

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI
ANABİLİM DALI

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Nursel Güler

Ankara, 2008

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI
ANABİLİM DALI

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Nursel Güler

Tez Danışmanı

Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara, 2008

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI
ANABİLİM DALI

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri:

Adı ve Soyadı

Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

Prof. Dr. Seçil Büker

Doç. Dr. Güzin Yamaner

Tez Sınavı Tarihi: 19.06.2008

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.(19/06/2008)

Nursel Güler

Teşekkürler

Tez çalışmam sırasında bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan ve beni yönlendiren hocam Doç. Dr. S. Ruken Öztürk'e, teze katkı sağlayan hocalarım Prof.Dr. Seçil Büker ve Doç.Dr. Güzin Yamaner'e, Film  alışmaları dersi ile ufkumu genişleten hocam Dr.Umut Tümay Arslan'a, Kadın  alışmaları Anabilim Dalı'nın değerli hocalarına ve öğrencilerine, her koşulda yanımda olan aileme çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI.....	14
1.1.Sessizlik.....	15
1.2. Trajik Erkek Yaşamları.....	16
1.3. Hegemonik Erkeklik ve Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık.....	17
1.4. Yüceltilen Erkek Acısı.....	18
2. C BLOK.....	20
2.1. Sınıf Çelişkisi ve Kadınlar arası Rekabet.....	20
2.2. Kontrol Altına Alınamayan Kadınlar.....	22
2.3. Şiddet ve Cinsellik.....	24
2.4. “Tekinsiz” Kadın.....	28
3. MASUMİYET.....	30
3.1. “Eksik” Özneler.....	32
3.2. Dilsizlik.....	37
3.3. “Aşırı” Temsil.....	38
4. ÜÇÜNCÜ SAYFA.....	41
4.1. Femme Fatale.....	43
4.2. Mazlumluk.....	44
4.3. Eril “Gerçek”lik.....	47

5. YAZGI.....	51
5.1. Röntgencilik.....	53
5.2. Doyurulamayan Arzular ve Fantezi Ürünü Kadınlar.....	55
5.3. Hegemonik Erkeklikten Dışlanma.....	57
6.İTİRAF.....	59
6.1. Güven Bunalımı.....	60
6.2. “İnşa” Edilen Gerçeklik.....	62
6.3. “Mikro” Saldırganlık.....	63
6.4. Erkek Yaşantısına “Eklenen” Kadınlar.....	65
6.5. Güçsüzleştirilen Kadın.....	66
7. BEKLEME ODASI.....	68
7.1. Kadının Varoluşunun Erkeklerle Doğrulanması.....	70
7.2. Yaratıcı Erkek-Pasif Kadın.....	72
7.3. Arzulanan Şiddet.....	74
8.KADER.....	76
8.1. Evcilleştirilemeyen Kadının Efsaneleşmesi.....	77
8.2. İmgesel Bütünlüğün Kaybı.....	79
8.3. “İyi” Eş ya da Fahişe.....	80
8.4. Erotik İdeoloji.....	82

SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA.....	93
ÖZET.....	97
ABSTRACT.....	98

GİRİŞ

Bu çalışmada, Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsilleri incelenmiştir. 1990 sonrası Türkiye’de “sanat sineması”nın önemli temsilcilerinden biri olan Zeki Demirkubuz’un filmleri psikanalitik yaklaşımlardan yararlanılarak feminist eleştiriye tabi tutulmuştur.

Sinema, Türkiye’de 1950’li yıllarda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmaya başladı. Türk sinemasının 1960’lı yılların ortalarından 1970’li yılların ortalarına denk en parlak dönemini yaşadığı bilinmektedir. Yeşilçam sinemasının “altın çağı” olarak adlandırılan bu dönemde yılda yaklaşık iki yüz film üretiliyordu. Hindistan’ın ardından en çok film üretilen ikinci ülke konumunda olan Türkiye’de 1970’li yılların sonlarında kriz baş gösterdi. Yeşilçam’ın yükselişte olduğu dönemde zenginleşen yapımcıların sinema yerine farklı sektörlere yatırım yapmaları, televizyonun yaygınlaşması, artan üretim maliyetleri, ekonomik krizler ve siyasal karmaşa sinemada krizin ortaya çıkmasında temel etkenler oldular. Türk sineması bu yıllarda ağır bir darbe aldı. Kriz 1980’ler boyunca devam ederken, 1990’ların başına gelindiğinde sinema sektöründe artık çöküşten söz ediliyordu.

1970’lerden sonra seks filmleri furyasına sahne olan Türk sinemasının 1980’li yıllarda en büyük sorunlarından birisi video cihazlarıydı. Sinemaya gitmek yerine evde kalarak video izlemeyi tercih eden Türk seyircisi, renkli televizyonun devreye girmesi ile sinemalardan iyice uzaklaştı. 1990’ların başında özel radyo ve televizyon kanallarının açılması ve devamında VCD ve DVD gibi teknolojilerinin devreye

girmesi de sinemada film izleme alışkanlığının yavaş yavaş azalmasında etkili oldular. Sinema izleyicisi günden güne salonlardan uzaklaştı. Tüm bu olumsuz koşullar altında 90'lı yıllarda üretilen yıllık yerli film sayısı 10'a kadar düştü. Aynı dönemde Amerikan filmleri Türk filmlerinden boşalan yeri doldurdu. Yerli sinema ile bağları kopan Türk seyircisi, bir eğlence aracı olarak algıladığı sinemada Amerikan filmlerini arar oldu. 1960'lı yıllarda işsizlik, köy yaşamı vb. gibi toplumsal sorunlara değinen filmleri ilgiyle seyreden seyircinin geçirdiği bu değişimin köklerini 12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime el koymasında aramak mümkündür. Turgut Özal yönetiminin Batı ile bütünleşme, liberalleşme politikalarını da bu sürecin devamı olarak okumak gerekir. Küreselleşme ve yeni dünya düzeni söylemlerinin yaygınlaştığı bu dönemde sinema da yeni gelişmelerden payını almıştır. 1990'lı yıllara Amerikan sinemasına şartlanmış yeni bir kuşak ile giren Türk sinemasında iki ayrı koldan iki ayrı gelişme yaşanmıştır.

1990'lı yılların ortalarından itibaren üretilen yerli film sayısı yine düşük olmakla beraber izleyici sayısında ve Türk sinemasının uluslararası başarılarında artış gözlemlendi. Bu dönemde bir yanda büyük bütçelerle çekilen, yıldız oyuncu ve yönetmenleri ön plana çıkaran, reklam kampanyaları ile dikkat çeken, geniş gösterim olanaklarına sahip “popüler sinema” vardı; diğer yanda ise yönetmenin belirleyici olduğu, küçük bütçeli, tanınmamış oyuncuların rol aldığı, sınırlı gösterim olanağı bulan, öte yandan ulusal ve uluslararası festivallerde adından sıklıkla söz ettiren bir “sanat sineması” söz konusuydu. Yavuz Turgul'un *Eşkîya*'sının bu yeni dönemim “popüler” kanadının başlangıcını oluşturduğu varsayılmaktadır; ancak *Eşkîya*'dan önce gösterime giren *Arabesk* (Eğilmez, 1988), *Minyeli Abdullah* (Çakmaklı, 1989),

Amerikalı (Gören, 1993), *Berlin in Berlin* (Çetin, 1993) gibi filmlerin bu yeni dönem için bir altyapı oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. *Eşkîya*'nın dönemine göre oldukça büyük bir gişe başarısı elde etmesi 1990'lara damgasını vurmasına neden olmuştur. *Eşkîya*'yı toplam 2 milyon 572 bin 300 kişi seyretmiştir (Dorsay, 2004:15). Aynı dönemde “sanat sineması” çerçevesinde kendi dilini kurmayı amaçlayan yeni bir kuşakla da tanışırız. Bu yeni sinemanın başlangıcını ise Zeki Demirkubuz'un *C Blok*'una kadar götürmek mümkündür. *C Blok* öncesi üretilen özellikle *Anayurt Otel*i (Kavur, 87) ve *Herşeye Rağmen* (Oğuz, 87) ise yeni bir dönemin habercisi gibidir.

Türkiye'de “sanat sineması”nın ilk örneğini ise 1964 yapımı *Sevmek Zamanı* filmiyle Metin Erksan'ın verdiği düşünülebilir. Entelektüel kimliği ile ön plana çıkan Metin Erksan, kendisinden sonra gelen pek çok “sanat sineması” yönetmenine esin kaynağı olmuştur. Uzunca bir süre senaryo yazan Metin Erksan, popüler romanların yaygınlık kazandığı bir dönemde ağırlıklı olarak Türk edebiyatında önemli yeri olan romanları senaryolaştırmıştır. Erksan, ulusal sinema tartışmalarının yanısıra dünya sinemasını da yakından takip etmiştir. *Sevmek Zamanı*'nda boyamaya girdiği bir evin duvarında asılı kadın resmine aşık olan boyacı Halil'in ve resmin sahibi Meral'in öyküsünü anlatan Erksan, film ile salt “drama düşmüş insanı” anlattığını söylemiştir (Erksan'dan aktaran Kayalı, 1994: 79). Erksan'ın kullandığı bu ifade çalışma açısından önemlidir; çünkü Türkiye'de “sanat sineması”nın gelecekteki temsilcileri de “drama düşmüş insanı” anlatacaklardır. *Sevmek Zamanı*'nda drama düşen karakterin büyük oranda erkek karakter Halil olması gibi ilerleyen dönemlerde çekilecek olan filmlerde de erkeklerin dramı anlatılacak; kadınlar ise bu dramı

destekleyen unsurlar olarak yerlerini alacaklardır. “Bir muhalif entelektüel sinemacı olarak” Metin Erksan’ı inceleyen Kurtuluş Kayalı, içine kapanan Türkiye’nin evrensele açılması gerektiğinin altını çizer. Kayalı’ya göre, Metin Erksan sineması da bireyin içsel yaşantısına inerek aslında evrensel olana ulaşmaktadır (Kayalı, 1994: 71-95). Erksan’ın sineması kuşkusuz yenilikçidir ve Türk sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir; ancak bu sinema erkek merkezli bir “sanat sineması”nın da erken habercisidir.

1990’lı yıllara geldiğimizde Zeki Demirkubuz’un gösterime ilk girdiğinde pek ses getirmeyen filmi *C Blok*’dan sonra Derviş Zaim’in 1996 yılı yapımı *Tabutta Rövaşata*’sı gösterilir. Yurt içi ve yurt dışında pek çok ödül kazanan *Tabutta Rövaşata* büyük ilgi toplamıştır. Film, Zeki Demirkubuz’un ismini daha geniş bir çevreye duyuran 1997 yapımı *Masumiyet*’i izler. Nuri Bilge Ceylan’ın *Kasaba*’sı 1997, *Mayıs Sıkıntısı* da 1999 yılında gösterime girer. Aynı yıl Yeşim Ustaoglu’nun ise *Güneş’e Yolculuk*’u gösterilir. 2000’li yıllarda adı geçen yönetmenler ulusal ve uluslararası pek çok festivalden ödülle dönmüşlerdir ve “sanat sineması”na ilgi duyan başka yönetmenler de görünür olmuştur. Serdar Akar, Derviş Zaim, Kazım Öz, Handan İpekçi ve Semir Arslanyürek gibi isimleri sayabileceğimiz bu yönetmenlerin hepsinin kendilerine özgü birer tarzları vardır. Genç sinemacıların filmleri, yalın anlatımları ile dikkat çekmiştir. Küçük bütçeli tanıtımları ile fazla ses çıkarmadan ilerleyen yönetmenler oldukça sınırlı olanaklarla festivallerde ses getiren filmler üretmişlerdir.

Adı geçen yönetmenler klasikleşmiş sinema anlayışından ve popüler olma kaygısından uzak durmuşlardır. Seyircilerin beklentilerinden çok kendi kaygılarına öncelik vermişlerdir. Ortaya çıkan ürünler sıradan insanın günlük yaşamındaki ayrıntılara değinen, fantastik öğelerden uzak durarak gerçekçilik etrafından örgütlenen olay örgülerine yer veren yapılarla sahiptir. Yönetmenlerin diğerk bir ortak yönleri de minimalist yaklaşımlarıdır. Oyuncu kadroları amatörlerden ve tanınmamış kişilerden oluşmuştur. Filmler düşük btcelidir. Yönetmenler filmlerinde aynı zamanda yapımcı olarak çalışmışlardır. Küçük bir ekipleri vardır. Filmlerde geleneksel karakterler değıl, anti kahramanlar belirleyicidir. Ağırlıklı olarak karakterlerin i dünyalarını ön plana çıkaran öykülere odaklanılmıştır.

Bu çalışmada 1990 sonrası Türkiye’de “sanat sineması”nın önemli temsilcilerinden biri olan Zeki Demirkubuz’un filmlerindeki kadın temsillerine odaklanılmıştır. Çalışmanın ilk bölümü, Zeki Demirkubuz’un filmlerine toplu bir bakışı içermektedir. Demirkubuz’un 1994 yılında *C Blok* ile başlayan sinema deneyimi *Masumiyet* (1997), *nc Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003) ve *Kader* (2006) ile devam etmiştir. İlk bölümde yönetmenin filmlerine toplu bir bakış sunulmuş; ardından ise yedi film ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Zeki Demirkubuz’un “kadınlık” ve “erkeklik” üzerine geliştirdiğı tezlerin bir zeti gibi okunabilecek olan filmlere ayrıntılı olarak bakmak, 1990 sonrası Türkiye’de “sanat sineması”nın durumu hakkında fikir verecektir.

Zeki Demirkubuz 1964’te yılında Isparta’da dünyaya gelir. Gnen ğretmen Okulu’nda okurken okuldan atılır. Örgüt yesi olduğı gerekçesiyle iki yıl hapis

yatan Demirkubuz, daha sonra liseyi dışarıdan bitirir. Demirkubuz, ardından İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girer. Bu sırada geçimini işportacılık yaparak sağlar. Üniversite yıllarında öyküler yazmaya başlar. Aynı dönemde Zeki Ökten'le tanışır ve onun asistanı olur. Başka yönetmenlerin yanında da asistan olarak çalışan Demirkubuz'un ilk filmi pek ses getirmese de yönetmen diğer filmleri ile yurt içi ve yurtdışında pek çok festivalde adından sıklıkla söz ettirecektir. Zeki Demirkubuz'un 2001 yılında çektiği *Yazgı* ve *İtiraf* Cannes Film Festivali'nin "Belirli Bir Bakış" bölümünde gösterilmiştir. Böylece ilk defa aynı yıl içinde bir yönetmenin iki filmi birden Cannes Film Festivali'ne davet edilmiş olur.

