erkeğe budala denilmekten, bir kadına da tiksindirici denilmekten daha fazla acı vermez” der. “İngiliz Spectator, bir

erkeğe yalancı, bir kadına da iffetsiz demekten daha incitici bir hakaret yapılamayacağını savunur... Ama buradaki sorun” diye devam eder Kant “en büyük kınamayı hak edenin ne olduğu değil, neyin fiilen en ağır hissedildiğidir” (2010, s. 38). Düşünceyi buradan ilerleterek şunu söyleyebiliriz: Üçlemede, bu modernleşen, sanayileşen ve şehirli nüfusu gittikçe artan Türkiye panoramasında “en derinde” hissedilen şey gittikçe etkisini yitiren bir erkeklik formudur. Akad’ın üçlemesinde sivrilen yaşam formu kadınlarınkidir. Bu, üçlemeye, 1990 sonrasında çekilmiş pek çok minimalist filmde görülebileceği gibi, erkeklerin teatral bir güçsüzlük gösterisi olarak yansımaz. Filmlerde her şey fark edilmeksizin gelişir. Bunda elbette 1970’lerin sinema ortamında başka şeylerin tartışılıyor olmasının payı vardır (Kayalı, 1994, s. 118-126).

Peki aynı yıllarda, yani 1960’ların Avrupa’sında durum neydi? Buna göz atmamız gerekiyor çünkü bu yılların Avrupa’sının iklimi 1980’lerden itibaren Türk toplumunun da bir parçasına dönüşecektir. Berardi’ye göre bu dönemin eleştirel sinemasının ağırlıklı temasını iletişimsizlik oluşturuyor ve bu sözcük yabancılaşma kavramı ile beraber kullanılıyordu. Bu dönemin sanayi kentleri insani ilişkilerin seyreltiği ve bir huzursuzluk hissinin yaygınlaştığı duruma ortam sağlamaktaydı (2012, s. 98). Bu kelimeler o dönemde öylesine yoğun bir şekilde kullanılıyorlardı ki bugün “küreselleşme” ve “sanallık” kelimelerinin bugünün tartışma ortamını özetlemesi gibi 1960’ları özetleyen bir niteliğe bürünmüşlerdir. Kendini 1960’ların yeni romanında ve Antonioni ve Bergman’ın filmlerinde gösterecek olan bir nitelik. Bu yönetmenlerin eleştirel filmlerinin merkezinde işte, toplumsal bir patoloji olarak yabancılaşma yer almaktadır ve toplumsal patolojiler her şeyden önce birer iletişim bozukluğudurlar. “İletişimsizlik mefhumu bir dizi karmaşık soruna işaret eder: değiş tokuşun ortadan kaybolması, duygulanımsal ilişkilerde huzursuzluk, insani etkileşim alanında gözlenen kirlilik” (Berardi, 2012, s. 103).

Ulrich Beck'in risk toplumu dediği ve ileri sanayi toplumlarında toplumsal sınıfların etkilerini yitirip aşırı bir bireyselliğin kendi kaderiyle başbaşa kalması olarak tarif ettiği şey, Berardi'nin satırlarında 20. yüzyılın son 30 yılında tecrübe edilen ve "ruhun" işbaşı ettirildiği bir "gösterge kapitalizmi" olarak geçer. Marx'ın yabancılaşma yaklaşımının, meta-merkezli fetişizmin ve işçilerle tüketicilerin tecrübe ettiği "şey olma" sürecinin eleştirisiyle bağlantılandırıldığı ve bu durumda yabancılaşmanın aşılmasını da, metaların tahakkümünden özgürleşmiş, kendi çalışma süreçlerinin sahibi haline gelmiş yeni öznelerin yükselişi olarak anlaşıldığını belirtir. Oysa sanayi sonrası dönemde ise *yabancılaşma* kavramının üç farklı şekilde anlaşılabilmesini sağlayan ve şeyleşmeden ziyade bir gerçeklikten çıkma (*de-realizzazione*) halinden bahsetmemizi kolaylaştıran bir durum yaşanmıştır:

1) spesifik bir psikopatolojik kategori olarak; 2) kendiliğin acılı biçimde bölünmesi olarak; 3) öteki ile, dolayısıyla da kendisi ile mutlu bir ilişki sürdürme kapasitesinden yoksun, sempati gösteremeyen bir mekanizmanın distonik hisleriyle, öteki'nin bedeninin erişilemez olması durumuyla bağlantılı bir ıstırap ve hüsrans hissi olarak (Berardi, 2012, s. 100).

Ona göre içinde yaşadığımız zamanı en iyi tanımlayan yabancılaşmanın bu üçüncü anlamıdır. Ruhun boyun eğdirildiği, canlı, yaratıcı, dilsel, duygusal bedenselliğin değer üretimi marifetiyle kapsanıp içerildiği bir zamanda yaşamaktayızdır. Eva Illouz, psikolojinin kullanılarak eviçi yaşamın nasıl da kapitalizmin verimlilik diline tercüme edildiğini anlattığı kitabında yönetim kuramlarında bir devrim yapan Elton Mayo'dan ayrıcalıklı bir şekilde bahseder. Çünkü ilk defa Mayo, "öz benliğin manevi dilini psikoloji biliminin tarafsız terminolojisiyle yeniden biçimlendirerek, mühendislerin o zamana dek hüküm sürmüş olan akılcılık retoriklerinin yerine yeni bir "insan ilişkileri" sözlüğü" koymuştur.

Çatışmaların sınırlı kaynaklar üzerine dönen bir rekabetle ilgili olmadığını, altüst olmuş duygulardan, kişilik özelliklerinden ve çözülmeyi bekleyen psikolojik çatışmalardan kaynaklandığını ileri süren Mayo, aile ve işyeri arasında süreklilik kurmuş oldu ve aslında psikanalitik imgelemi, ekonomik verimlilik dilinin tam da kalbine yerleştirdi (Illouz, 2011, s. 30).

Böylece psikologlar şirket içinde verimliliği duygusal bir mesele haline getirerek bunun karşılığında da eviçi ya da yakınlık ile ilgili konularda bir o kadar adil, akılcı yöntemleri teşvik ettiler. Şirket içinde benliğin kadınsı kavramları erkekleri yeniden tasarladığı gibi, aile içinde de kadınları erkeksi, özerk ve otokontrollü bireyler olmaya doğru yönlendirmiş bulunuyordu. “Bu şekilde yakınlık -ya da genel anlamda sağlıklı ilişkiler- “adil değiş tokuş” sorunuyla ve spontane duygusallığı benliğin araçsal iddiaları ile uzlaştırma sorunuyla boğuşur hale geldi” (Illouz, 2011, s. 50).