"Tek şansı olan sinema kişisel sinemadır" diyen Demirkubuz, sinemanın halka bilinç götürmek ve gerçekleri anlatmak gibi bir işlevi olmadığını belirtir. Demirkubuz'a göre sinema tek kişiliktir ve film üretim sürecinin doğası gereği başka insanlarla bir arada yapılması büyük bir handikaptır. İdeal sinema, filme dair söylenen sözün ilk çıktığı andaki saf halini koruyabilen bir sinemadır, tek kişiliktir.

Kendimi keşfetmek için film çekiyorum. Bütün bilimsel çalışmalara rağmen insan, bence hala Dostoyevski'nin dediği gibi kocaman bir labirenttir. Benim yaptığım belki en iyi şey de bu labirente boyun eğmektir. Bu anlamda zayıf olduğumu kabul etme erdemini ve cesaretini göstermektir. Her şeyi bilen ve çözebilen bir insan düşüncesi empoze ediliyor. Oysa bütün hayat bilgimizin, insanlığın bütün deneyimlerinin ruhumuza ait en ufak bir çelişkiye hiçbir şekilde derman olmadığı ortada. Öyle olsa aşk için çekilen acılar ya da kötülükler hepsi çözümlenebilirdi...Çözüm önermiyorum. Sadece kendimce soruları ortaya koyuyorum (Edirne, 1999:26).

"Kişisel bir sinema"nın peşinden giden Demirkubuz, 1990 sonrası yeni kuşağın önünü açan ve pek çok festivalden ödülle dönen bir *auteur*dur. Demirkubuz sahip olduğu "Mavi Film" ile filmlerinin yapımcılığını üstlenmiştir. Aynı zamanda

filmlerinin senaryo yazarlığını da yapan Demirkubuz, bazı filmlerinin kurgusundan görüntü yönetmenliğine kadar tüm aşamalarında yer almıştır. Demirkubuz *Bekleme Odası*'nda oyunculuk da yapmıştır. Demirkubuz'un filmlerinde varoluşçuluk felsefesinin derin izleri vardır. Filmlerinde “kötülük”, “yazgı”, “itiraf” gibi kavramları irdeleyen Demirkubuz, Dostoyevski ve Camus'den etkilenmiştir.

Bu çalışmanın en önemli dayanak noktasını oluşturan psikanalitik yaklaşım için ağırlıklı olarak Lacan, Zizek ve Mulvey'in yazılarından yararlanılmıştır. 1970'li yıllarda feminist film çözümlerine temel oluşturan Lacancı psikanalizin “arzu ve yasak” üzerine ürettiği söylemler bu çalışmanın temel çıkış noktalarındandır. Lacancı psikanalizde adı geçen “ayna teorisi” ve “Oidupus karmaşası” film çözümlerinde başvurulan kavramlar olacaktır. Zizek ve Mulvey'in popüler filmleri çözümlerken bu kavramları yeniden yorumladıkları bilinmektedir. Popüler sinema ile sanat sineması her ne kadar öykü anlatımı konusunda yer yer birbirlerinden ciddi farklılıklar gösterse de fallus-merkezcilik her iki sinema yapma tarzında da görülmektedir. Bu durum ise kavramların sanat sinemasını da kapsayacak şekilde kullanılabileceğini ortaya koymuştur.

Lacancı psikanaliz, feminist kuramcılarının bazıları tarafından fallus-merkezci olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Bu çalışmada Lacancı psikanalize yöneltile eleştirilen tamamen yersiz olmadığı ama aynı zamanda Lacan'ın feminizm çalışmalarına yönelik ciddi bir katkı da sağladığı savunulmaktadır. Chodorow'a göre, Lacan'ın “gelişimin sadece kültür dışı bireyselliğe değil, kültürün içine doğru bir

hareket olduğu” yönündeki iddiası, psikanalize önemli düzeltmeler ve uyarılar getirmiştir; ancak Chodorow eklemektedir:

Ne var ki ironik bir biçimde bu Lacancı yönelim aynı zamanda erkeklerle kadınları kutuplaştırır ve cinsiyet ayrımını mutlaklaştırır: Lacancı görüşe göre öznelere simgeselle ve onun temsil ettiğı cinsiyet kategorileriyle farklı ilişkileri olabilse de, simgesel alanın kendisi münhasıran ve evrensel olarak fallusla ve “Babanın Adı”na ayrılmıştır; annenin yine evrensel olduğı düşünülen kültür-öncesi ve simgesel olmayan anlamı, imgesel ya da semiotik alanla sınırlıdır (Chodorow, 2007: 82).

Öte yandan Zizek, Lacancı teoride fantezinin, öznenin *a* ile, kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğı “imkansız” ilişkiye karşılık geldiğini söyler. Fantezi çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlanır. Fantezinin sahnelediğı şey, arzumuzun gerçekleştirildiğı, bütünüyle karşılandığı bir sahne değil, tam tersine arzusun kendisini gerçekleştiren, sahneye koyan bir sahnedir. Özne ancak fantezi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur: Fantezi yoluyla arzulamayı öğreniriz (Zizek, 2005:19-20). Zizek’in yorumu, ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz Zeki Demirkubuz’un filmlerindeki erkek karakterlerin konumlandırılışı ile yakından ilgilidir. Demirkubuz’un karakterleri bize fantezi yoluyla nasıl arzulandığını gösterirler. Yönetmenin kadın ve erkek karakterleri arasında “imkansız” bir ilişki/ilişkisizlik söz konusudur. Erkek karakterler için kendi arzularının nesne-nedeni kadınlardır. Erkek öznenin *a* ile kurduğı “imkansız” ilişki erkek öznenin arzusunun gerçekleştiren bir senaryodur. Demirkubuz’da kadınlar erkek fantezisinin ürünüdürler. Artık buradan Lacan’ın “Kadın yoktur” önermesine geçebiliriz.

“Kadın yoktur” önermesini Zizek’ten okumayı deneyelim:Popüler filmlerde mutlu sonların asla katıksız olmadığını, her zaman bir tür feragat içerdiğini söyleyen Zizek, insanın birlikte yaşadığı kadının hiçbir zaman kadın olmadığını, sürekli bir uyumsuzluk tehdidi olduğunun, her an evlilik ilişkisinde eksik görünen şeyi cisimleştirecek bir başka kadının ortaya çıkabileceğinin kabulünü içerdiğini söyler. Zizek’e göre, mutlu sona, yani ilk kadına dönmeyi sağlayan şey, tam da Öteki Kadın’ın “var olmadığı”nın, onun son kertede bir kadınla ilişkimizdeki boşluğu dolduran bir fantezi figüründen ibaret olduğunun görülmesidir. Bir başka deyişle, mutlu son ancak ilk kadınla mümkündür. Öteki kadın “var olmadığı” için yasaklanır; bu kadın, fantezi figürü ile tesadüfen kendini bu fantezi yerini işgal ederken bulan “ampirik” kadın arasındaki nihai uyumsuzluk yüzünden ölümcül derecede tehlikelidir (Zizek, 2005: 115-116). Bu çalışmada “Kadın yoktur” önermesi, ataerkil sistemin erkeğin bir fantezi nesnesi olarak kurguladığı kadının olmadığı şeklinde yorumlanmıştır. Erkek özne daima “öteki kadın” denilen fantezi figürleri üretmektedir. Bu çalışmada “öteki kadın”ın fiziksel olarak mevcut olmasının bir zorunluluk olmadığı, aksine söz konusu “ampirik” kadınların “hayali öteki kadın”a dönüştürülmeye çalışıldığı vurgulanmaktadır. Başka bir deyişle erkek karakterler, ilişki içerisinde oldukları kadınları “olduğu gibi” kabul etmeyip, fantezilerinde ürettikleri kalıplara sokmaya çalışmaktadırlar. Demirkubuz’un kadın karakterleri erkek tahayyüllerine hizmet etmekte ve evcilleştirilmeye çalışılmaktadır. Ancak erkek karakterlerin bu arzuları doyurulamaz; çünkü arzunun kendisi Lacan’a göre hiçbir zaman doyurulamamaktadır.

Malcolm Bowie, Lacancı arzuyu açıklarken şöyle der: “Arzu, ‘kaynak’, ‘amaç’ ve ‘nesne’ bir araya geldiğinde değil, çoktan arzulayan Öteki’nin ‘hayır’ demek için mücadele ettiği anda meydana gelir. Hadım edilme ‘varsayım’ı hem bu Öteki’nin yasasına boyun eğmek, hem de onun arzusunu kıskançlıkla kendine mal etmek demektir; dolayısıyla daha ortaya çıktığı andan itibaren bir ‘imkansızlık’tır” (Bowie, 2007: 156). Arzulayan özne ile arzunun nesne nedeni arasındaki mesafe bir türlü kapanmaz. Özne arzular, nesne kaçır; özne tahakküm etmek ister ama nesneye boyun eğmek zorunda kalır. Arzu, ele avuca sığmaz. Arzu, imkansızdır. Hadım edilme korkusu nedeniyle boyun eğen özne, arzuyu yakalamak bir yana arzusunun nesne nedeninin “oyuncağı” olmaktadır. İncelediğimiz “sanat filmleri”nde görüleceği üzere, kendi fantezilerinin ürünü olan kadınları ele geçirmeye/ kontrol altına almaya çalışan erkek karakterler, kendilerini bir noktada mutlaka bir kadına “tutsak” olmuş bulurlar. Erkek karakter, arzusuna tutsak düşmüştür. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta daha vardır: Fantezi ürünü kadınlar, filmlerin özellikle son bölümlerinde erkeğin fantezilerini tatmin etmemelerinin “cezasını” bir şekilde çekerler. Bu cezayı veren ise ya bizzat erkek karakterin kendisidir ya da Zeki Demirkubuz’un bir filmine adını verdiği gibi “kader”dir. Aslında kader, erkek egemen sistemin kendisidir.

“Bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır,” diyen Lacan’ı yorumlayan bir diğer psikanalist Saffet Murat Tura ise Lacan’a göre psikanalizin teorik sorgulama alanının teorik nesnesinin bilinçdışı olduğunu aktarır. Lacancı psikanalizde özgün bir nesne olarak bilinçdışını araştırmada kullanılan yegane aracın dil olduğunu vurgulayan Tura, “Yani hem üzerinde somut olarak çalışılan nesne dilsel bir nesnedir hem de bu

nesneyi araştıran araç dildir” der (Tura, 2007: 97). Bu çalışmada ortaya koyulmaya çalışılan tezin önemli bir kısmını bu yorumlama oluşturmaktadır. Kendine özgü bir sistem olan dil, içerisinde kültürel anlamları taşır. Öznenin gerek kendisiyle gerekse de ötekilerle ilişkileri dil aracılığıyla belirlenir. Kültürün taşıyıcısı dildir. Çevresini yeni anlamlandırmaya başlayan bir çocuk, dilin içerisinden geçerek kültüre ulaşır. İnsan, dil ile belirlenir. Bilinçdışı ve dil ilişkisini irdeleyen Tura şöyle yazar:

Dilin öğrenilmesi Ben’in oluşumunda önemli bir rol oynar. Bu dönemde çocuk, büyüsel düşünce içindedir ve sözcüklere büyüsel bir nitelik yükler. Adeta sözcüklerle dünyaya egemen olmak arzusu söz konusudur. Sullivan, bu dönemdeki çocukta “parataksik” düşüncenin egemen olduğunu söyler; yani düşünce henüz mantiki ve dilbilimsel bağlantılardan yoksundur. Sentaks, dolayısıyla mantık kurallarına uymayan bu düşüncede neden sonuç ilişkisi de yoktur. Erişkin yaşamdaki rüyalara egemen olan parataksik düşüncedir. Bu dönemdeki çocuk “otistik” bir dil içinde düşünür. Bir başka deyişle kavranılan, ona ait kavramlardır ve henüz herkes tarafından kabul edilen uzlaşım sal kavramlara ulaşılammıştır. Bu ulusal ve kişisel dil anlayışının Lacan’ın bilinçdışı kavramına geniş ölçüde yaklaştığını düşünüyorum. Her bilinçdışı kendi diline sahiptir (Tura, 2007: 77).

Parataksik düşüncenin egemen olduğu rüyalar, kişilerin fantezilerini açıklamada bir araç görevi görebilir. Sinema da bir çeşit rüya görme biçimidir; yönetmenin fantezilerinin açığa çıktığı bir sahnedir. Bu sahne bazen bilinçli olarak düzenlenir; bazen ise bilinçdışı düşüncelere sahne olur. Bu çalışmada hem “bilinçli bir yaratım sahnesi olarak sinema” hem de “bilinçdışı fantezilerin aktıldığı bir giz perdesi olarak sinema” ele alınacaktır. Her bilinç dışının kendi diline sahip olması gibi her film de kendi diline sahiptir. Bu nedenle çalışmada kullandığımız “popüler sinema” ve “sanat sineması” kavramları oldukça genelleyicidir. Zeki Demirkubuz sinemasındaki kadın temsillerine toplu bir bakış sunmayı amaçlayan çalışmanın

açmazlarından birisi budur; ancak böyle bir sınıflandırmanın çalışmamız açısından bazı yararları da var: Çalışmayı daha sistematik hale getirmek, belli bir kavramsal çerçeve oluşturabilmek, Türk sinemasının uzunca bir süreden sonra yeniden canlandığı bir dönemde ön plana çıkan bir yönetmeni ayrıntılarıyla inceleyebilmek, “popüler sinema” ile “sanat sineması” arasında sanıldığı gibi keskin sınırlar olup olmadığını anlayabilmek, “sanat sineması”nın pek çok yazar tarafından belirtildiği üzere “popüler sinema”ya oranla daha muhalif bir tavır içerisinde olup olmadığını sorgulayabilmek ve bu muhalefetin sözkonusu kadınlar olduğunda devam ettirilip ettirilemediğini gözlemleyebilmek gibi.