Böylece bu genel çerçeveden bakıldığında ve Marx’ın gelişmiş sanayi ülkelerinin mevcut pozisyonlarının gelişmemiş ülkelerin gelecekteki bir görüntüsü olduğu düşüncesiyle birlikte (2012, s. 18), Avrupa’da 1960’ların kültürel iklimi haline gelmiş olan bu “ritmi”, Türk sinemasının ancak 1990 sonrasında yakaladığını söyleyebiliriz. Etkilerini ilk olarak gelişmiş kapitalist ülkelerin piyasa ekonomilerinde sergilemeye başlayan bu kültürel devrim, zaman ilerledikçe etkilerini serbest ekonomik ve toplumsal güçlerin yayılımıyla beraber artık "üçüncü dünya" denilen bölgeyi de dönüştürmeye başlayarak 1980 sonrasında Türkiye’de de gösterdi (Hobsbawm, 2006, s. 463).

Türkiye’ye dönüp, 1980’lere geldiğimizde Türk sineması adına yapılan filmlerin büyük çoğunluğunun aslına sadık edebiyat uyarlamaları olduğu ve bunların da çoğunluğunu yeni dönem edebiyat uyarlamalarının oluşturduğu gözlemlenir. Böylelikle sinema söz konusu olduğunda edebiyatın bir kaynak olarak kullanılması bizatihi

toplumsal konulardan çıkış için bir yöntem haline gelmektedir. Buradan varılan şey ise metin içinde Yavuz Turgul'dan örneklediğimiz gibi, yönetmenlerin anlatacak oldukları şeyle değil genel olarak o şeyi nasıl anlatacakları ile ilgilendikleridir. Kamera hareketleri, kurgu, dekor gibi sinema dilinin öğelerinin kullanımı belirgin bir hale gelmiştir. Yerel meseleler terkedilmiştir. Bunun yerini atmosfer hikâyelerine dayalı, bireysel yaratım kaygılarının ön planda olduğu, topluma yabancılaşmış film örnekleri almaya başlamıştır.

Göç üçlemesi bizi 1980'li yıllara getirdi. Yavuz Turgul'un en azından kariyerinin ilk birkaç filminde ortak bir tema olarak var olduğunu düşündüğüm bir tür avam-havas ayırımına. Fakat bu avam-havas ayırımı sınıfsal bir tasnifin sonucu değildir. Yönetmenin karakterler aracılığıyla aktardığı havasa ait özellikler kendini asalet, yüksek bir duyarlılık ve ahlaki seciyede gösterir. Bu bağlamda emekli memur ya da bir toprak ağası, eski bir mahpus ya da küçük müteşebbis aynı oranda asil olma potansiyeline sahip ve dolayısıyla havasa aittirler. İçinde buldukları toplumun hakim kabullerine rıza göstermezler. Bu açıdan seyirci gözünde bir değerleri vardır. Arkaik bir nezaket haleleridir. Turgul, karakterlerini ülkemizde özellikle 12 Eylül 1980 sonrasında hükmünü sürdürmeye başlayan serbest piyasa ekonomisi şartlarında ve bu şartların getirdiği ahlâka karşı direnç gösterme potansiyeli olan kesimlerden seçer. Bu karakterler hâkim yapıya “şövalyeye” karşı koyarlar. Ama şu gerçeği görmek gerekir ki bu karakterler kaybetmeye yazgılıdır. Tavırlarını asil kılan iki unsurdan biri, genel geçer kabulleri reddedip işe diğeri de çabalarının çoğu kişi tarafından beyhude görünmesidir ki buna yönetmenin kendisi de dahildir.

Eski alışıldık yaşam şartlarını sürdürmenin imkânsızlığı etrafın dönen bir hikâye içeren filmler erkekler için yaşamı gittikçe zorlaştırır ve nihayetinde sabit bir gelir elde edemeyen biri için şövalyeliği sürdürmek de imkânsız hale gelir. Karakterler mutlaka temizliklerinden bir noktada ödün verir. Bu filmler Akad'ın üçlemesinin geçtiği yoğun

sosyo-politik iklimin çok uzağındadırlar. 1980'lerin bir yaşam öyküsü geliştirilemeyecek denli hızlı ve bölük pörçük toplumunda insanın elinde kalan nedir? Turgul filmlerinin Akad ve Demirkubuz'un ki ile bağlantısını burada bir kez daha görebiliriz. İşsizlikle ilgili sorunların yarattığı güvensizlik her üç yönetimde de belirleyicidir.

Demirkubuz'da bu açık bir tartışma mevzusu olmasa da artık, Jameson'un yorumunda olduğu gibi sahnelerdeki uzun uzun tv izleme görüntülerini artan işsizlik ile açıklamak makul görünmektedir. Ama bunu erkeklik krizi tartışmalarından ayrı konumlandırmak gerekir. Çoğunlukla erkeklik krizinin yükselen erkek dostluğu, kadınlara yönelik şiddet, filmlerde kadınlara atfedilen rollerin azlığı, kadınlara yönelik bir öfke ile kurulu olduğu ifade edilir (Ulusay, 2004). Oysa Akad'da belli belirsiz sezilen kadınlara duyulan bağımlılık hali Turgul'da kendini açıktan bir ilgi ile gösterir. Filmlerde erkeklerin kadınlarla duygusal ilişkileri de göç üçlemesinden çok daha yoğun ve göz önündedir. Kadınlarla ilişkiler nostaljik değildir ve bir erkeğin o anını dolduran bir gerçeklik ortaya dökerler. *Fahriye Abla*'da bu böyledir. Muhsin Bey'de komşusuna dillendiremediği aşkı için de böyledir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde böyledir ki Turgul bize bu aşk sahnelerinin filmi kısaltmak zorunda kalmasaydı daha da uzun olacağını söyler. Her ne kadar erkek dostluğu içerse de filmler kadınlarla dostluklarda en az diğeri kadar önemli görünmektedir.

Yeni bir dönemin arifesinde olduğumuz söylenebilir mi? Yüzyılları hatta bin yılları almış upuzun bir tarihsel dönemden, patriyarkanın egemenliğinden çıkmakta olduğumuz söylenebilir mi? Bunu söylemek için çok erken olduğu, bu düzenin daha yüzyıllarca devam edebileceğini söylemek yanlış olmaz ve lehine sürüyle delil üretilebilir. En azından savaşmak için erkek kas gücüne ihtiyaç olacaksa ve savaşı sürdürebilmek adına kahramanlık hikâyeleri, güç gösterileri, erdem, şan, şeref anlatıları gerekli olmaya devam edecekse mutlaka bir tarafından erkeksi kabul edilen kodların da