İnceleyeceğimiz filmlerde feminist eleştiri açısından özellikle üzerinde durduğumuz bir diğer çalışma ise Laura Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” isimli makalesidir. 1973’te basılan ve ilk kez 1975’te *Screen*’de yayınlanan makaleye eşlik edecek olan bir diğer çalışma ise yine Mulvey’in “ ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ Üzerine, King Vidor’un *Duel in The Sun*’ının(1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler” isimli makalesidir. Psikanalitik kuramı, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak benimseyen Mulvey, filmlerde erkek egemen yapının nasıl kurulduğuna değinmiştir. Dünyada bakmadaki hazzın etkin/erkek ve edilgen/dişi arasında bölündüğünü belirten Mulvey, sinemaya ait bakışın ise “kamera, karakter ve izleyici” olmak üzere üç boyutu bulunduğunu vurgular. Mulvey’e göre kadın bu üç boyut aracılığıyla seyirlik bir nesneye dönüştürülmektedir. Psikanalitik açıdan dişi figür, hadım edilme kompleksine neden olur ve aynı zamanda penis eksikliğini hatırlatır. Erkek bilinç dışı ise bu hadım edilme endişesinden iki şekilde kaçabilir: İlki suçlu

nesnenin cezalandırılması ya da kurtarılması; ötekisi ise kadın karakterin fetişleştirilmesidir (Mulvey, 1997: 41-46). Mulvey'in çözümlemeleri, erkek egemen yapının filmlerde nasıl üretildiğini göstermek açısından önemlidir.

Zeki Demirkubuz sinemasındaki kadın temsillerini psikanaltik yaklaşımlardan yararlanarak feminist bir bakış açısıyla irdelemeye çalışan bu tez, söz konusu filmlerdeki cinsiyetçi kurguları açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Çalışmanın ilk bölümü Zeki Demirkubuz'un filmlerine toplu bir bakış sunmaktadır. Takip eden bölümlerde ise yönetmenin filmleri ayrıntılı olarak incelenmiştir.

1.ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

Zeki Demirkubuz, erkek öyküleri anlatan bir yönetmendir. Demirkubuz'un filmlerinde kadınlar genellikle erkeklerle ilişkileri çevresinde devreye girerler. Yönetmen kadın bakış açısına uzaktır. Yönetmenin feminizme ilişkin net bir kaygısının olduğunu dile getirdiği herhangi bir açıklaması da yoktur. Çalışma kapsamında Demirkubuz'un feminizme ilişkin bir kaygısının olmamasının, yönetmenin sinemasını kadın temsilleri açısından sorunlu hale getirdiği ileri sürülmektedir. Popüler sinemaya karşı durarak, kendi dilini kurma ve bu dil ile yaşamı sorgulayarak muhalif bir tavır alma yolunu seçen yönetmenin, kadınlara bakış açısının önyargılardan uzak olmadığı ve kadınların ikincilleştirilerek değersizleştirilmesi karşısında aynı muhalefeti gösteremediği gözlenmiştir. Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *Yazgı*, *İtiraf*, *Bekleme Odası* ve *Kader* isimli toplam altı filminde de ana karakterler erkektir. "Yalnızca *C Blok*'da ana karakter kadındır, ama sözde ana karakterdir. *C Blok*, şehirli-modern bir kadın karakterin yalnızlığını ve içindeki boşluğu, sıkıntıyı anlatmak isterken aslında yan karakter olan Halet'in trajedisini anlatır" (Öztürk, 2006: 90).

Demirkubuz'un filmlerinde yer yer kadın yaşantısına yaklaştığını görürüz. Karakterlerin iç dünyalarına eğilerek, olayları karakterlerde bıraktıkları izler üzerinden aktarmayı benimseyen Demirkubuz'un bu yaklaşımı erkek egemen düşünme biçiminden arındırılmamıştır. Bugün *C Blok*'un iş gücü piyasasına girmeyen ama evlilikle sınıf atlayan Tülay'ına "acı son"u hazırlayan da, *İtiraf*'ın

evliliğini bitirerek, başka bir erkekle beraber olduğu için iş gücü sahibi Nermin'inin sınıfını düşüren de patriarkanın kendisidir.

1.1.Sessizlik

Ayegül Koç, Demirkubuz'un *C Blok*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa* ve *İtiraf* olmak üzere dört filminin en ilginç noktalarından birinin, dört filmde de kadın karakterlerin erkek karakterler tarafından doğrudan kadın cinselliğine dair konuşmaya/ itiraf etmeye zorlanması olduğunu söyler. Koç'a göre, dört filmde de bu çabanın sonuç vermemesi, kadınların ya suskunlukla, ya öfkelenip bağırarak ve karşı tarafı susturarak kendilerinden isteneni vermemesi kayda değerdir. Kadın karakterlerin ilişkide oldukları erkekler tarafından hesap vermeye zorlandıkları hiçbir durumda hesap vermemeleri erkeğin zaten kurulmamış olan otoritesine boyun eğmediklerine işaret eder (Koç, 2004:189). Kadınların itiraf etmemeleri, erkeklere hesap vermekten kaçınmaları, suskunlukları erkeğin otoritesini sarsıp, kadını güçlendirmeye yetmemektedir. *C Blok*'un Selim'i bu suskunluğu önce bir tokatla sonra da iki ayrı tecavüz ile karısı Tülay'a fazlasıyla ödetecektir. *İtiraf*'ın Harun'u ise karısı Nilgün'ün suskunluğu karşısında hem fiziksel hem sözlü şiddet uygulayacaktır. Üstelik Nilgün, filmin sonunda "özel yaşantısının dağınıklığı" gerekçesiyle gecekonduya düşecektir.

Kadınların kendilerinden isteneni vermemeleri kadını güçlendiriyorsa anlamlıdır yoksa suskunluğun karşılığı şiddet ile kadına fazlasıyla ödettiriliyorsa bu suskunluğun kadının yaşamına kattığı değerin kendisi değersizleşir. Kadınların

suskunluğu karşısında erkeklerin güçsüzleştikleri iddiası da bütünüyle doğru değildir. Erkeklerin yıkılan evlilikleri/ biten ilişkileri karşısında psikolojik olarak yaşanan çöküntü sadece kapalı kapılar arkasında yaşananlardır. Erkek karakterlerin maddi dünyaları kadınların aksine ilişkilerinden bağımsızdır. Erkeklerde duygusal alan maddi alana pek etki etmez. Oysa kadınlar için maddi ve manevi yaşantı birbirine bağlı kılınır.

1.2. Trajik Erkek Yaşamları

Demirkubuz sinemasında gözlemlenen bir diğer nokta ise kadının neden olduğu psikolojik gerilimin sinema seyircisini taraf tutmaya zorlar bir hale getirmesidir. Bir tarafta ilişkide oldukları kadınları seven, bu kadınlarla mutlu birliktelikler kurmak isteyen erkekler; diğer tarafta ise tatminsiz, başa dert açan kadınlar vardır. Erkeğin yaşadığı psikolojik çöküntü seyircinin acıma duygularının da harekete geçmesiyle birlikte erkek karakteri zayıflatmaktan çok yüceltecektir. İhanetin, kötülüğün, sadakatsizliğin kaynağı kadınlardır. Erkeklerin kadınlara karşı acımasızlaştıkları anlar da vardır elbet ama erkekleri bu noktaya getirenler yine kadınlar olarak sunulur. Şiddeti doğuran etken, sorumsuz kadın davranışlarıdır. Demirkubuz'da trajedinin merkezinde erkekler yer alır. "Trajedi, kötü kaderleri olan erkeklere yakışır. Filmlerdeki erkekler temelde iyidir, ama edilgen ve iradesizdir. Başlarına gelen olaydan sonra yıkıma uğrarlar. Genellikle bu kötü olayların nedeni de kadındır. Kadınlar güçlü ve direnen karakterlerden onurlu ama zavallı karakterlere doğru salınırlar" (Öztürk, 2006:90)

1.3. Hegemonik Erkeklik ve Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık

Atila Dorsay, Demirkubuz kişilerinin “kolay sınıflara girmeyen, kendi özgür soluklarını alan, kimi zaman sevilesi, kimi zaman nefret edilesi yaratıklar” olduğunu söyler. “Ama onlar tek kelimeyle insandırlar ve gerçektirler” (Dorsay, 2002:209). Dorsay’ın değerlendirmesi doğru; ancak eksiktir. Bu gerçekliğin eril bir gerçeklik olduğu da eklenmelidir. Demirkubuz’un karakterlerini tereddüt etmeksizin “hegemonik erkeklik” başlığı altında değerlendirmek mümkün değildir. Aynı şekilde kadın karakterlerin de “ön plana çıkarılmış kadınlığın”¹ kusursuz birer temsilcisi olduklarını iddia edemeyiz. Demirkubuz, popüler sinemada oldukça keskin olan hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılmış kadınlığı sinemasında kırar; ancak bu kırılma eril yapının kırılması ile eşanlamı değildir. *İtiraf*’da Nilgün’e şiddet uygulayan da gitmemesi için kadının ayaklarına kapanıp yalvaran da Harun’dur. Harun, diğer Demirkubuz karakterleri gibi, hem güçlü erkek mitinin temsilcisidir hem de bu mitin uzağındadır. Kadın ise ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaştığı için tehlikeli hale gelir. *İtiraf*’da, Nilgün, erkeklerle olan ilişkileri nedeniyle iki kişinin ölümüne, üç evliliğin dağılmasına neden olur. *C Blok*’da, Tülay’ın hizmetçisinin, Tülay’ın kocası tarafından tecavüze uğraması, sanki Tülay’ın suçuymuş gibi bir izlenim yaratılır. *C Blok*’un bir diğer karakteri Halet’in akıl hastanesine düşmesinde yine Tülay’ın payı vardır. Ön plana çıkarılmış kadınlıktan

¹ “Hegemonik erkeklik” ve “ön plana çıkarılmışlık” kavramları R.W.Connell’den alınmıştır. Connell, kitlesel toplumsal ilişkiler düzeyinde kadınlık biçimlerinin yeterince açık bir biçimde tanımlandığını söyler: “Farklılaşmanın asıl temelinin kurulmasını sağlayan ise, kadınların erkeklerle küresel düzeyde tabi kılınmasıdır. Biçimlerden biri, bu tabi kılınmaya boyun eğiş etrafında tanımlanır ve erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilir.” Connell, bunu “ön plana çıkarılmış kadınlık” olarak tanımlar. Connell “hegemonya” terimini ise Gramsci’den ödün alır. Bu anlamda Connell hegemonyayı “acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük” anlamında kullanır. (Connell, 1998: 248)

uzaklaşma beraberinde tehlikeyi getirdiği için Demirkubuz'un gerçekliğinin eril bir gerçeklik olduğu düşünülmelidir.

Pınar İlkaracan, Arapça'da fitnenin, “erkeklerin nefesine hakim olamamasına neden olan *femme fatale* anlamında güzel kadın” anlamına geldiğini aktarır. “Kasım Amin'in kullandığı anlamda fitne, kadınların yarattığı cinsel düzensizliğin sonucu olan kaostur” (İlkaracan, 2003:37). Bu anlamda fitne Demirkubuz'un karakterlerinin temel özelliğidir. Demirkubuz'un kadın karakterleri cinsellik konusunda ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaktırlar. Kadınların yaşamında bir tür “cinsel düzensizlik” olduğu aktarılır. Bu düzensizliğin yarattığı kaos ise erkekler için tehlikelidir. Kadınlar genellikle tam anlamıyla *femme fatale* tiplerine uymazlar: Güzelliklerini bir silah olarak kullanmazlar, baştan çıkarıcı olmak için yoğun bir çaba içerisine girmezler; ancak erkek karakterlerin yaşamlarını tehdit etme anlamında *femme fatale*'e yaklaşırlar. Filmlerin sonunda ise klasik yapıdaki kadar açık olmamakla beraber kadınlara hadleri bildirilir.

1.4. Yüceltilen Erkek Acısı

“Zeki Demirkubuz karakterlerini asla idealleştirmez” diyen Yusuf Güven, Türk sinemasında Demirkubuz kadar anti-kahraman kavramının altını dolduracak başka bir yönetmen olmadığına dikkat çeker (2004:27). Demirkubuz'un karakterlerini zayıf yönleri ile sunduğu gerçektir. Bu zayıflık görünürde kadın erkek ilişkilerinin seyrinden kaynaklanır. Modern hayatın yarattığı sıkışmışlık hissinin de karakterlerin zayıflatılmasında etkisi büyüktür. Apartman sitelerine ya da şehrin arka

sokaklarına hapsedilen karakterler kahraman olamayacak kadar bunalmış ve sistem tarafından hapsedilmiştir. Karakterlerinin tek tek kahramanlaşmasına izin vermeyen Demirkubuz’un kahramanlaştırdığı/ yücelttiği erkek acısının kendisidir. Demirkubuz’un sinemasında kadınlar, erkeğin aşk acısını anlatmakta araçsallaşır. Kadınların konuşmasına, kendi duygularını anlatmalarına zaman zaman yer verilir; ancak aslolan erkeğin ne hissettiğidir. “Erkek, ne yaşar?” Demirkubuz’un sorduğu ilk soru budur. Zahir Atam *İtiraf*’da çatışmaları ve gelgitleri yaşayanın, sürüklenenin, yaşamın ucuna gidip gelenin erkek karakter olduğunu söyler. “Kadın karakter ise erkek karakterle konuşmaları sürecinde devreye giren ve film boyunca içsel süreçlerine pek tanık olmadığımız, filmde ayrıntılı işlenmeyen ve tüm film boyunca düz kalan bir karakterdir. Psikolojik gerilim süreçlerini yaşayan ve dolayısıyla yaşatan erkek karakterdir” (Atam, 2006:114). Bu saptama yönetmenin diğer filmlerini de kapsayacak şekilde genişletilmelidir. Zeki Demirkubuz bir söyleşisinde “Neden hep kadınlar aldatıyor?” sorusunun yöneltildiği üzerine, erkeğin aldatmasının trajik olmadığını söylemiştir. “Bana erkek acısı daha trajik geliyor,” diye konuşan Demirkubuz, bir kadının aldatmasının “her zaman çok trajik ve film çekmeye değer” olduğunu belirtmiştir. (Öztürk, 2006: 122-135) Yönetmenin bu tavrı, filmlerine, erkek acısının yüceltilmesi şeklinde yansımıştır. Zeki Demirkubuz’un filmlerindeki kadın imgesine daha yakından bakalım.