devam etmesi gerektiğini çıkarıyabiliriz. Ama böyle bir sonuca ulaşılmasa, patriyarkanın egemenliği nihayete erişemese bile Demirkubuz filmlerinin bize gösterdiği kesin bir gerçeklikle yüzleşmemiz gerektiği açıktır. Çok uzun zamandır, erkekler sadece kendi el emekleri onları geçindirmeye yetmez olmaya başladığından, bu yüzden geçinebilmek adına topraklarını terk etmeye, şehir yaşamında ücretli çalışmanın riskleriyle karşı karşıya kalmaya başlayalı beri önceki hakim kodlarını, davranış tarzlarını ve de gururlu hallerini sürdüremedikleri görülüyor. Geçim dertleri olmasa bile kadınların erkeklere bağımlı oldukları alanların gün geçtikçe azalması onları kadınlarla olan ilişkilerinde savunmasız bırakıyor. Böylece erkekler bir sorunu çözemedikleri çoğu zaman, başvurdukları ve aslında bildikleri tek çözüme, *İtiraf*'ta olduğu üzere şiddete başvurmaya başlıyorlar ya da *Yazgı* ve *Bekleme Odası*'nın bize gösterdiği üzere bir pasiflik, bir kımıldamazlık hali ile oldukları yere mihlanıp kalıyorlar. Binlerce yıldır toprağı ekip biçerek, avcılık yaparak, istila ederek, kısaca kas güçlerini kullanarak ve bunun edebiyatını da üreterek elde etmiş oldukları mevziyi köylülüğün ölümü olarak tarif ettiğimiz olguyla beraber yitirmiş durumdadır. Bütün bunlara bir de kadınların iş yaşamında giderek artan etkinliği, aşk ilişkilerinde görece vurdumduymaz tavırları, erkeklerle olan ilişkilerinde kendilerini onlara bağımlı kılan öğelerin gün geçtikçe azalması da eklenmelidir.

Günümüzde erkek ve kadın arasındaki ilişkilerin önemli bir kısmında tarafların birbirine bakışının, en azından erkeklerin kadınlara bakışının, *Gladyatör* (Ridley Scott, 2000) filminin girişindeki şu sahnedeki gibi ilerlediğini söylemek sanırım abartı olmayacaktır: Gladyatör ve prenses filmin başlarında tüllerin uçtuğu romantik bir sahnede karşılaşırlar. Aralarındaki diyalogdan aslında daha öncesinden tanıştıklarını fark ederiz. Prensес gladyatöre sorar: “Aramızda geçenler için beni suçlamıyorsun değil mi?” “Hayır” diye cevap verir gladyatör. “Ama” der, “senin hayatta kalmaya dair bir yeteneğın olduğuna inanıyorum.”

Bu sahneyi sinemada erkek bakışının bir ürünü deyip ıskartaya mı çıkaracağız yoksa bu ve benzeri pek çok sahnenin ve romanın boş yere çekilmediği ve yazılmadığını savunup, hali hazırda toplumsal yaşamımızın bir tarafındaki bir sorunu aşikâr kıldıklarını mı iddia edeceğiz? Birsen Karaca da, Hamlet-Ophelia, Onegin-Tatyana çiftleri arasındaki ilişkileri çözümlerken Tatyana'nın Ophelia'dan çok güçlü olduğunu, onun gibi çıldırarak ölümü tercih etmediğini dile getirirken şunu ifade eder: “Tatyana yaşamını Onegin olmadan da kurabilecek yetilerle donatılmıştır” (2011, s. 32). Tam bu noktada şunu da hatırlayalım: Kubrick'in neden *Lolita*'yı (1962) filme çektiği sorusuna verdiği yanıt ilginçtir; “*Lolita*'ya kadar aşk, erkeklerin çekip çevirdiği bir şeydi. Oysa *Lolita*'dan sonra aşk, kadınların çekip çevirdiği bir şey oldu”. 1990 sonrasında Türk sinemasında hemen her filmine bir kaybeden karakter yerleştirmiş olan Zeki Demirkubuz'un “erkeğin aldatmasının trajik bir tarafı yok” yok derken de gezindiği yer aynı düzlemdir.

Gerçekten belirli bir türde, mücadele eden, savaşıyor, pes etmeyen bir erkeklik varoluşunun tarihe karıştığını ve bunun karşısında da kadınların yaşamlarını sürdürebilme yönünde önlerine gelen bütün fırsatları değerlendirme ve dolayısıyla erkeklere olan bağımlılıklarını azaltma konusunda belirli bir yetenek elde ettiklerini söylemek abartı olmaz. Bu ve buna benzer film ve romanların önemi günümüzde erkeklerin pozisyonunun Muhlis Akarsu'nun o güzel türküsündeki şu dizelerin çerçevesine dâhil olmasında yatmaktadır; “Yiğidim ya gücüm sana yetmiyor”.

Peki fiziksel güç, maddi imkanlar, durumlarını kurtaracak bir çözüm sağlamadığında ne yapıyor bu erkekler? Çoğunlukla, Demirkubuz filmlerinin karakterlerinin yaptığı şeyi yapmaya eğilimli bir hale geliyorlar. Geri çekilmeye, hareketsiz kalmaya. Demirkubuz'un ifade ettiği gibi toplumsal olarak erkeklere yüklenmiş olduğunu düşündükleri rollerin erkekler için bir yük olduğunu düşünmeye başlıyorlar. Değişen iş koşulları, esnek çalışma ritimleri pek çok orta yaş grubunda geçim

derdinde erkek için zaten başa çıkılması zor hayat şartlarını tetiklemekte iken bir de bunun üzerine herhangi bir destek bulamadıkları kadınların hayatta kalabilmek adına sahneyi terk etme eğilimi ekleniyor. Esnek işyerlerinde ve işçilerin tasfiye edildiği her yerde bu türden kendisine ihtiyaç hissedilmeyen ve bu yüzden geri çekilen erkeklerle karşılaşmak olasıdır (Sennett, 2014, s. 154).

Belirli bir türde kadınlık deneyimi de erkeklerle bir bağımlılık ilişkisini, giderek, bir ilişkiyi bile ciddiye almama eğilimi göstermektedir. Christine Delphy, “Baş Düşman” adlı 1970 yılında yayımlanmış makalesinde Marksist bakış açısının kadınların kurtuluşuna katkı sağlamadığından yakınmaktaydı. Ona göre bu bakış açısı kadınların ortak ezilmişliğini açıklamadığı gibi bu ezilmişliği değil, ezilmenin proletarya üzerindeki etkilerini ele alması nedeniyle de sorunlu bir yer işgal etmekteydi. Kadınların ezilmesinin işçi sınıfının ezilmesinin ikincil bir unsuru olarak ele alınması ve kapitalist olmayan yerlerde bu ezilmişliğin ideolojik nedenlere bağlanması Delphy’e, kapitalist bir işleyişin ilgasının kadınların kurtuluşuna yetmeyeceği ve kadınların özerk bir politik güç oluşturma ihtiyacı ile çelişeceğini düşündürmekteydi (Delphy, 2008, s. 90). Artık kadınlar Delphy’nin özlediği o mübadele alanındadırlar. Kocaya bağımlı statülerinden kurtulmuş gözüküyorlar. Pınar Selek, örneğin kadınların özgürleşme çabasının erkeklerle alakalı bir süreç, erkeklerin de ikna edilmesi gereken bir süreç olduğunu düşünmemektedir artık (Selek). Selek’in bu yöndeki tavrı daha önce Manuel Castells’in tarif ettiği bir sosyolojik manzaranın açık bir dışavurumudur. Castells gittikçe kaybolan ataerkil aile ilişkilerinin yanı başında yeni aile biçimleri ve kadınların bu aile biçimleri içinde varoluşlarını incelerken kadınların 4 asli ilgisinden bahseder. Bunların ilki anneliğin bir ilgi nesnesi olarak çocuklar, diğeri asli duygusal ihtiyaçların tatmini için kadın dayanışma ağları, üçüncüsü bir erotik ilgi nesnelere olarak erkek varlığı ve nihayet sonuncusu aile geçimini sağlayan kişi olarak erkekler (Castells, 2006, s. 369). Bu sonuncu ilgi kadınlar nezdinde gittikçe etkisini yitirmektedir çünkü erkekler artık çoğu kez ailenin