2. C BLOK

Klasik anlamda bir hikayesi olmayan *C Blok*, durumlar üzerinde kurulu bir filmidir. Modern mimarinin yarattığı sıkışmışlık, *C Blok*'un karakterlerinin yaşadığı sıkışmışlıkla paraleldir. C Blok, filmde yarattığı atmosfer ile de bir tür kuşatılmışlık hissi uyandırır. Çok katlı, gri renkli binalar bir yandan modernliğin diğer yandan ise tutsaklığın göstergesidir. Film, C Blok'da yaşayan burjuva bir çift olan Tülay (Serap Aksoy) ve Selim (Selçuk Yöntem) ile bu çiftin hizmetçisi Aslı (Zuhal Gencer) ve apartmanın kapıcısı Halet (Fikret Kuşkan) üzerinden ilerler. Evliliklerinde somut olarak aktarılabilecek bir sorunları olmayan ancak ikisi de oldukça mutsuz bir evlilik yaşayan Tülay ve Selim'in en büyük sorunları iletişimsizliktir. Ailesi varoшта yaşayan, evlilik yoluyla sınıf atlayan ancak yaşam standardının yükselmesi ile mutluluğunun artışı doğru orantılı olmayan Tülay'ın sıkıntısı ile karısının kendisine karşı uzaklığını tam olarak anlamlandıramayan, sorunun ne olduğunu öğrenmek için çaba gösteren ama net bir yanıt alamayan Selim'in sıkıntısı sanki etrafımızı kuşatan binaların bunaltıcılığının bir sonucu gibidir. Filmin diğer iki karakteri Aslı ve Halet arasında ise bir süredir devam eden, ağırlıklı olarak cinselliğe dayalı bir ilişki söz konusudur. İki ayrı çiftin yaşadığı ilişkiler zamanla değişecek, Tülay Halet ile birlikte olacak, Selim ise Aslı'ya tecavüz edecektir.

2.1. Sınıf Çelişkisi ve Kadınlar Arası Rekabet

Öncelikle filmde, kadınlar arası ilişkilere bakalım: Tülay ile Aslı arasındaki ilişki hem sınıfsal bazı çelişkilere hem de kadınlar arası rekabete işaret etmektedir.

Halet ile buluşurken Tülay'ın kıyafetlerini giyerek “güzelleşen” Aslı, bir bakıma Tülay'ın sahip olduklarını ele geçirmek istemekte, evin hanımına özenmektedir. Aslı'yı Tülay'ın geçmiş yaşantısının bir temsili gibi düşünmemiz de mümkündür. Tülay eğer Selim ile evlenerek sınıf atlamamış olsaydı büyük bir ihtimalle bugün Aslı'nın bulunduğu konumda olacaktı. Film, Tülay ile Aslı arasında bir “yukarısı” ve “aşağısı” ayrımı kurmuştur. Çiçek Öztekin, “Türk Romanında Efendiler ve Hizmetçiler” isimli makalesinde romanlarda anlatılan hikayelerin “yukarı”dakilerin hikayesi olduğunu, bu nedenle de bu romanların bize “aşağı”dan çok “yukarı” hakkında fikir verdiğini söyler (2002:205). Söz konusu romanlara bakarak “gerçek” hizmetçilerin kimler olduğunu, nasıl yaşadıklarını anlamak ne kadar zorsa *C Blok*'a bakarak Aslı'yı anlamak da o kadar zordur. Tülay, Aslı ile olan ilişkileri çevresinde devreye girerek öyküde Tülay'ın gölgesinde kalmıştır. Evlilikle sınıf atlayan Tülay için evde bir hizmetlinin olması kadının sınıfsal konumunun bir göstergesidir. Öztekin'e göre, 1950'li yıllarda Türk romanında hanım ile hizmetçi arasındaki gerilim sınıfsal farklılıkları temsil ederken; bey ise hizmetçisiyle daha duygusal, ailesel ya da cinsel ilişkiler içerisindedir. Erkek ve hizmetçi ilişkisinde sınıfsal farklılıklar arka planda durur. “Türk romanının kısa tarihinde efendi/hizmetçi ilişkilerine baktığımızda başka bir özellikle daha karşılaşıyoruz; hizmetçi üzerinde kurulan ‘ailenin bir parçası’ söylemi ile ‘hizmetçiyse hizmetçiliğini bil’ söyleminin pek çok romanda beraber var oluşu ve oldukça çelişkili, ikircimli durumlar yaratması” (Öztekin, 2002: 211-213) Öztekin'in işaret ettiği noktalar, *C Blok*'un evin hanımı ile hizmetçisinin ilişkisini özetler niteliktedir. Evdeki gerilimin kadınlar arası ilişkilere yüklenmesi oldukça politiktir. Kadınların geçimsizliğine, uyumsuzluğuna, birbirini çekememezliğe vurgu yapılmaktadır. Aslı'ya daha “insani” yaklaşan, onu “ailenin bir

parçası” kılan Selim’in karşısında, genç kadına “hizmetçiyse hizmetçiliğini bil” diyen Tülay vardır; ancak Selim’in filmin sonunda Aslı’ya tecavüz etmesi, evin efendisinin de “ailenin bir parçası” söylemini ne ölçüde benimsediğini göstermektedir.

Aslı ile Halet’i kendi yatak odasında sevişirken bulan Tülay, bu olaydan sonra Halet’e ilgi duymaya başlar ve bir süre sonra ikili arasında yakınlaşma olur. Yeri geldiğinde Aslı’yı aşağılamaktan çekinmeyen Tülay, bu yolla bir yandan kendi geçmişini yadsımakta diğer yandan ise hizmetçisinin yaşadığı “özgürlük” karşısında, “küçük fahişe”ye karşı karmaşık duygular beslemektedir. Hizmetçi, sosyal statüye; evin hanımı ise bağımsızlığa özenir. İki kadın zaman zaman yer değiştirmek ister gibidir. Demirkubuz, çizdiği iki kadın karakteri de farklı açılardan tatminsiz ve sorunlu göstermiştir. Kadın karakterlerin bu şekilde çizilişi ile erkek dünyası tehdit edilir. Filmin sonunda Halet, bir akıl hastanesine düşecek; Selim ise yaşadığı bunalımın da etkisiyle Aslı’ya tecavüz edecektir. Filmde, sorunların çıkış kaynağı Tülay olarak sunulur. Dolayısıyla erkeklerin yaşadığı trajedinin de sorumlusu kadınlardır.

2.2. Kontrol Altına Alınamayan Kadınlar

Zizek, Lacan yorumunda, nesneden hızlı olan öznenin ona gittikçe yaklaştığını ama hiçbir zaman nesneyi yakalayamadığını söyler. Rüyada kendisine sürekli yaklaşıldığı halde yine de sabit bir mesafeyi koruyan nesnenin paradoksudur bu. Nesnenin yakalanamayacak olması, nesnenin bu

ulaşılamazlığının can alıcı özelliğidir. şansın peşinden fazla koşulursa, şans sullanabilir, o zaman da şans arkada kalır. “Söz konusu paradoks, özne ile arzusunun hiçbir zaman yakalanamayacak olan nesne-nedeni arasındaki ilişkiyi sahnelemektedir. Nesne-neden her zaman elden kaırılır; tek yapabileceğimiz onu bir daire içine almaktır.” (Zizek, 2005:16-17) Demirkubuz’un erkek karakterleri için kadınlar ele geçirilemez, kontrol altına alınamaz ve ulaşılamazdır. Kadınların erkekleri neden tehdit ettiklerinin yanıtı bu paradoksta aranmalıdır. Kadınlar sürekli olarak elden kaırılır. Erkeklerin kadınlara en çok yaklaştıklarını hissettikleri anlar en uzak oldukları anlardır. Kadınların peşinden koşup duran erkek karakterler, fantezilerine ulaşamadıkları anlarda nevrotik kişilik özellikleri göstermeye başlarlar, hatta daha da ileri gidip Halet gibi psikoza yakalanabilirler. Burada kadının aşırı temsili söz konusudur. Selim’in yaşadığı bunalım da karısını istediğı yönde biçimlendirememesinden kaynaklanmıştır. *C Blok*’da ve daha genel olarak Demirkubuz filmlerinde kadın temsillerinin sorunlu hale gelmesinin asıl nedeni, erkek karakterlerin yaşadıkları bu içinden çıkılmaz durumun sorumluluğunun kadına yüklenmesidir.

C Blok’da erkeğin fantezi nesnesine indirgenen kadın, görünüşüyle de bu fanteziye hizmet etmektedir. “Bak, bak ve iste bu kadını,” diyerek kendisini seyirlik bir nesneye dönüştürmenin tadını çıkaran Aslı, bu çağrısıyla bir erkeğin bir kadını hangi koşullarda isteyebileceğini özetlemektedir. Bir erkeğin bir kadına öncelikle bakması gerekir. Baktığı kadını ancak cinsel bir obje olarak algılayan erkek harekete geçecektir. “Sinemayla bağlantılı olan üç bakış vardır: filmleştirmeye yatkın olayları kaydeden kameranınki, bitmiş ürünü seyreden

izleyicinin ve perde yanılısamasındaki karakterlerin bakışları.” (Mulvey, 1997:46) Bu bakışların hepsi de erildir. Aslı, “Bak,” derken hem Halet’e hem de izleyiciyi seslenmektedir. Filmin kamerası da konumlanış şekliyle bu fanteziyi desteklemektedir.

2.3. Şiddet ve Cinsellik

Öte yandan *C Blok*’da şiddet ile cinselliğin içi içe geçtiği gözlenmiştir. Halet’e “erkeksen yakala,” diyerek odanın içinde koşmaya başlayan Aslı, ele geçirilmek/zaptedilmek istemekte ancak eklemektedir: “Canımı acıtırsan ağzına sıçarım.” Cinsellik şiddet barındırmakta; bazen ise şiddetin kendisi cinsellik haline gelmektedir. Aslı’nın “Bak, bak ve iste bu kadını,” ile “erkeksen yakala,” ifadeleri erkek fantezisini tatmin etmeye yönelik olarak dile getirilen ifadelerdir; yani Aslı, bu sözlerle kendi taleplerinden çok erkeğin taleplerine hizmet etmekte, ötekinin duymak istediklerini söylemektedir. Demirkubuz, Aslı’yı bir fantezi nesnesi olarak kurgulamış, Halet’i ve erkek izleyiciyi bu yolla baştan çıkarmaya çalışmıştır. Demirkubuz’da, eril şiddet, cinselliğe dönüşmüştür. Cinselliğin şiddet yüklü olmasının kadınlar tarafından da arzulanırlı olduğu vurgulanmıştır.

Sevişme sahnelerinde kadının aktif olduğu görülür; ancak bu aktiflik pornografinin sınırlarında gezinir. Bu sevişme sahnelerinden birisi açıkça bir üçüncü gözün seyrine açılır. Aslı ile Halet’in sevişmelerini gözetleyen Tülay, pornografide esas unsurlardan olan “izleyici” konumundadır. Sevişme sahnesini, Tülay’ın bulunduğu noktadan hep beraber izleriz. MacKinnon, kadının gerçek

hayatı ile pornografinin gerçeğinin birbiriyle oldukça belirsiz bir şekilde kaynaştığını vurgularken, pornografiyi sadece gerçeğin bir yansıması olduğunu söyleyerek bile savunmanın mümkün olduğuna dikkat çeker (Mackinnon, 2003:228). *C Blok*'da gerçek hayat, pornografi ve “sanat sineması” iç içe geçmiştir. Bu sahneler, gerçeğin değil ama eril bir kameranın, eril bir erkek karakterin ve eril bir izleyicinin yansımasıdır.

C Blok'da mutsuz, tatmin olmayan, iletişim kurmayan, macera arayan (arkadaşına macera kitaplarında ‘dehşetli hoşlandığını’ söyler), sinirli, “gözü dışarıda” Tülay’ın karşısında karısını seven, onunla iletişim kurmaya çalışan, uzunca bir süre anlayışlı tavrını koruyan Selim vardır. Kadına olumsuz özellikler yüklenirken, erkek olumlu bir şekilde konumlandırılır. Selim, Aslı ile yalnız kaldıkları zamanlarda Aslı’nın rahat tavırlarına rağmen ona yan gözle bile bakmaz. Selim’in çevresinde bulunan bir üçüncü kadına karşı ilgisiz olduğu aktarılır; oysa Tülay hem Halet’e ilgi duymakta hem de evin dışındaki mekanlarda karşılaştığı diğer erkeklerle ilgilenmektedir. Tülay, izlediği cinsel içerikli sahnelerden o kadar etkilenir ki, deniz kıyısında hiç tanımadığı üç gencin kendisine tecavüze yeltenmesine karşı çıkmaz. Aslında bu sahneyi tam anlamıyla bir tecavüz girişimi olarak değerlendirmek doğru değildir; çünkü Tülay kendisine yaklaşan ilk erkek karşısında biraz tedirgin olacak ama ona karşı koymayacaktır. Bu sefer cinsel ilişkiyi izleyecek olan kendisi değil, diğer iki erkektir. Tülay, artık gözetleyen değil, gözetlenen konumunda olmak istemektedir. Erkeğin hareketine karşı koymaz, kendisini bırakır. İlişki, olay yerine Halet’in gelmesi nedeniyle gerçekleşmez. Tülay ile Halet aynı yerde birlikte olurlar. Bu sahnede olanlar

izleyiciye gösterilmez; ancak sevişmeden sonra Tülay'ın bedeninde darp izleri görülür. Bu izler, tecavüzü anımsatmaktadır. Filmde cinsel şiddetin kadın için arzulanılır olduğu vurgulanmaktadır. “Haz” ile “şiddet”in bu derece iç içe geçmesi erkek fantezisinin ürünüdür. Saffet Murat Tura'nın Lacan yorumuna kulak verecek olursak:

Lacan'a göre insan kendi gerçekliğini giderek üst üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir. Üst üste yapılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur. Kültürün simgesel düzeninin sağladığı hatta empoze ettiği metaforlar zinciri bastırmadan başka bir şey değildir. İnsan biyolojik bir varlık'tan Kültürel bir “özne” olma yolunda, temel dürtülerine toplumsallaşmış tatminler arama suretiyle ilerler. O halde “gerçeklik ilkesi” denilen şeyde kastedilen “gerçeklik”, doğal bir gerçeklik değil, kültürel bir gerçekliktir ve bu ilke de “haz” ilkesine tam anlamıyla karşıt sayılamaz. Gerçeklik ilkesi altında “özne”, ilkel dürtülerine kültürel tatminler arar. Her kültürel isteğin ardında bilinçdışı bir arzu yatar (Tura, 2007: 70-71).

Sinema da bir toplumsallaşma aracıdır. Kültürel bir özne olan yönetmenin de kendi gerçekliği ile düşüncesi arasında üst üste yığılan metaforlar nedeniyle bir uçurum vardır. Bu uçurum, film çözümlemelerinde psikanalitik yaklaşım aracılığıyla bir oranda görünür kılınabilir. Bir yönetmene şu sorunun sorulduğunu düşünelim: “Kadınlar tecavüzden hoşlanır mı?” Soruya verilecek yanıt tahmin etmek zor değildir; ancak aynı yönetmen kendi sinemasında tecavüzü nasıl kurgulamaktadır? Yönetmen, sinemada kendi gerçekliğini bir dil gibi yapılandırırken (Lacan, bilinçdışının ‘bir dil gibi yapılandığını’ söyler) daha toplumsallaşmış simgelerle düşünecektir. Dile getirilen ise esas çıplak gerçekliği geride, bilinçdışında bırakmış olacaktır. Başka bir deyişle, tecavüz etmek isteyen erkek, kadının tecavüzü istediğini savunacaktır. Böylece “haz” ilkesi ile olan karşıtlık da ortadan kalkmış olacaktır.

Tecavüz ederek, ilkel dürtülerine tatmin arayan erkek “özne”, durumu ıssallaştıracaktır. Tecavüz kültürel bir istek değildir tabi; ancak tecavüze yeltenen kişi bu ilişki biçimine kendi bilinçdışında kültürel olarak kodlayacaktır. Bunu yaparken ise kadınların acıdan hoşlandıklarını, aslında tecavüz edilen kadının da bunu istediğini öne süreceklerdir. Her kültürel isteğin ardında bilinçdışı bir arzu yattığı gibi, her filmin ardında da bilinçdışı arzular mevcuttur.

Tülay’a kocası tarafından da tecavüz edilecektir. Kadın için tecavüz ile cinsel isteğin iç içe geçmediği tek sahne budur; ancak tecavüzün sessizce kabullenilişi sahneyi yine sorunlu hale getirir. Üstelik Selim için çizilen sağduyulu karakter, tecavüzün çirkin yüzünü tamamen görünmez kılmamışsa da yumuşatmıştır. Tecavüz sahnesi, erkeğin “ne kadar anlayışlı birisi” olduğunu vurgulayan sahnelerin tam üzerine yerleştirilmiştir. Selim, karısının kendisine karşı olan uzaklığının nedenini aydınlatmaya çalışmış, “Kocana bir şey açıklamam gerekiyor mu?” diye sormuş, “Söyle, neler oluyor?” demiş ancak bir yanıt alamamıştır ve nihayetinde karısına “hafifçe” vurmuştur. Karısının sessizliğinden bunalan Selim, öfkesini tecavüz ile yatıştırmıştır. Tecavüzün soğuk yüzünün film boyunca sergilendiği ilk sahne budur. Tülay, tecavüzden sonra Halet’e giderek onunla birlikte olur. Sevişme sahnesi, Tülay’ın Aslı ve Halet’i sevişirken gördüğü şekilde kurgulanır. Kadının, çifti ilk gördüğü günden beri hayalini kurduğu sevişmenin, eril şiddetin hemen ardından gelmesi, şiddetin olumsuzlanması olarak okunabilir Ancak bu bireysel tepki, kadına kocası tarafından tecavüz edildiği ve kadının bu tecavüzü kabullendiği gerçeğini ortadan kaldırmaz.

2.4. “Tekinsiz” Kadın

Sevişme sırasında Tülay giyinik, Halet ise çıplaktır. Bu sahnede kadın bedeni metalaştırılmak suretiyle pornografikleştirilmemiştir. Şiddet içeren herhangi bir öğeye de yer verilmemiştir. Pornografik öğelerin ve şiddetin kullanılmaması “sanat sineması”nda başka bir cinsellik aktarımının mümkün olabileceğine dair umuttur. Halet’in sevişmeden sonra çıplak bir biçimde sokağa çıkarak dolaşmaya başlaması ise erkeğin kontrolünde olmayan bir birlikteliğin tehdit içerdiğine işarettir. Halet, psikozun ilk belirtilerini göstermiştir. “Tekinsiz” bir kadın ile birliktelik, bir erkeği “tekinsiz” kılabilir.

Tülay, filmin başlarında kendisi ile alakalı olmayan bir tecavüze tanıklık etmiş ve tepkisiz kalmıştır. Filmin sonlarına doğru tanık olduğu olaydaki erkeği tekrar görür. Bu sırada Halet de yanındadır. Tülay’ın tepki göstermesi üzerine adamın peşinden koşan Halet yaralanır ama adamı da yaralar. Halet, bu olaydan sonra bir süre ortadan kaybolur; filmin sonunda Halet’i bir akıl hastanesinde görürüz. Öte yandan Tülay’ın evliliğı de Selim’in Aslı’ya tecavüz etmesiyle son bulur. Kadın, yaşadığı tüm olumsuzluklara rağımen evliliğini sonlandırmamış, sonu getiren Selim olmuştur. Kadın, kendisini mutsuzluktan kurtaracak iradeyi gösterememiştir. Tülay’ın “dengesiz” ruh hali hem Selim’in, hem Halet’in, hem de Aslı’nın hayatını altüst etmiştir. İzleyici her ne kadar Selim’in davranışlarını onaylamasa da aklının bir köşesinde erkeğin evliliğini kurtarmak için çaba gösterdiğini tutacaktır. Aslı’nın “serbest” tavırlarının bu sonun gelmesinde etkili olduğunu düşünenler de mutlaka

olacaktır. *C Blok* ile “saf” şiddet onaylanmamış; ancak kadınlar davranışları konusunda uyarılmıştır.

Olaydan sonra geçici bir süre varoşa, ailesinin yanına dönen Tülay, kendisini biraz toparladıktan sonra Üsküdar’da bir ev bulup taşınır. Sattığı arabasının parası ile bankadaki hesabı sayesinde bir süre daha geçinebilecektir. Kocasını ile birlikteyken çalışmayı aklından dahi geçirmeyen Tülay, yavaş yavaş iş aramaya başlar. Film, akıl hastanesinde Tülay ve Halet yan yana otururken biter. Tülay, bir erkeğe bağımlı olmadan yaşamını sürdürebilecek midir ve Halet ile bundan sonra ne olacaktır? Film, bu soruları flulaştırılmış görüntü ile belirsiz bırakır.

3. MASUMİYET

Masumiyet'in ilk sahnesi bir hapishanede geçer. Filmin ana karakterlerinden Yusuf (Güven Kıraç) hapishane müdürünün odasındadır. Yusuf'un kendisine verdiği dilekçeyi yüksek sesle okuyan müdürden Yusuf'un cezasının bittiğini ancak hapishaneden çıkmak istemediğini öğreniriz. Dilekçede gidecek bir yeri olmadığını belirten Yusuf, yetkililerin kendisini dışarı bırakmaları halinde bir suç işleyip tekrar hapishaneye geri döneceğini söylemektedir. Müdür ile Yusuf arasında geçen diyalogdan Yusuf'un Erzincanlı olduğu, ailesinin bir depremde öldüğü, hayatta olan ablası ve eniştesiyle ise çok az haberleştiği anlaşılır. Yusuf'un dışarıdaki tek umudu hapishanede tanıştığı Orhan isimli arkadaşındır. Babasının bir kahvehane işlettiğini söyleyen Orhan, hapishaneden çıktıktan sonra Yusuf'un burada çalışabileceğini söylemiştir. Müdür, Yusuf'a hapishanede kalamayacağını söyler ve şansını denemesi gerektiğinin altını çizer.

Hapisten çıkan Yusuf'u şehirlerarası bir otobüste görürüz. Otobüs bir süre gittikten sonra polisler tarafından durdurulur. Polisler Yusuf'un yanındaki koltukta oturan biri kadın diğeri erkek iki yolcuyu otobüsten indirirler. Kente varan Yusuf, bir otele yerleşir. Lobide Çilem isiminde küçük bir kız ateşler içerisinde. Yusuf kızı otel sahibiyle birlikte hastaneye götürür. Ertesi gün çocuğun önceki gece otobüsten polisler tarafından indirilen çiftin olduğu anlaşılır. Yusuf, böylece Bekir (Haluk Bilginer) ve Uğur (Derya Alabora) ile tanışır. Öte yandan Yusuf eniştesini ziyarete gider. Yusuf'un gelişine sevinen eniştesinin aksine ablası tepkisiz kalır. Karısına karşı sert davranan adam, içtikçe daha da sertleşir ve Yusuf'un gözleri önünde

karısını kemeriyle dövmeye başlar. Evden hiçbir şey demeden ayrılan Yusuf, pavyonlarda şarkı söyleyen, fahişelik yapan Uğur ve kadının koruması olan Bekir’le zaman geçirir. Bekir ile geçen bir konuşmada Yusuf’un cinayet nedeniyle on yıl hapiste yattığını öğreniriz. Yusuf’un en yakın arkadaşı evli olmasına rağmen ablasıyla kaçmıştır. Bunun üzerine Yusuf, arkadaşını öldürmüş ablasını da yaralamıştır. Ablası dilsiz kalmıştır.

Bekir’in öyküsü ise şöyledir: Bekir ile Uğur İstanbul’da aynı mahallede büyümüştür. Bir esnafın oğlu olan Bekir Uğur’a aşıktır; Uğur ise Zagor’a. Uğur ile Zagor kaçarlar. Zagor “belalı” bir tiptir ve başı dertten hiç kurtulmaz. Sürekli hapishaneye girip çıkmaktadır; Uğur ise Zagor’un peşinden şehir şehir dolaşır. Zagor, bir polis öldürünce müebbet hapse mahkum olur. Uğur sevgilisini kurtarmak için Bekir’den para ister. Uğur’a tutkun olan Bekir, kadınla birlikte şehir şehir dolaşmaya başlar. Birkaç kez bu tutkudan kurtulmak ister, İstanbul’a döner ama her defasında yenik düşüp tekrar Uğur’un peşine takılır. Bekir’in İstanbul’da olduğu bir dönemde, Uğur, Sinop’ta bir adamla evlenir; ancak bir süre sonra dayanamayıp yine Zagor’un peşine düşer. Evlendiği adam Uğur’u döver. O sırada Çilem’e hamile olan Uğur’un çocuğu bu ağır dayak nedeniyle dilsiz kalır.

Bekir dönem dönem kıskançlık krizlerine girmektedir. Bu krizlerden birisinden sonra Bekir ile Uğur arasında şiddetli bir tartışma yaşanır. O gece Bekir intihar eder. Bekir öldükten sonra Bekir’in yerini Yusuf alır. Bekir-Uğur ilişkisinin nerdeyse aynısı Yusuf ile Uğur arasında yaşanmaya başlar. Görünümü ve hareketleri ile

Bekir'in bir kopyasına dönen Yusuf, kadına tutkuyla bağlanır. Uğur ise Bekir'e olduğu gibi Yusuf'a karşı da ilgisizdir.

Zagor'un hapishaneden kaçtığını öğrenen Uğur, çocuğunu da bırakıp adamın peşine düşer. Çocuğu annesine ulaştırmaya çalışan Yusuf başarılı olamaz. Uğur'un kendisine bıraktığı Ankara'daki adrese giden Yusuf, mafyanın Zagor'la Uğur'un peşinde olduğunu öğrenir. Uğur'u bulamayacağına inanan Yusuf, çocukla beraber İstanbul'a gider. Orhan'ın babasının işlettiği kahvehaneyi arayan Yusuf, adamın işi bıraktığını ve filmciler sokağında derme çatma bir yere taşındığını öğrenir. Yusuf adamı bulur ancak Orhan'ın ölümünün tam üstüne gitmiştir. Yusuf Orhan'ın Uğur'un sevgilisi Zagor olduğunu anlamayacaktır.

3.1. “Eksik” Özneler

Filmin konusunu özetledikten sonra bizim çalışmamız açısından önemli olan bazı noktalara daha ayrıntılı bakalım. Bunu yaparken ise Lacan'ın özne kavramını biraz açmaya çalışalım. Nezih Erdoğan, Lacan'ın özne kavramının bir tür eksiklik motifiyle belirginleştiğini söyler:

Özne, tamlıktan eksikliğe doğru bir çizgide ilerler; her türlü eksiklik duygusunu belirten içgüdüsel tecrübesiyle oluşumunu tamamlar. Oysa başlangıçta tam tersi bir yaşantı söz konusudur. Bebek, doğumundan sonraki kısa bir dönem için, Freud tarafından “okyanus benlik”, Lacan tarafından ise “*hommelette*” olarak adlandırılan bir nitelik sergiler. Fransızca'da *homme* sözcüğü “insan, adam” anlamına gelir; “*hommelette*” sözü ise “insan” anlamını da içermekle birlikte, “omlet”e de anıştırma yaparak, belirsiz, şekillenmeyi bekleyen, sıvı halde, her yöne dağılan bir kütleyi ima etmektedir. Çünkü, çocuk kendisiyle çevresi arasında bir ayrım yapmaz; bir bütünlüğü, tamlığı tecrübe etmektedir. Ancak, kısa bir süre sonra, bedeni kendi içinde, örneğin

erojen ve erojen olmayan bölgeler olarak ayrımlaşır. “Ağzını tamamlayan” bir süreğenlik olarak annesinin memesinin her zaman “orada” olmadığını görür. Böylece çocuğun psişik mekanı, bedensel mekanına çekilmeye başlar ve ayırt etme yeteneği gelişir. Bu tecrübeler, çocuğun bütünlük duygusunun sona ermesine ve eksikliğini kavramasına neden olur. Bundan böyle Lacan’ın “küçük, öteki nesne” dediği (objet petit a) eksik küçük tamamlayıcılara ulaşmaya çalışarak, yaşamını bu türden eksiklikleri giderme yönünde örgütleyecektir. Lacan’ın “omlet”i üç belirleyici evreden geçecek ve giderek kemikleşen bir yapıya sahip olacaktır: kendisini başkalarından ayıran ve ona ayrı bir kimlik kazandıran *ayna evresi*, dile erişimi olanaklı kılan *fort-da* oyunu ve onu toplumsal düzenin parçası yapan *Oedipus Kompleksi* (Erdoğan, 1993:24).