geçimini tek başına sırtlayabilecek donanımdan yoksun haldedirler. Bu durumda Selek kendi asli bağıllık ihtiyacını bir erkeğin varlığını yok sayan bir şekilde kurmuş ve tatmin yolunu seçmiş olabilir. Ve deyim yerindeyse, en azından bu konuda, bir anlamda tuzu kuru bir muhalif olarak yaşamını tıpkı Tatyana gibi erkekler olmadan sürdürebilecek yetilerle donatmış olabilir. Fakat bunun her kadın için aynı şekilde gerçekleşecek bir durum olup olmadığı tartışmalıdır. Çünkü erkekler de eşlerine bakma sorumluluğundan, kadınlara göre daha yüksek olan maddi avantajlarını terk etmeden ve uzun vadeli bir evcil bağlanmanın sorumluluklarından kaçınarak kurtulmaktalar (Giddens, 1994;141).

Ataerkilliğin krizinin bir sonucu olarak ortaya çıkan kadın merkezli ve erkeklerin gelip geçici bir hüviyete sahip olduğu dayanışma ağlarının zayıf noktası ekonomik temellerinin kırılgan olması görünmektedir. Bu, kendini önemli ölçüde kadınların koşullarındaki değişiklikte gösteriyor. Bülent Somay bir röportajında erkeklerin kıskançlığı hakkında eleştirel bir tavır gösterir ve Batı'da eğitim sayesinde erkeklerin eşlerini kendi sahipliklerinde görmediklerini, dahası göremediklerini, eşleri üzerinde bir tahakküm kuramadıklarını anlatır ve sonra özellikle belli bir yaşın üzerinde, alt-orta sınıftan kadınlarda baş gösteren bir yalnızlaşmadan bahseder. Bu kadın erkek ilişkilerindeki serbestlik yüzünden kendi yaş grubundan erkekler genç kızlarla takılmaya başlamakta ve böylece bu kadınlar derin depresyon problemleri yaşamaktadırlar (Somay, 2016). Kadınların "yeni yoksulluğun" pençesine düşmesine yol açan tuzak artık, eğitim yetersizliği veya toplumsal konum değildir, boşanmadır. Kadınların eş ya da ev kadını olarak gördükleri destek -Delphy erkeklerin bu desteğin karşılığında kadınların ev içi emeklerini aldıklarını söylemekteydi- kayboldukça bireyselleşmenin etkileri, aile içinde hâkimiyet kurmaktadır. "Bağımsızlaşan bireysel konumların düzenlenmiş duygu mübadelesi için -her an bozulabilir olan- çelişkilerle dolu bir stratejik ortaklık (mantık evliliği) oluşturduğu bir tür "müzakereye dayalı geçici aile" ortaya çıkıyor" (Beck, 2011;134).

Ama farklı bir gerçeklik aynı zamanda başka bir yönde işler. Gittikçe daha fazla insan evlilik hukukunun gereklerinden ve sorumluluklarından kaçır. Evlilik yaşı gittikçe uzar. Olan evlilikler de tam anlamıyla bir tür şirket mantığında sözleşmelere bağlanır. Gençlerde bu noktada daha farklı bir geri çekilme yaşanmaktadır. Daha garanti ve risklerden arındırılmış bir mücadele, hayat deneyimi için video oyunları artan yeni sosyallik ağı olur. Reddedilme korkusu olmadan ve bir ilişkinin kompleks ağına girme zorunluluğuna takılmadan bir tatmine ulaşmak içinse porno endüstrisi pek çok kişi için kurtarıcı bir faaliyetler dizisi sunmaktadır.

Bunun sonuçlarını eğitimde görmek mümkündür. Eğitimde uzun zamandır kızlar ve erkekler arasındaki uçurumun açılmakta olduğu görülüyor. Erkekler artık daha az başarılılar kadınlara göre. Belki yirminci yüzyılın sonunda Nietzsche'nin 'kadınların kendilerine özgürlük alanları açmak için kendileri hakkında bizi bilgilendirdiklerine' dair görüşü, günümüzün erkeklerinin bunalımın esaslı bir parçası olmuş durumdadır. Bir yanılla bu bilgilendirme geç kapitalizm koşullarında asla tatmin edilemeyecek bir talepler dizisini erkeklerin önüne koymaktadır. Oysa uzun yıllar boyunca kişilerin içinde bulunduğu iş güvencelerini yitirmeleri, uzun süreli bir iş edinmedeki zorluklar, kendini bir çalışma ortamının güvenli dünyasına entegre etmedeki sıkıntılar 1980 sonrasında erkek yaşamının klasik sorunları olarak görünecektir. Bütün bu toplumsal cinsiyet tartışmalarının bir getirisi olarak pek çok kadın ve erkeğe atfedilen özelliklerin toplum tarafından kültürel olarak inşa edilmiş olduğu varsayılsa bile, binlerce yıldır evini geçindiren adam olarak erkeğin bu görevini ifa etmedeki başarısızlığı ister istemez kendini eksik, beceriksiz hissetmesine engel olamamaktadır.

Araştırmalar pek çok kadının, erkeğin bu görevini ifa etmede başarılı olduğu sürece kendilerine yüklenen dişi özellikleri evin içinde yaşamak konusunda rahatsız olmadıklarını göstermektedir (Yıldırım, 2017, s. 81). Ama eğer bu konuda erkek başarısız

olmuşsa tartışmaya açılan hemen erkeğin işe yararlığı meselesi olmaktadır. Böylece erkeklerin birçoğu kendini uzun süreli bağlanmalardan kaçınmayı önceleyen, bir evlilik ilişkisini hapislik durumuyla özdeşleştiren ve bu cendereye kapıldığında ise bu fedakârlıkları yüzünden herhangi bir onay ve takdir görmeyen varlıklar olarak tasavvur etme eğilimindedir.

Sanayileşmenin, kente göçün başladığı yıllar on yılları bulduktan sonra Türkiye’de annelerin kızlarına okuyup bir meslek edinmelerini teşvik etmek üzere kullandığı bir söz de artık deyimleşmiştir: “Kızım oku, kocana muhtaç olma”. 1980 sonrasında kızların geniş kitleler halinde bu düstura uyduklarını söylemek abartı olmayacaktır. Kızlar okudular ve kocalarına muhtaçlıkları gittikçe azaldı. Ama bu karşı taraf için de, erkeklerin, en azından bir kısmı için, bu şekilde gerçekleşmedi. Onların muhtaçlıkları tükenmedi. Aksine daha da belirgin bir hale geldi.

Böylece şunları söylemek mümkün hale gelebilir. Günümüzde kadın erkek ilişkilerindeki bu dönüşüm erkekleri de kadınları da iki ayrı uca doğru sürüklemektedir. Kadınlar tarafında umarsız bir burun kıvrıma ya da özellikle boşanma sonucunda içine düşülen zor yaşam şartları. Erkekler için ise bir tarafında aynı düzeyde bir kayıtsızlıkla cevap veren ya da şiddete yönelen bir tavır. Öte tarafta ise pasif ve erk’ten yoksun bir erkeklik biçiminde ortaya dökülen kaybedenler. Kendini Teoman şarkılarında ya da Zeki Demirkubuz filmlerinde 1990’lardan itibaren baskın olarak hissettirmiş olan bir karakter biçimi olarak.

Burada incelediğim filmler aracılığıyla henüz akademik araştırmalarımızın pek konusu olmayan ama sosyal yaşamımızda gün geçtikçe etkisini artıran bir noktaya, Demirkubuz’un ifadesiyle “erkek acısı”na odaklanma fırsatı bulabildiğimi düşünüyorum. Gelişmiş Batı ülkelerinin uzun bir zamandan beri içinde bulunduğu fakat bizim uzun yıllar boyunca bir tarım toplumu olarak kalmış olmamızın bir getirisi olarak ancak

80'lerden sonra dâhil olduğumuz kadın-erkek ilişkilerindeki bir dönüşümün izini filmler aracılığıyla takip etmeye çalıştım. Bu dönüşüm ilk olarak Castel'in *yakınların himayesi* olarak adlandırdığı koruma ağlarının kopuşu ve kendini kurumsal örgütlenmelerin içinde bir güvenlik arayışı içinde bulan tavrı gözlemlene imkânını Akad'ın "göç üçlemesi"nde görebiliyoruz. Fakat bu çaba 1980 darbesiyle kökten sökülecek ve insanlar zaten yitirdikleri sosyal çevreleri ve yakınlık ilişkilerinin yokluğunda kendi başlarının çaresine bakmaya çalışacaklardır. Turgul'un sineması bize bunun boşuna bir çaba olduğunu örnekler ve Akad'da ucundan kıyısından gösterilen o kadın ve erkek arasındaki bağ üzerine daha net bir bakış sunar. Ama manzara hâlâ belirsizdir. Manzarayı netleştiren ve geri dönüşsüz biçimde bir çöküşü gözlerimizin önüne seren Demirkubuz filmleri olacaktır. Şimdi, kadınlara yönelik bir şiddet olarak var olan şeyin ayrımını yapabiliriz. Hâlâ, eğer mevcutsa feodaliteden kalma ve henüz hangi çağda yaşadığının farkında olmayan anakronik bir erkeklik tipi, önümüzdeki yıllarda gittikçe tükenebilir. Ama bir diğeri, *İtiraf*'ta bir örneğini gördüğümüz bir diğeri erkeklik tipi ise artık yeni şiddet eğilimimiz olarak yükselişe geçebilecek durumdadır. Her iki erkeklik tipi de kadın bedeni üzerinde güç kullanabilme yetisini kullanıyor olsa da kaynakları farklıdır. İlki bunu bir hak olarak uygular. İkincisi ise çaresizlikten.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz. O. Onaran, N. Abisel, L. Köker, & E. Köker içinde, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi** (s. 74-132). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Akad, L. (2004). **Işıkla Karanlık Arasında**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aries, P. (1991). **Batılının Ölüm Karşısında Tavırları**. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Gece Yayınları.
- Artaud, A. (1991). **Van Gogh**. (A. D. Soysal, Çev.) İstanbul: Nisan Yayınları.
- Atam, Z. (2016, Ocak 15). Zeki Demirkubuz'la hayata, aydına, 12 Eylül cuntasına ve sinemaya dair. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=16> adresinden alındı
- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim*(101), 11-30.
- Atılğan, Y. (2017). **Aylak Adam**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, H., & Sönmez, N. (2006). Hırsızlığın dayatıldığı insanlar. R. Öztürk içinde, **Kader: Zeki Demirkubuz** (s. 202-208). Ankara: Dost.
- Aydoğan, A. (Dü.). (2000). **Şehir ve Cemiyet. Max Weber, Georg Simmel, Ferdinand Tönnies, Don Martindale**. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bagh, P. V. (1997). **The Comedy Of Losers. İn Shadows İn Paradise: Photographs From The Films By Aki Kaurismäki**. içinde Keuruu: Otava Printing Works.

- Baudelaire, C. (1995). **Poe**. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Nisan Yayınları.
- Beck, U. (2011). **Risk Toplumu. Başka Bir Modernliğe Doğru**. (K. Özdoğan, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Becker, H. S. (2016). **Toplumu Anlatmak**. (Ş. Geniş, E. Arıcan, & M. Hazır, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Beck-Gernsheim, E. (2012). Her Şey Çocuk Sevgisinden. E. Beck-Gernsheim, & U. Beck içinde, **Aşkın Normal Kaosu** (N. Ermiş, Çev., s. 201-274). Ankara: İmge Kitabevi.
- Belge, M. (2013). Sonsöz: Yazıcı Bartleby. H. Melville içinde, **Yazıcı Bartleby** (M. Belge, Çev., s. 85-91). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bell, J. (2016, Ocak 15). Yönetmen Zeki Demirkubuz, Jamie Bell’le “Karanlık Öyküler” Üçlemesi Hakkında Konuştu.
<http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=99> adresinden alındı
- Benjamin, W. (1995). **Pasajlar**. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (1999). **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bologne, J. C. (2011). **Gönül Çelmenin Tarihi; Antik Çağdan Günümüze**. (E. Ataçay, Çev.) Ankara: Dost.
- Boratav, K. (2013). **Türkiye İktisat Tarihi** (18 b.). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Botton, A. d. (2016, Ekim 3). A kinder, gentler philosophy of success.

<http://www.ted.com>:

http://www.ted.com/talks/alain_de_botton_a_kinder_gentler_philosophy_of_success.html 01/06/2013 adresinden alındı

Bourdieu, P. (2015). **Eril Tahakküm**. (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Buğra, A. (1999). Ulus-Devlet, Topluluk Aidiyeti. 184-189. İstanbul.

<http://www.birikimdergisi.com>. adresinden alındı

Buğra, A., & Özkan, Y. (2014). Türkiye'nin Ekonomik Kalkınma Sürecinde Modernleşme, Dini Muhafazakarlık ve Kadın İstihdamı. A. Buğra, & Y. Özkan içinde, **Akdeniz'de Kadın İstihdamının Seyri** (E. Yılıgür, Çev., s. 125-153). İstanbul: İletişim.

Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. (1997). Postmodernizm ve Sinema. S. R. Öztürk, & S.

Büyükdüvenci (Dü) içinde, **Postmodernizm ve Sinema** (S. R. Öztürk, & S. Büyükdüvenci, Çev., s. 13-30). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Casanova, G. G. (1992). **Anılar**. (N. Güngörmüş, Çev.) İstanbul: Nisan Yayınları.