Demirkubuz’un karakterleri bütünlüğü sona eren ve eksikliğini sürekli bir başka varlıkla gidermeye çalışan karakterlerdir. Bu durum *Masumiyet*’in Bekir’i, Yusuf’u ve Uğur’u için de geçerlidir. Bekir ve Yusuf eksikliklerini Uğur ile, Uğur ise eksikliğini Zagor ile gidermeye çalışır. Tamamlayıcılarına ulaşmaya çalışan üç karakter de “omlet”e anıştırma yapan şekilde belirsizdir. Üç karakterin ortak noktası yaşamlarının her yöne dağılabilir bir halde bulunması ve şekillenmeyi beklemesidir. Önce Bekir sonra ise Yusuf yaşamlarının Uğur ile şekilleneceğine inanırlar. Bu iki erkek karakter için de yaşamlarında eksik olan bir kadındır; o kadın ise Uğur’dur. Uğur için ise kendi yaşamını şekillendirecek olan Zagor’dur. Üç karakter de tamamlayıcılarına ulaşmaya çalışırken bir bütünlük kazanmayı arzu etmekte ve bu yolla yaşamlarını “belirli” kılmaya çalışmaktadır. Bekir’in ve Yusuf’un tamlik vaad eden bir “ev” arzularının nedenini burada aramak gerekir. Uğur ile kurulacak bir “yuva” iki erkek karakteri de o ilksel imgeye/ bütünlüğe ulaştıracaktır; ancak bu bütünlüğe hiçbir zaman ulaşamaz. Çocuğun bütünlüğü bir kez bozulmuş, düzen dağılmıştır. Uğur da Zagor da aradığı bütünlüğe ulaşamaz. İki sevgilinin birleşme/bütünleşme arzuları ölümle sonuçlanır. Kopuş, bu kez en uç noktasında görünür kılınmış, karakterler ölüm ile sonsuza dek ayrı düşmüştür. Sonuç itibariyle

ortada tamlık vaad eden hiçbir imge kalmamıştır. *Masumiyet*'i kadın temsilleri açısından sorunlu hale getiren bu bütünlük arzusunun kadın ve erkek için nasıl ve hangi yollarla kurulduğu ve bu kuruluş sırasında sergilenen ataerkil tavidir; ancak buraya geçmeden önce Erdoğan'ın Lacan'ın *ayna evresi*, *fort-da* oyunu ve *Oedipus Kompleksi* ile ilgili açıklamalarını gözden geçirelim:

İnsan kendi yüzünü fiziksel kısıtlılığından ötürü hiçbir zaman göremez; bedenini ise bir bütün halinde değil parçalar halinde algılar; çünkü bedeni şimdilik birbirinden bağımsız gibi görünen hazla ilgili ve/veya biyolojik ihtiyaçları karşılayan ve işlevlerinden tanınan organlardan ibarettir. Oysa ayna, ona kendi görüntüsünü, dolaylı yoldan da olsa, görme ve tanıma fırsatı verir. Aynadaki imge bir bütündür. Çocuk aynadaki görüntüsünün sahibi, dahası efendisi olduğunu çıkarsayarak bundan haz duyar, görüntüyü narsizme kaynaklık eden bir bütünsel aşk nesnesi haline sokar. Çocuğun kendisini algılaması dolaysız fakat eksiktir; aynadaki imgesini ise eksiksiz olarak algılar, bu yüzden kendisini aynadaki imgesiyle özdeşleştirir. Kendisini doğrudan algılayışının eksik ama kendisinden ayrı, dışarıda olan imgesinin ise tam oluşu, onu “ideal” olarak görmesine neden olur. Bu türden eksiklikler, öznenin imgeleminde giderilir, bu nedenle ayna imgesi imgesel bir düzende yer alır.² *Fort-da* oyunu ise imgesel düzenden çıkıp simgesel düzene girmeyi sağlar.³ Dil özneye kendi gerçekliğini, bu arada ürünü olduğu toplumun kurallarını (Öteki) dayatır. *Bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır* ve *Öteki'nin söylemidir*. Özne, dile erişimiyle toplumsal bir kimlik kazanmaya başlar, ancak “dile getirdiği” arzu, artık Öteki'nin

² Erdoğan, *ayna evresinin* iki olgunun meydana gelmesi bakımından önem taşıdığını belirtiyor: 1) Çocuğun “anne”nin katılımıyla, kendi dışındaki bir nesneyi ‘ben’ diye tanıması ama aslında onun kendisi olmayıp kendisini yansıtan bir dışsal imge olduğunu fark etmesi; 2) bu olguya dayanarak, bundan sonra hayatın çeşitli anlarında öznenin, doğrudan ‘ben’ diye nitelemese de, kendini dışsal imgelerle özdeşleştirilmesi. Erdoğan, Lacan'ın *ayna evresini*, öznenin başka özdeşleşmelere girmesinin kaynağı olması bakımından önemli bulduğunu vurgular. Çünkü öznenin bundan sonraki özdeşleşmeleri bu mekanizma üzerine kurulacaktır. Öte yandan *ayna evresinde* köklü bir yabancılaşma da yaşanır: çocuğun hakim olduğunu düşündüğü görüntü kendi dışındadır ve bu arada kendi bedenine hakim değildir (Erdoğan, 1993:25).

³ *Fort-da* oyunu Freud'un bir gözlemine dayanmaktadır. Bir gün Freud, torununu, annesi evde yokken ip bağladığı bir makarayı atıp tutarken izler. Çocuk, makarayı gözden kaybaldığı bir uzaklığı atıp, çekerken “O!” (ford:gitti) ve “A!” (da: işte burada) diye bağırır. Freud'a göre, terk edilmişlik duygusunu, oyun yoluyla annesini terk etmeye dönüştürmeye çalışmaktadır. Lacan ise oyunu dile erişim olarak yorumlamaktadır. Makara, çocuğun annesini, makaranın gidiş gelişleri ise annesinin gidiş gelişlerini temsil etmektedir. Annenin yokluğu, makaranın gösteren işlevini yüklenmesine yol açmıştır. *Ford* ve *da* sözcüklerinin kullanımı, gerçekte değil birbirleriyle olan ilişkileri dolayısıyla anlam kazanmakta ve böylelikle dilin en önde gelen özelliğini taşımaktadır. Çocuk, bu kez imgeleminde eksiklikleri giderme yoluna gitmek yerine, simgeler kullanarak anlamlar ürettiği için imgesel düzenden çıkıp, simgesel bir düzene girmektedir (Erdoğan, 1993:25).

arzusudur. Buna babanın devreye girişi neden olur. Çocuk, kendisi nasıl annesiz olamıyorsa, annesinin de onsuz olamayacağını düşünür. Eksikliğini anne tamamlayacağına göre, annesinin eksikliğini de kendisi olduğunu varsayar. Annenin yoksun olduklarını gösteren phallus’la özdeşleşir; annesini tamamlayacak ve böylelikle, kendisi de tamamlanacaktır. Phallus Freud’da olduğu gibi penisle değil, eksikliğe karşıt değerlerle ilintilidir. Bu aşamada sahneye “Baba” ve dolayısıyla *Oedipus Kompleksi* girer. Çocuk ikili bir ilişkiden üçlü bir ilişkiye geçer.⁴ Bu ilişkiler kültürel bir düzlemde düşünülmelidir. Oedipus kompleksi Lacan’a göre dille özdeşdir (Erdoğan, 1993: 25-26).

Bizim çalışmamız açısından temelde önemli olan nokta simgesel düzendir. Bu çalışmada toplumun kurallarını (Öteki) dil aracılığıyla öğrenen öznenin söyleminin erkek egemen bir söylem olduğu savunuluyor. Dile erişim aracılığıyla toplumsal bir kimlik kazanan özne, aktarılan dil erkek egemen bir yapıya sahip olduğu için en başından beri ataerkil bir yapıda şekilleniyor. Dile getirilen arzu Öteki’nin söylemi ise demek ki arzu ile söylem iç içe geçiyor ve birbirinden ayrılmaz bir bütünlük kazanıyor. Zeki Demirkubuz’un özelde *Masumiyet*’de genelde ise tüm filmlerinde kullandığı dil, oldukça eril bir dil. *Masumiyet*’de sıkça tekrarlanan “orospu”, “kahpe”, “pezevenk”, “siktir git” ve “kaltak” gibi ifadeleri nasıl yorumlamak gerekir? Bu ifadelerin bir seks işçisinin günlük yaşamda sıklıkla karşılaştığı ifadeler olduğu düşünülebilir. Karakterlerin yaşamlarını “gerçekçi” bir biçimde anlatmanın bir aracı olarak da kullanılmış olabilirler; ancak aynı ifadeleri defalarca tekrarlamak mevcut yapıyı yeniden üretmek anlamına da gelebilir. Kadını durmaksızın erkek egemen bir dili kullanarak aşışlamak salt “gerçekçilik” adına yapılmış olabilir mi?

⁴ Babanın devreye girmesi, çocuğun kendisinin *phallus* olmadığını ve hatta hiçbir zaman olamayacağını kavramasıyla gerçekleşir. “Anne”nin arzuladığı şey olmayı arzulamanın bir yanılsmadan ibaret olduğunu görmesi ve “Baba”nın, düşlediği arzu ilişkilerine müdahalesiyle, dengeler altüst olur. Anne, kendisindeki eksikliği tamamlayacak *phallus*’u babayla ilişkilendirdiği için, onu arzulayacak, çocuğun anneye duyduğu arzunun yerini de baba alacaktır. Böylelikle erkek çocuk, *phallus*’un sahibi olarak babayla özdeşleşecek ve kız çocuk da *phallus*’tan yoksun olarak anneye özdeşleşecektir (Erdoğan, 1993: 26).

Bu amaçla yola çıkıldığı düşünülse bile psikanalizin bize gösterdiği üzere Öteki'nin söyleminden ve arzusundan sıyrılmak çok mümkün değil. Toplumsal yapı tarafından “orospu”, “kahpe” ya da “kaltak” olarak etiketlenen kadınlara, sinemada da “gerçekçilik” adına ne oldukları sıklıkla hatırlatılıyor. Öteki, kadını nasıl görmek istiyorsa öyle görüyor.

Lacan'ın babanın devreye girişi ile ilgili söyledikleri ise fallus-merkezcilik tartışmalarına neden olmuştur. Bizim çalışmamız açısından bu sürecin yorumlanması Elizabeth Wright aracılığıyla olacaktır. Wright şöyle der: “Fallusun her zaman erkek egemenliğinin bir göstergesi olmasına dayanarak Lacan'ın fallus-merkezci olduğu yönünde getirilen suçlamalara karşı onu savunmanın tek yolu cinsel kimlik farklılıkları ile ilgili bu formülasyonu açıklamaktır. Mesele aslında bu olmasa da, her cins, simgesel düzlemde yer almanın bir sonucu olarak eksiktir, ancak eksiklikleri penis değildir; üstelik özneyi bölen ve böylece konuşan varlığı yaratan fallik işlevi gösteren bir metafor olarak fallus kullanılmış olsa da. Fallus işlev her iki tarafta da ortaya çıkar” (Wright, 2002:33-34). *Masumiyet* ile ilgili bölümün başında belirttiğimiz üzere filmde erkek karakterler de kadın karakter gibi eksik kılınmıştır. Karakterlerin hepsi bütünlüğe ulaşma, tamamlanma arzusu ile hareket etmektedir. Fallusun penisle değil de eksikliğe karşıt değerlerle ilişkili olması bu savı güçlendirmektedir. Ancak simgesel alanı tanımlarken “fallus” sözcüğünün seçilmiş olması ve bu alanın “Babanın Adı”na ayrılması akıllarda bir soru işaretinin kalmasına neden olmaktadır.

3.2. Dilsizlik

Eksikliklerinin bilincinde olan karakterlerin bütünlüğe ulaşmaya çalışırken toplumsal bir araç olarak dili kullandıklarına değinmiştik. “Lacan’dan etkilenen Fransız kuramcılar, toplumsal gelişmenin ve düzenlemenin ana aracı olarak dile odaklanırlar. Bu dil erkeğin tarafını tutmayı doğal olarak içinde barındırır. Bu dil ‘eril’in tanımlamasıyla oluştuğu sürece, kadınlar onu konuştukça kendilerine yabancılaşacaklardı. Bu kuramcılar, Lacan’ın imgesel (dil öncesi dönem) ile simgesel (dile dayalı) dünyası arasındaki ayrımını kullanarak kadınların, temelde sembolîği, süper-egoyu, yasayı düzenleyen yabancı bir dilsel sistem içinde yerlerini bulmaya zorlandıklarını tartışır” (Öztürk ve Tatal, 2001:110-111). *Masumiyet*’in karakterlerinden ikisi dilsizdir: Yusuf’un ablası ve Çilem. İkisi de erkek şiddeti sonucunda dilsiz kalmıştır. Bu sessizliğin kadınlar açısından bir direnme pratiği olup olmayacağı tartışmalıdır. Öztürk ve Tatal, *Piyano* ve *Eşkîya*’daki kadın sessizliklerini inceledikleri çalışmalarında, daha etkin ve sonuç alan bir sessizlik ile teslimiyetçi bir sessizlik arasında ayrım yaparlar (Öztürk ve Tatal, 2001: 122). Bu çalışmada da sessizliğin kadını güçlendirip güçlendirmediği noktasında bir ayrım yapılmaktadır. Yusuf’un ablasının sessizliği edilgin bir sessizliktir. Sevdiği adamla gitmek istemiş; ancak başarılı olamamıştır. Yusuf tarafından yaralanarak dilsiz bırakıldıktan sonra tekrar kocasının evine dönmüştür. Sürekli şiddet gördüğünü anladığımız kadın, yaşadıkları karşısında tepkisiz kalmakta, boyun eğmektedir. Dolayısıyla kadının sessizliği bir “isyan”ı değil, “kabullenîşi” sergiler. Erkek egemen sistem tarafından bu sistemin dışına çıkmak istediği için cezalandırılan kadın, geçmişte yaptıklarının bedelini her gün tekrar tekrar ödemektedir. Çilem ise

çevresinde olup bitene tepki vermeyen beş-altı yaşlarında küçük bir kızdır. O da erkek şiddeti sonucunda dilsiz kalmıştır. Çilem’in sessizliği de dönüştürücü olmaktan uzak bir sessizliktir ve mevcut durumu olduğu gibi kabullenışı içerir.