Casetti, F. (1999). **Theories of Cinema**. (F. Chiostri, E. Bartolini-Salimbeni, & T. Kelso, Çev.) USA: University of Texas Press.

Castel, R. (2004). **Sosyal Güvensizlik**. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Castel, R. (2017). **Ücretli Çalışmanın Tarihçesi. Sosyal Sorunun Dönüşümü**. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Castells, M. (2006). **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür** (Cilt II). (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cavell, S. (2010). **Mutluluğun Peşinde. Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi.** (B. Baş, B. Baş, & D. Pala, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cemal, A. (1985). "Malina", Ya Da Günlük Cinayetlerin Romanı. İ. Bachmann içinde, **Malina** (A. Cemal, Çev., s. 9). İstanbul: BFS Yayınları.
- Corbin, A. (2015). Zinanın Çekiciliği. G. Duby (Dü.) içinde, **Batı'da Aşk ve Cinsellik** (A. Gür, Çev., s. 143-151). İstanbul.
- Cunbur, M. (1985). **Karacaoğlan**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çakmak, R. (2016, Ocak 28). İki maddelik bağımsızlık manifestosu: Yazgı ve İtiraf. Zeki Demirkubuz: <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=84> adresinden alındı
- Dell, F. (1983). Makine Çağında Aşk. S. Freud , E. Fromm, M. Mead, A. Camus, & F. Dell içinde, **Aşkın Anatomisi** (M. Harmancı, Çev., s. 48-66). İstanbul: Say Kitap Pazarlama.
- Delphy, C. (2008). Baş Düşman. G. Acar-Savran, & N. Tura içinde, **Kadının Görünmeyen Emeği** (Ş. Ozansu, Çev., s. 89-114). İstanbul: Yordam.
- Diken, B., & Lausten, C. B. (2010). Sinema ve Toplumsal Teori. B. Diken, & C. B. Lausten içinde, **Filmlerle Sosyoloji** (S. Ertekin, Çev., s. 17-40). İstanbul: Metis Yayınları.

Doğan, T. (2007). Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da Flâneur İmgesi Üzerine Bir Deneme. **Cogito**(52), 101-112.

Donovan, J. (2014). **Feminist Teori**. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, & F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Duben, A. (2012). **Kent, Aile, Tarih**. (L. Şimşek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Duby, G. (1991). **Erkek Ortaçağ: Aşka Dair ve Diğer Denemeler**. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Duby, G., & Perrot, M. (2005). **Kadınların Tarihi 20. Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Düzel, N. (2006). Hayat, yürekle düzenin çatışmasıdır. R. Öztürk içinde, **Kader: Zeki Demirkubuz** (s. 195-201). Ankara: Dost.

Eflatun. (1998). **Sokrates'in Savunması**. (N. Özcan, Çev.) İstanbul: Şule Yayınları.

Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). **Film Kuram: Duyular Yoluyla Bir Giriş**. (B. Soner, & B. Yıldırım, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Engin, K. (2013). Raj Kapoor'un Avare Filmi ve Türk Sinemasına Etkileri. E. G. Naskali (Dü.) içinde, **Avare Kitabı** (s. 107-127). İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.

Evren, B. (2001). Ö.Lütfi Akad, Ustasız Bir Usta. *Altyazı*, 66-69.

Ferro, M. (1995). **Sinema ve Tarih**. (T. Ilgaz, & H. Tufan, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Foucault, M. (2002). **Bu Bir Pipo Değildir.** (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Frisby, D. (2012). Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyoloğu. G. Simmel içinde, **Modern Kültürde Çatışma** (T. Bora, N. Kalaycı, & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gasset, J. O. (1999). **İnsan ve Herkes.** İstanbul: Metis Yayınları.

Gasset, J. O. (2014). **Sevgi Üstüne.** (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Georgoudi, S. (2005). Bir Anaerkillik Miti Yaratmak. G. Duby, & M. Perrot içinde, **Kadınların Tarihi I. Antik Tanrıçalardan Hıristiyan Azizelere** (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giddens, A. (1994). **Mahremiyetin Dönüşümü.** (İ. Şahin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Goody, J. (2004). **Avrupa'da Aile. Bir Tarihsel - Antropolojik Deneme.** (S. Arısoy, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet. **Sinecine**, 3(1), s. 29-54.

Günçikan, B. (2006). Kendime ihanet etmeyeceğim. S. R. Öztürk içinde, **Kader: Zeki Demirkubuz** (s. 177-186). Ankara: Dost.

Gürbilek, N. (2001). **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi.** İstanbul: Metis Yayınları.

- Güven, Y., Atam, Z., & Görücü, B. (1995). Zeki Demirkubuz Söyleşisi. **Görüntü**(3).
- Han, B. C. (2015). **Yorgunluk Toplumu**. (S. Yalçın, Çev.) İstanbul: Açılım Kitap.
- Harvey, D. (1999). **Postmodernliğin Durumu**. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2001). Messkirch'in 700. yılı. 22 Temmuz 1961 Yurttaşlarında Hemşehrilere Konuşma. (L. Baydar, & H. Nalbantoğlu, Çev.) **Defter**(42), 45-52.
- Henderson, B. (2011). Sinema Kuramlarının İki Türü. E. Yılmaz içinde, **Filmde Yöntem ve Eleştiri** (E. Yılmaz, Çev., s. 19-34). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Hepkon, Z. (2011). Bir "Auteur-Yıldız Olarak Yavuz Turgul. A. Sivas (Dü.) içinde, **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek** (s. 179-198). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Hepkon, Z., & Aydın, O. Ş. (2014). Türk Sinemasının Görünmeyen Öznesi: İşçiler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 12(12), 79-103.
- Hobsbawm, E. (2006). **Kısa 20.Yüzyıl**. (Y. Aloğan, Çev.) İstanbul: Everest.
- Horney, K. (1980). **Çağımızın Tedirgin İnsan**. (A. Yörükkan, Çev.) İstanbul: Tur Yayınları.
- Illouz, E. (2011). **Soğuk Yakınlıklar:Duygusal Kapitalizmin Şekillenmesi**. (Ö. Ç. Aksoy, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Illouz, E. (2013). **Aşk Neden Acıtır?** (Ö. Ç. Aksoy, Çev.) İstanbul: Jaguar Kitap.

- Jameson, F. (1990). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. F. Jameson, J. Lyotard, J. Habermas, & N. Zeka (D.) içinde, **Postmodernizm** (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, & D. Erksan, ev., s. 59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jameson, F. (2006). Yeni Türk Sineması zerine Kısa Notlar. S. R. Öztürk içinde, **Kader: Zeki Demirkubuz** (. Karabağ, ev., s. 15-18). Ankara: Dost.
- Kalkan, F. (1993). **Sinema Toplumbilimi. Türk Sineması zerine Bir Deneme**. İzmir: Ajans Tmer Yayınları.
- Kant, İ. (2010). **Güzellik ve Yücelik Duyguları zerine Gözlemler**. (A. Fethi, ev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Kaplan, A. (1990). Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figurations to Postmodernism. A. Kaplan (D.) içinde, **Psychoanalysis & Cinema** (s. 128-142). New York: Routledge.
- Karaca, B. (2011). Oguz Atay'ın yarattığı Tutunamayanlar Tipinin Evrensel Genleri. **Folklor/Edebiyat**(67).
- Karaca, N. B. (2018, Ocak 15). İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü Anlamaktan Geçiyor. www.zekidemirkubuz.com:
<http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=26> adresinden alındı
- Karahanoğlu, I. (2007). 1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel zelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler Ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kayalı, K. (1994). **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. Ankara: Ayyıldız Yayınları.