3.3. “Aşırı” Temsil

Öte yandan *Masumiyet*’te dikkat çeken bir diğer nokta ise Yeşilçam filmlerine verilen önemdir. Televizyonda yayınlanan filmlere diğer Demirkubuz filmlerinde olduğu gibi *Masumiyet*’te de sıklıkla rastlanılır. Suner, *Masumiyet*’in melodramdan ve “kara film”den pek çok özellik aldığını belirtirken filmi “kara melodram” olarak tanımlar. Melodramın temel öğelerinden birinin “aşırılık” olduğunu söyleyen Suner’e göre melodramda her şey gerçekte olandan daha fazladır. “Psikanalitik film kuramı, melodramdaki ‘aşırılık’ ve ‘tekrar’ öğelerini türün içeriği konu edinmesiyle ilişkilendirir. Melodram hem fiziksel mekan anlamında “içeri”de geçen (ev içi, aile içi, vb) öyküler anlatır, hem de olayların psişenin içinde geçen yanı sıra ilgilidir”⁵ (Suner,2005:185). *Masumiyet*’de karakterlerin hareketlerinde, tutumlarında, duygularında bir aşırılık olduğu gözlenir: Aşırı şiddet, aşırı tutku, aşırı sessizlik gibi. Filmin pek çok sahnesi kapalı yerlerde geçer; dışarıda geçen sahnelerde ise güneş hemen hemen hiç görünmez. Filmin mekanlarında sıkıştırılmışlık/kapatılmışlık duygusu hakimdir. Erkek karakterler bu sıkışmışlık duygularının sorumluluğunu

⁵ Geoffrey-Nowell Smith melodramın yapısının bu anlamda histeriye benzediğini söyler: “Histeride bastırılmış bir düşünceyle birleştirilmiş enerji bir bedensel semptom şeklinde geri döner. ‘Bastırılmışın geri dönüşü’ bilinçli söylem düzleminde değil, hastanın bedeninde bir şeyle yer değiştirerek ortaya çıkar. Söylemsel olarak ya da karakterlerin olay akışının ilerlemesini sağlayan eylemleri aracılığıyla ifade edilemeyecek bir materyalle uğraşan melodramda, bu yer değiştirme metnin gövdesi üzerinde gerçekleşir.” (Aktaran, Suner, 2005:185)

kadınlara yüklerler. Kadın sürekli suçlanan konumundadır. Filmden bazı diyaloglara bakalım: Enişte Yusuf’a karısı ile ilgili şunları söyler:

“Depremden beter etti beni. Ne godoşluğum kaldı ne pezoluğum. Her gün gelirim evin önünde üç beş zibidi...Buna dolanıyorlar. Adımız çıkmış ya bir kere...Ne yaptım ne ettimse yaranamadım...Soruyorum sana, suçum nedir? İnsanlık etmek mi, sahip çıkmak mı? Ne yaptım ben? Ne yaptım ben ki düşman gibi davranıyor bana ha?”

Karısını döverken ise kadına şunları söyleyecektir:

“Ne yaptım ulan, ne yaptım ben sana? Dilsiz orospu, kahpe! Beni yok ettin ulan sen. Öldürdün lan beni. Mezara gömdün lan.”

Bekir’in Uğur’a söylediği de çok farklı değildir: “Hayatımı yedin lan benim.”

Masumiyet’in erkek karakterleri bir kadının peşine takılıp giden, bu yüzden de yaşamları altüst olan kişilerdir. Karşılarında gerçekte varolan kadından çok fantezilerinde yarattıkları kadını görmek isterler. Hepsinin de “mutlu yuva” hayali vardır. Bekir Uğur’u alıp İstanbul’daki mahallelerine geri dönmeyi istemiş; ancak başarılı olamamıştır. Yusuf da “gidelim,” der ve ekler “Sen biraz da kendi kendine yapıyorsun abla.” Uğur şöyle yanıtlar:

“ Ceza derler oğlum buna, ceza. Hakim kime kalem kırar, düşündün mü hiç? Kimi orospu yapıp kimi öldürürler? Kim gözünü kırpmadan beynine sıkar kurşunu? Koyun gibi kesilmeyi bekleyen şerefsizler mi? Beş kuruşluk düzenleri için hayatlarını peşkeş çeken pezevenkler mi? Söyle lan kim? Yirmi yıl oldu. Gidilecek yer kalmadı, söylenecek söz de...”

Sisteme yöneltlen bu eleştiri, erkek egemen yapıya yöneltilmemiştir. Uğur her ne kadar kendi arzusunun peşinden yıllardır koşan, fahişelik yapan ama istemediği erkeklerle birlikte olmayan, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir karakter olarak çizilmiş olsa da ciddi sorunlar taşımaktadır. Kadına fahişelik dışında bir kapının açık bırakılmamış olması sorunların temel kaynağıdır. Uğur, erkekleşmiş bir karakterdir. Kullandığı dil tamamen erildir. Erkeklere karşı erkeklerin diliyle konuşmaktadır. Tutkusunun peşinden giden iki erkeğin aksine fahişelik yaparak geçimini sağlamak zorundadır. Evsiz ve yalnız bir kadın için başka çıkış yolu olmadığı söylenmektedir. Uğur, fahişelik ile güçlendirilmeye çalışılmıştır. Oysa kadınların güçlenmek için çok daha başka araçları ihtiyaçları var.

4. ÜÇÜNCÜ SAYFA

Bir miktar paranın (50 dolar) çalınmasından sorumlu tutulan İsa (Ruhi Sarı), bu olayla bir ilgisi olmadığını söylese de dövülür. İsa'ya ertesi güne kadar parayı getirmesi söylenir. Filmlerde figüranlık yaparak geçinen İsa, çalıştığı ajansa gidip patrondan para ister; ancak sonuç alamaz. Ajansta bulduğu silahı alıp, eve döner. Bunalıma giren İsa, evde intihara yeltenir. Silahı başına doğrulttuğu anda evin kapısı çalınır. Gelen ev sahibidir ve dört aylık biriken kirayı istemektedir. Ev sahibi gittikten sonra iyice sinirlenen İsa, kendisini vurmak yerine, ev sahibinin dairesine giderek adamı vurur. Ev sahibi ölür, İsa da olduğu yerde bayılır. Sabah kendisini dairesinde uyurken bulur. Polis gelir, İsa'yı ve diğer apartman sakinlerini toplayarak karakola götürür. Ev sahibini kimin öldürdüğü belirsiz kalır. Eve döndüğünde bu sefer kendi kapısının önünde bayılıp kalır. Karşı dairede oturan kapıcı kadın Meryem (Başak Köklükaya) onu içeri taşır. İsa ile Meryem arasına bir yakınlaşma başlar.

İsa, Meryem'in ünlülerle ilgili sorularını yanıtlar. Beraber kahvaltı ederler. İsa, neden dayak yediğini anlatır. Ev sahibinin öldürülüşü hakkında konuşurlar. Meryem'in kocasının sık sık şehirlerarası görevlere gönderildiğini öğreniriz. Meryemlerin ev sahibi ve Meryem'in kocasının işvereni İsa'nın öldürdüğü adamdır. Konuşmadan sonra kadının yanından ayrılan İsa, dışarı çıktığında kendisini parayı çalmakla suçlayan şefin adamlarıyla karşılaşır. Eve kaçan İsa'yı takip eden adamlar, evin kapısına dayanırlar. Olaya Meryem de karışır ve parayı kendisinin vereceğini söyler. Olay böylece kapanır.

İsa, çocuklara ve Meryem'e bir şeyler alır. Beraber parka gezmeye giderler. Meryem mutsuzdur. İsa, Meryem'e onun için her şeyi yapabileceğini söyler. Bu arada ev sahibinin oğlu (Serdar Orçin) babasının işlerini devralmıştır. İsa'ya babasına borcunun olup olmadığını sorar. İsa bir hafta önce bütün borcunu kapattığını söyler. Cinayet yavaş yavaş unutulmaya başlamıştır. Bir reklam filminin seçmelerine katılan İsa'ya "Hayattan ne bekliyorsunuz? En büyük hayaliniz nedir?" gibi sorular sorulur. Bu arada İsa'nın aslen Çankırılı olduğunu, askerden sonra İstanbul'a geldiğini, değişik işlerde çalıştığını ve hayattan büyük bir beklentisi olmadığını öğreniriz. Yalnız İsa, bir dizi ya da filmde bir kereliğine bile olsa başrol oynamak istiyordur. Acılara rağmen başaran bir insanı oynamak istediğini söyleyen İsa, "İbrahim abi gibi namuslu ve iyi bir insanı" oynamak istediğini ifade eder.

İsa eve döndüğünde Meryem'in kocasının geldiğini görür. Gece Meryem dayak yer. İsa müdahale etmek istese de edemez. Sabah Meryem'i morluklar içerisinde görünce onu sevdiğini itiraf eder. Meryem İsa'dan karı koca arasına girmemesini ister. Bu arada ev sahibinin oğlu da babasının dairesine yerleşmektedir. Meryem evi temizlerken İsa da eşyaların taşınmasına yardımcı olur.

Meryem İsa'nın dairesine gelip ağlamaya başlar. İsa "Senin için her şeyi yaparım" deyince Meryem de İsa'dan kocasını öldürmesini ister. İsa adam öldürmenin kolay olmadığını söyleyince, Meryem, ev sahibini kimin öldürdüğünü bildiğini itiraf eder. İsa'nın silahını getirir ve o gece olanları anlatır. İsa, Meryem'e kocasını öldüreceğini söyler. Adamı takip etmeye başlar; ancak vuramaz. Meryem kocasını gece evde öldürmeyi teklif eder. Ölünün yüzünü parçalayıp tanınmayacak

hale getirecekler ardından da bir çukura atacaktırlar. Meryem her şeyi planlamıştır. İsa biraz çekinse de teklifi sonunda kabul eder. Cinayeti işlemeye karar verirler. O gece Meryem'in kocası başka bir olayda bıçaklanır ve hayatını kaybeder.

İsa bir film için yeniden seçmelere katılır. Proje için şehir dışına gitmesi gerekir. Meryem ise akrabalarının onu çağırdığını söyler. İsa, geri döndüğünde her şeyin düzeleceğini söyler. Geri döndüğünde Meryem'in dairesinin boşaldığını görür. Ev sahibinin oğlu İsa'dan da daireyi boşaltmasını ister çünkü akrabaları gelecektir. Bir gün İsa iş dönüşü ev sahibinin oğlu ile Meryem'i beraber görür. Çifti takip eder ve evlendiklerini öğrenir. Meryem'in giyim tarzı değişmiştir. Kadın, orta sınıf standardında bir yaşam sürmektedir. İsa, Meryem'e silah doğrultur ama kadını vuramaz. Çiftin ilişkisinin uzun süredir devam ettiğini, cinayetin işlendiği gece çiftin zaten bu cinayeti işlemeyi planladığını öğrenir. İsa evden çıkar. Dışarıdan silah sesi duyulur.

4.1. *Femme Fatale*

Adını gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden alan *Üçüncü Sayfa*, okuyucu için sıradanlaşan haberlerin arkasındaki yaşam öykülerine dokunmaktadır. *Masumiyet*'de kimin masum olduğu üzerine çokça konuşulduğu gibi *Üçüncü Sayfa*'da da suçlunun kim olduğu farklı yorumlara yol açmıştır. Kocasını ve ev sahibini öldürmeyi planlayan Meryem, Meryem'le işbirliği yaparak babasını öldürmeyi düşünen oğul, ev sahibini öldüren ve sevdiği kadın için onun kocasını da öldürmeye razı olan İsa farklı

açılardan hayatın acımasızlığı ile karşılaşmış karakterlerdir. Sisteme yönelik genel bir eleştiri sunan film, kadınlara yönelik neler söylemektedir?

Femme fatale'i bir erkeği özellikle cinselliğini kullanarak tuzağa düşüren bir kötü kadın tiplemesi olarak düşünebiliriz. Fransızca'da "ölümcül kadın" anlamına gelen *femme fatale*, erkekleri kendisine aşık edip, ağına düşürür. Bu tuzak sonucunda erkeklerin kişilikleri, maddi varlıkları ve toplumsal statüleri tehlikeye girer. Meryem tipik bir *femme fatale* olarak düşünülemez; çünkü *femme fatale*'lerin en büyük silahları güzellikleridir. Oysa Meryem güzelliği ile ilgilenemeyecek kadar çaresizdir ve alt sınıfta yer alır; ancak cinselliğini isteksiz de olsa yer yer kullandığı sezdirilir. Ev sahibiyle birlikte olmak istemez ama "daha iyi bir yaşama ulaşma arzusuyla" ev sahibinin isteklerine boyun eğer. İsa'nın ise kendisine karşı olan sevgisini belki yine kendine göre "haklı nedenlerle" kullanır. Acımasız bir şekilde adam öldürme planları yapar. Erkeklerle bir uyarı da *Üçüncü Sayfa* ile gelmiştir: Kadınlara dikkat ediniz.

4.2. Mazlumluk

Üçüncü Sayfa'nın ana karakteri İsa aracılığıyla bir tür "mazlumluk" üretilmiştir. Erkek mazlumluğunun Demirkubuz sinemasında önemli bir yeri vardır. Demirkubuz, mazlumlaştırdığı erkeklerin mazlumluğunun nedenini kadınlar olarak sunar. Mazlumluğun sinema ve psikanalizle ilişkisine geçmeden önce kavram ile neyi kastettiğimizi anlamaya çalışalım. Bir dönem çok meşhur olan "ağlayan çocuk" kartpostalını inceleyen Gürbilek, "Acıların Çocuğu" isimli yazısında, çocuğun

yüzünün bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlattığını söyler. “Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk” (Gürbilek, 2004:39). İlişkide olduğu Meryem’e “Senin için her şeyi yaparım,” diyen ama kadın tarafından hiç beklemediği bir darbe alan İsa’nın kaderi “acıların çocuğu” ile kesişir. Meryem ile ilişkisinde masum olan ancak kadın tarafından mağdur edilen İsa, suçsuz yere cezalandırılmış, hak etmediği bir muameleye tabi tutulmuş ve adil olmayan bir yasanın (Öteki/kadın) kurbanı olmuştur. Mazlumlugu üzerine düşünen bir diğer yazar Fethi Açıkel ise şöyle demektedir:

Kutsal Mazlumluk, içinde ezikliğin ve acı söyleminin önemli bir yer tuttuğu –Hegelyen bir ifade ile- kapitalizmin Türk-İslam coğrafyasındaki “tinsel görüntüsüdür”. Sınıfsal ve kültürel olarak maddi dayanaklarını yitiren, toplumsal sürecin edilgen-ezik öznelerinin; köksüzleşmiş yığınlarının; periferinin-taşranın zincirinden boşalmış enerjisinin; arabeskin “ben de Allah kuluyum” diyen öznesinin baskıcı bir siyasal aygıtla eklemlenmesidir. Yığınların, ekonomik rekabetin gerilimine ve güç fetişizmini körükleyen bir siyaset söylemine teslimiyetidir. Çile, ızdırap ve hınç söylemlerinin gündelik yaşamdan siyasal aygıtla transfer olduğu iki yönlü (ambivalent) çalışan bir mekanizmanın; bir yandan sınırsız sevgi ve şefkat gereksiniminin, diğer yandan da patolojik iktidar isteminin ve intikam eğilimlerinin bileşimidir... “Dünyanın acımasızlığı”, “Avrupa’nın nankörlüğü”, “sistemin adaletsizliği”, “hayatın zalimliği” ve “feleğin kahpeliği” karşısında *ben-ideali* tehdit altına giren yığınların ideolojisidir (Açıkel, 1996: 163).