Kayalı, K. (2015). **Sinema Bir Kültürdür**. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

Kaynak, D. (2015, Ağustos 15). Marx da Olsa, Kız Babası! <http://www.5harfliler.com/>:
<http://www.5harfliler.com/marx-da-olsa-kiz-babasi/> adresinden alındı

Kellner, D. (2006). Erich Fromm, Feminizm ve Frankfurt Okulu. *Frankfurt Okulu* (H. Bağce, Çev., s. 357-386). içinde Ankara: Doğu-Batı.

Kellner, D. (2011). **Sinema Savaşları. Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset**. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kierkegaard, S. (1996). **Baştan Çıkarıcının Günlüğü**. (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kılınç, B. (2008). Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından 'Muhsin Bey' Örneği", *Selçuk İletişim*, 5(3), 220-235.

Kimmel, M. S. (2013). Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik. *FE Dergi*, 2(5), s. 92-107.

Kıraç, R. (2008). **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Kirel, S. (2005). **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları.

Kızıldemir, G. (2006). Sinemanın "yalan'cı oğlu. R. Öztürk içinde, **Kader: Zeki Demirkubuz** (s. 187-194). Ankara: Dost.

Koçak, O. (2002). Sunuş. G. Lukacs içinde, **Roman Kuramı** (s. 11). İstanbul: Metis Yayınları.

Kolker, R. (2011). **Film, Biçim ve Kültür**. (F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, B. Tokem, D. Tunalı, O. Şakır, & E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kolker, R. P. (1999). **Yalnızlık Sineması**. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.

Kozanoğlu, C. (1995). **Cıvalı İmaj Devri**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kracauer, S. (2011). **Kitle Süsü**. (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kracauer, S. (2015). **Film Teorisi**. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Laplace, M. (1987). Producing and Consuming the Woman's Film. C. Gledhill (Dü.) içinde, **Home Is Where The Heart Is Studies In Melodrama And The Woman's Film** (s. 138-166). Lonon: BFI.

Leadbeater, C. (1995). İktidardan Kişiyeye. S. Hall, & M. Jacques (Dü.) içinde, **Yeni Zamanlar** (A. Yılmaz, Çev., s. 127-131). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lukacs, G. (2002). **Roman Kuramı**. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Mardin, Ş. (1995). İyiler ve Kötüler. M. Özel içinde, **Tarih Risaleleri** (M. Özel, Çev., s. 61-82). İstanbul: İz Yayıncılık.

Marks, K. (2003). 1844 İktisadi ve Felsefi El Yazmaları. K. Marks içinde, **Felsefe Yazıları** (A. Fethi, Çev., s. 68). İstanbul: Hil Yayın.

Marks, K. (2012). **Kapital, Ekonomi Politiğın Eleştirisi** (Cilt I). (M. Selik, & N. Satlıgan, Çev.) İstanbul: Yordam.

Mead, M. (1983). İlkel ve Uygarlaşmış Biçimlerde Kıskançlık. **Aşkın Anatomisi** (M. Harmancı, Çev., s. 67-82). içinde İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

Melville, H. (2013). **Yazıcı Bartleby** (4 b.). (M. Belge, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Meriç, C. (2005). **Bu Ülke**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1990). **Lütfi Ö. Akad**. Afa Yayınları: İstanbul.

Oxford Living Dictionaries. (tarih yok). Ekim 3, 2016 tarihinde <https://en.oxforddictionaries.com/>:

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/loser?q=loser> adresinden alındı

Özarslan, Z. (2015). Siegfried Kracauer. Z. Özarslan içinde, **Sinema Kuramları I**. İstanbul: Su Yayınevi.

Özel, İ. (1999). **Waldo Sen Neden Burada Değilsin**. İstanbul: Şule Yayınları.

Özel, İ. (2019, Ocak 1). SON ŞİİRİM YAYINLANDI.

<http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/>:

<http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/yazi.aspx?yid=874&kid=45> adresinden alındı

Özen, İ. (2013). Konak Hayatının Mirasyedi Sakinleri ve Varoluşçu Bir Aylak: Melih Cevdet Anday'ın Aylaklar Romanı. E. G. Naskali (Dü.) içinde, **Avare Kitabı** (s. 225-242). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Özgün, C. (2013). Osmanlı Devletinde Serserilik Algısı ve Sorunu Üzerine Tespitler. E. G. Naskali (Dü.) içinde, **Avare Kitabı** (s. 5-58). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Öztürk, M. (2005). **Sinemasal Kentler**. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Öztürk, S. R. (2005). Akad'ın etkileri ve Öğrettikleri. **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad** (s. 53-73). içinde Ankara: Dost.

Öztürk, S. R. (2006). Beni korkutan, bana acı veren belirsizliktir. R. Öztürk içinde, **Kader: Zeki Demirkubuz** (s. 79-121). Ankara: Dost.

Öztürk, S. R. (2006). **Kader: Zeki Demirkubuz**. Ankara: Dost.

Öztürk, S. R. (2006). Orta Doğu Söyleşisi. S. R. Öztürk içinde, **Kader: Zeki Demirkubuz**. Ankara: Dost.

Öztürk, S., & Tural, N. (2001). Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi? *İletişim*(10), 101-125.

Özyeğin, G. (2011). Arzunun Nesnesi Olmak: Romans, Kırılğan Erkeklik ve Neoliberal Özne. A. T. Cenk Özbay içinde, **Neoliberalizm ve Mahremiyet. Türkiye'de Beden, Sağlık ve Cinsellik** (s. 151-178). Metis Yayınları.

Paglia, C. (2004). **Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans**. (D. Atay, & A. Hazaryan, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.

Pappenheim, F. (2002). **Modern İnsanın Yabancılaşması - Marx ve Tönnies'e Dayalı Bir Yorum**. (S. Ak, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.

Pösteği, N. (2013). Yeşilçam'da Avareler: Turist Ömer'in Göçebeliği. E. G. Naskali (Dü.). içinde, **Avare Kitabı**. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Riesman, D., Glazer, N., & Denney, R. (2016). **Yalnız Kalabalık. Amerikan Toplumsal Karakterinin Değişimi Üzerine Bir İnceleme**. (Y. Erdem, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

Robb, D. L. (2005). **Hollywood Opersayonları**. (S. Okan, Çev.) İstanbul: Güncel Yayınları.

Rostand, E. (1995). **Cyrano De Bergerac (7 b.)**. (S. E. Siyavuşgil, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ryan, M., & Kellner, D. (1997). **Politik Kamera:Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Salecl, R. (2004). **Kaygı Üzerine**. (B. Aksoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Sancar, S. (2009). **Erkeklik: İmkansız İktidar. Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**. İstanbul: Metis Yayınları.

Selek, P. (tarih yok). Pınar Selek'le, 'Sürüne Sürüne Erkek olmak' üzerine... Aralık 2017 tarihinde https://www.pinarselek.com/public/page_item.aspx?id=89 adresinden alındı

Sennett, R. (2010). **Kamusal İnsanın Çöküşü**. (S. Durak, & A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2014). **Karakter Aşınması**. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Seyppel, T. (1989). **Oğuz Atay'ın Dünyası**. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2009). Metropol ve Zihinsel Hayat. G. Simmel içinde, **Bireysellik ve Kültür** (T. Birkan, Çev., s. 317-329). İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2012). Metropol ve Tinsel Hayat. D. Frisby içinde, **Modern Kültürde Çatışma** (s. 85-102). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2012). **Modern Kültürde Çatışma**. (T. Bora, N. Kalaycı, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2014). **Para Felesefesi**. (Y. Alogan, & Ö. D. Aydın, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Simmel, G. (2016). Dişil Kültür. G. Simmel içinde, **Kadınlar Cinsellik ve Sevgi** (O. Kuzgun, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Sivas, Â., & Hepkon, Z. (2011). Yavuz Turgul ile Görüşme. A. Sivas (Dü.) içinde, **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek** (s. 208-235). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Somay, B. (2016, Temmuz 9). Bülent Somay: 'Aile Türkiye'de de çöküyor!'. (Y. Bilgici, Röportaj Yapan) <http://www.hurriyet.com.tr/bulent-somay-aile-turkiyede-de-cokuyor-40138110> adresinden alındı
- Sombart, W. (1998). **Aşk, Lüks ve Kapitalizm**. (N. Aça, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sorokin, P. A. (1997). **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: Göçebe Yayınları.

Standing, G. (2017). **Prekarya**. (E. Bulut, Çev.) İstanbul: İletişim.

Suner, A. (2006). **Hayalet Ev. Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**.
İstanbul: Metis Yayınları.

Syrus, P. (1997). **Düşünceler**. (B. Demiriş, Çev.) İstanbul: Kabalcı.

Tezcan, G. (2011). Turgul, Yavuz. "İdeoloji Ölünce Filmleri de Tedavülden Kalkar."
Film Arası(17), s. 15-18.

Tırpan, M. (2011). Kaybedenler Hep Erkek. *Altyazı*, 84-85.

Tournier, M. (2002). **Veda Yemeği**. (M. Balel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turcke, C. (1995). **Cinsiyet ve Akıl**. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk sinemasında 'erkek filmleri'nin yükselişi ve erkeklik
krizi. *Toplum ve Bilim*(101), 144-161.

Videosinema. (1984 Sayı:6). Senaryo Yazarlığında Yönetmenlige Yavuz Turgul: Önce
Hepimizin Çok iyi Teknik Öğrenmesi Lazım. *Videosinema*, 93.

Vonnegut, K. (2001). **Ölümden Beter Yazgılar**. (F. Dereli, Çev.) Ankara: Dost
Yayınları.

Vromen, S. (2011). Georg Simmel ve Kadınların Kültürel İkilemi. **Georg Simmel:
Sosyolog Sanatçı Düşünür** (Durakbaşa, Çev., s. 357-383). içinde Ankara: Doğu
Batı Yayınları.

Yıldırım, M. E. (2017). **Yeni Bir Hayat Kurmak. Kadınlar Anlatıyor: Babalık, Evlilik ve Boşanma.** İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız, E. (2008). **Gecekondu Sineması.** İstanbul: Hayalet Kitap.

Yıllara ve Cinsiyete Göre İl / İlçe Merkezleri ve Belde / Köy Nüfusu, Genel Nüfus Sayımları - ADNKS. (2019, Ocak 15). Türkiye İstatistik Kurumu: <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist#> adresinden alındı

Yılmaz, A. (1991). **Hayallerim, Aşkım ve Ben.** İstanbul: Simavi Yayıncılık.

Yorulmaz, D., & Sarı, S. (2009, Ekim). Değişime Yakılan Ağıt: Yavuz Turgul Sineması. (D. Bayraktar, Dü.) **Türk Sinemasında Yeni Yönelimler**, s. 407-412.

Yüksel, E. (2013). 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası (Yayınlanmamış Doktora Tezi b.). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zimbardo, P., & Coulombe, N. D. (2017). **Bitik Erkekler. Teknoloji Erkekliği Nasıl Sabote Etti?** (T. Yalur, Çev.) İstanbul: Pegasus Yayıncılık.

Zizek, S. (2010). Toplumsalın Kalbindeki Film. B. Diken, & C. B. Lausten içinde, **Filmlerle Sosyoloji** (S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zweig, S. (1991). **Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar: Casanova, Stendhal, Tolstoy.** (D. A. Yörükân, Çev.) Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZET

Bu çalışmada 1970’li yıllardan günümüze dek Türk sinemasında kadın erkek ilişkilerindeki dönüşüm Lutfi Ömer Akad, Yavuz Turgul ve Zeki Demirkubuz’un filmleri çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Çalışma Türkiye’de köyden kente göçün gittikçe artmasıyla beraber kadın erkek ilişkilerinde geleneksel ilişki biçimlerinin yıpranmaya başladığı ve bunun sonucunda erkekliğin dışavurumunda kronolojik olarak takip edilebilen açık bir değişimin yaşandığı savı üzerinde ilerlemektedir. Bu değişim, eylemek, irade etmek ve bunun için mücadele etmekle dışavurulan erkeklik formundan uzaklaşıp gittikçe pasifleşen, bir kenara çekilip mücadele etmekten vazgeçen bir erkek tipolojisini içermektedir. Filmlerin belirli bir tarihsel-sosyolojik anı anlamak için uygun kültürel üretimler olduğu düşüncesinden hareketle hem filmlerin üretildiği ortamı hem de bu ortamdaki değişimleri analiz etmeye çalışan bu metin bunu yaparken cinsiyet, ekonomi, modernleşme, iş yaşamı gibi konularla bir tartışma içine girmektedir.

ABSTRACT

This study attempts to analyze the transformation in man-woman relationships in Turkish cinema from the 1970s on, via the films of Lütfi Ömer Akad, Yavuz Turgul and Zeki Demirkubuz. The study follows the argument that traditional patterns of man-woman relationships started to wear off with the increase in rural depopulation, which resulted in an obvious and chronologically traceable change in the manifestation of manliness. This change involves a new typology of man, who moves away from the form of manliness manifested in acting, willing and fighting for it, and gradually becomes more passive, takes a back seat and gives up struggle. From the viewpoint that films are cultural products useful for understanding a certain historical-sociological moment, this work attempts to analyze both the environment in which these films were produced and the change in that environment, also touching upon discussions on issues like gender, economy, modernization and working life.