Açıkel’in söyledikleri İsa karakterini anlamamız açısından önemlidir. İsa, hayatın zalimliği karşısında yenik düşmüş bir karakterdir. Çalmadığı bir paradan dolayı suçlanır. Patronuna gidip elli dolar istediğinde “Allahınız para olmuş lan hepinizin,” yanıtını alır. İsa, parayı nasıl ödeyeceğini düşünürken, çetenin adamları döviz kurunu takip etmektedir. Ev kirasını bile ödeyemeyecek kadar güçsüzdür. Sistemin en altında yer alır. “Feleğin kahpeliği” karşısında intihara yeltenir ama ilk

aşamada onu bile başaramaz. *Masumiyet*'de Uğur'un Yusuf'a söylediği "Hakim kime kalem kırar düşündün mü hiç?" sözleri sanki İsa tarafından da dile getirilebilirdir. Rol için oyuncu seçiminde "acılara rağmen başaran bir insanı oynamak" istediğini söyler. Sevdiği kadın tarafından beklenmedik bir darbe alır ve hayatına intihar ederek son verir. İsa'da çile, ızdırap ve hınç söylemleri iç içe geçmiştir. Hıncını ev sahibini öldürerek alır. Sınırsız sevgi ve şefkat ihtiyacını Meryem ile gidermeye çalışır. İktidar istemi ve intikam eğilimleri bazen sonuçlanır bazen ise kendisine yönelir. İsa'nın iktidar isteminin en çok açığa çıktığı yer hayattaki en büyük hedefini açıkladığı sahnedir. Bir dizi ya da filmde bir defalığına bile olsa başrol oynamak ister. İsa, oynadığı filmlerde de gerçek hayatta da başrolde olmak isteyen ancak figüranlığa hapsedilen bir karakterdir. Dünya acımasızdır, İsa güçsüzdür. Ben- ideali tehdit altına girdiğinde içindeki ezikliği ve acı söylemini dile getirir. İsa'nın odasında asılı duran "Dört Yanım Cehennem" ve "Küskünüm" adlı filmlerin afişleri bu söylemi görünür kılar.

Meryem karakteri İsa'nın mazlumluluğuna mazlumluk katan bir karakterdir. Meryem, İsa'nın karşısında "fettan/kötü kadın"dır. İsa'yı kocasını öldürmesi için ikna eder. Sistem tarafından zaten bunaltılan bir erkeği iyice mağdur konumuna düşürür. Kadın, erkeğin acısını arttıran bir karakter olarak sunulur. Sistem ne kadar adaletsizse kadın da o kadar zalimdir. Kadının zalimliği onun da sistem tarafından bunaltıldığı yolundaki söylemlerle yumuşatılmıştır; ancak bu yumuşatma kadının "tekinsiz" olduğuna yönelik imaları ortadan kaldırmamıştır. Kadın gizli planları olan, bu planları uygulamak için her şeyi göze alabilen, çevresindeki erkekleri bu uğurda

“harcayabilecek” bir karakter olarak çizilir. Meryem’in İsa’ya kocasını nasıl öldürmeyi planladığını anlattığı şu sözlere bakalım:

Meryem: “Akşam kahveye gittiğinde gece gelmesini bekleriz. Sen de burada beklersin. Gelip uyuduktan sonra seni içeri alırım. Uyurken ellerini ayaklarını bağlarız. Sonra ikimiz birden yüklenip boğarız. Beş dakika bile sürmez.”

İsa: “Sonra ne olacak peki?”

Meryem: “Şu arkada temeli kazılmış bir inşaat var. Dün gidip baktım. Yarın öbür gün beton dökülecek. Bir çuvala koyup, oraya götürüp gömeriz. Bir daha da kimse bulamaz. Gömmeden önce de yüzünü parçalarız. Bulsalar bile kimse tanıyamaz. Polise gittiğimde fotoğrafını bile gösteremezler.”

İsa: “Ben bunu yapamam.”

Meryem: “Ben yaparım. Yeter ki iş buna kalsın. Çuvalı ipleri her bir şeyi hazırladım. Ne diyorsun? Öyle bakma bana. Çekiniyorsan ‘ben yapamam’ diyebilirsin. Sana kızmam, kınamam da. Başımın çaresine kendim bakarım.”

İsa: “Öyle demiyorum. Yalnız bu kadar şeyi ne zaman düşündün? Her şeyi planlamışsın. Ya bu arada öldürseydim? Demek ki inanmadın bana, güvenmedin.”

Meryem: “O değil. Bu arada düşündüm, belki uzun sürer, belki yapamazsın diye. Film değil ki bu! ‘Öldürmek kolay değil’ dedin... Bir şey söylemedin. Dediğim gibi bulaşmak istemiyorsan...”

İsa: “Bulaşmak istemiyorum diye bir şey yok. Yalnızca nasıl olacak onu merak ediyorum.”

Meryem: “Ben de anlattım işte. Ne diyorsun?”

İsa: “Tamam.”

4.3. Eril “Gerçek”lik

Meryem karakteri, kadının ne kadar acımasız ve tehlikeli olabileceğini göstermektedir. Yukarıdaki diyalogların geçtiği sahnede İsa’nın aksine kadın oldukça soğukkanlıdır. Lacan’ın “imgesel” ve “sembolik” düzenlerinden bahsetmiştik.

Üçüncü Sayfa'da biraz da "gerçek" düzenine bakalım. "Freud'a göre 'gerçeklik' insan zihninin dışındaki dünyadır; 'gerçeklik ilkesi' ise bireyin arzularının peşinden giderken bu dünyanın ona sınırlar koyduğunu tanımada yatar. Buna karşılık, Lacan'a göre Gerçek sembolik sürecin dışında kalan şeydir ve zihinsel dünyada olduğu kadar maddi dünyada da bulunur. Örneğin denetleme ve simgeselleştirilemezlik bakımından bir travmanın maddi nesnelerden kalır yanı yoktur. Dilin gerçek üzerinde etkileri vardır" (Bowie, 2007:95). "Şüphesiz Lacan da insan gerçeklik ilkesinin kurulması için früstrasyonların⁶ gerekli olduğunu düşünür. Ancak Lacan'a göre insan gerçeklik sisteminin kurulmasında ve yapılaşmasında önemli olan doğal früstrasyonlar değil, bunların nasıl simgeleştirilmiştir. Çünkü çocuk, bu simgeler sayesinde doğal früstrasyonlarını doğal bir gerçekliğe değil, doğrudan kültürel bir gerçekliğe, yani ailenin Oidipal yapısına bağlar. Bu nedenle insan gerçekliği doğal değil, kültürel bir gerçekliktir ve çıplak bir doğa bile ancak kültürün simgesel dolayımının aracılığıyla düşünebilir (Tura, 2007:173).

"Psişik gerçeklik"te, düpedüz, sadece belli bir yanlış anlama sayesinde, yani özne bir şeyi bilmediği sürece, bir şey konuşulmadan kaldığı, simgesel evrene dahil edilmediği sürece var olan bir dizi kendilikle (entity) karşılaşırız. Özne "çok fazla bilmeye" başlar başlamaz, bu fazlalığın, fazla bilginin bedelini kendi "teniyle", varlığının tözüyle öder. Ego öncelikle bu tür bir kendiliktir; öznenin varlığının tutarlılığının bağlı olduğu bir dizi imgesel özdeşleşmeden ibarettir, ama özne "çok fazla bildiği", bilinçdışı hakikate fazla yaklaştığı zaman, egosu dağılır. Bu tür bir dramın pragmatik örneği Oidipus'tur. En sonunda hakikati öğrendiğinde, ayaklarının altındaki zemini yitirir ve kendini dayanılmaz bir boşluğun içinde bulur (Zizek, 2005:68).

⁶ Früstrasyon: Yoğun bir arzuya gem vurulması ve buna eşlik eden hüsrana duygusu.

Lacan'ın "gerçek"i sembolik sürecin dışında kalan bir şey olarak kurgulaması ve insan gerçekliğinin doğal değil, kültürel bir gerçeklik olduğu yönündeki iddiası *Üçüncü Sayfa*'nın farklı yorumlamalara açık olduğu anlamına gelir. Yönetmenin *Üçüncü Sayfa*'yı kurgularken hangi "gerçek"ten yola çıktığı ya da filmin karakterlerinin kimin "gerçek"lerine göre masum oldukları ya da olmadıkları bakış açısına göre değişecektir. Bu çalışmada Zizek'ten yola çıkarak filme "yamuk bakmayı"⁷ tercih ettiğimiz için filmin temelde eril bir yapısının olduğunu vurguladık. Halet'in "çok fazla bilmeye" başlar başlamaz psikoza yakalanması gibi, İsa da "gerçek"leri öğrendikçe bunalıma girer. Zizek'in bahsettiği "çok fazla bilme" bilinçdışı hakikate fazla yaklaşıldığında ortaya çıkmaktadır; İsa ise mazlumluğunun farkına vardıkça gittikçe kendisi hakkında "çok fazla bilmeye" başlar ve içinden çıkılmaz bir durumun içine düşer. Kendi "gerçekliği"nin olumsuz koşulları altında ezilen İsa'nın ayaklarının altındaki zemin kayar. Kapitalist sistem içerisinde sıkışıp kalan İsa, kadınlara ilişkin bir "gerçeği" de öğrenir: Kadınlar güvenilmezdir. Bu hayatta tutunacak, bağlanacak, güvenecek kimse kalmamıştır. Bu durum İsa'nın güvenini sarsar. İktidar istemini doyuramayan, sevgisini aktarabileceği bir kadından yoksun kalan İsa, kendini dayanılmaz bir boşluğun içinde bulur ve intihar eder. İsa'nın başarı ve sevgi idealleri doyurulamamıştır. İsa'nın olmak istediği "gerçek"

⁷ Zizek'e göre, bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak "belli bir açıdan", yani *arzu*'nun desteklediği, nüfuz ettiği ve "çarpıttığı" "şahsi" bir bakışla baktığımız takdirde açık saçık özellikler kazanır. "Bu da *objet petit a*'nın, arzusun nesne -nedeninin kusursuz bir tarifidir: Bir bakıma, bizatihi arzu tarafından koyutlanan bir nesne. Arzusun paradoksu, kendi nedenini geri dönüşlü olarak koyutlamasıdır, yani *a* nesnesi, sadece arzu tarafından 'çarpıtılmış' bir bakışla algılanabilen bir nesne, 'nesnel' bir bakış için *varolmayan* bir nesnedir. Başka bir deyişle, *a* nesnesi her zaman, *tanım gereği*, çarpıtılmış bir biçimde algılanır, çünkü bu çarpıtmanın dışında, 'kendi içinde' *varlığı yoktur*, zira tam da bu çarpıtmanın, arzusun 'nesnel gerçeklik' denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden *başka bir şey değildir*. *Objet petit a*, 'nesnel açıdan' hiçbir şey değildir, ama belli bir perspektiften bakıldığında, 'bir şey' biçimine bürünür" (Zizek,2005:27)

“İbrahim abi”dir. Olduğu şey ise figürandır. Arzuların tatminsizliği İsa’yı ölüme kadar götürür.

Öte yandan *Üçüncü Sayfa*’da Demirkubuz’un diğer filmlerinde de olduğu gibi çok sayıda küfürlü ifade yer almıştır. “Çoluk çocuk sahibi Sibel Can”, Meryem tarafından “ağır” bulunmamıştır. Kocasının tecavüzüne uğrayan ve ev sahibi ile “istemeyerek de olsa” ilişkiye giren Meryem’in yaşadığı travma yeterince görünür kılınmamış bunun yerine İsa’nın trajedisi ön plana çıkarılmıştır. İsa, yaptığı ve yapacağı kötülükler nedeniyle acı çekerken, Meryem kötü olmayı ve vicdan azabı duymamayı çoktan öğrenmiştir. Kınikoğlu *Üçüncü Sayfa*’nın karakterleri için şunları söyler:

Film boyunca gelecekleri için özlemlerini de öğreniriz, ama hep geçmişlerinin altında ezilen bir gelecektir bu... *Masumiyet*’te de, ama *Üçüncü Sayfa*’da daha ileri bir düzeyde olmak üzere, Demirkubuz, sürekli olarak bir “iradesizlik” vurgusu yapmaktadır. Kahramanlar, yaşamın içinde sürüklenmektedir. Ne istediğini, ona nasıl ulaşacağını bilmeyen, ne yapacağına bir türlü karar veremeyen ağır bir hava tiplerin üstüne sinmiştir. İrade o kadar sıfırlanmıştır ki, ancak bir hezeyan anında harekete geçebilmektedir (Kınikoğlu,2000:21-22).

Kınikoğlu’nun değerlendirmesi planlı, programlı hareket eden Meryem’den çok İsa için söylenmiş gibidir. Darbe aldıkça mazlumlaşan, mazlumlaştıkça darbe alan İsa, “istekli” ancak “iradesiz”dir.

5. YAZGI

Musa (Serdar Orçin), yaşama karşı ilgisiz bir karakterdir. Bir sabah uyandığında annesinin yataktan kalkmadığını görür. Bu durumu fazla umursamaz. Kendisine kahvaltı hazırlar, evde biraz oyalanır, sonra işe gider. Musa'yı yoğun bir iş günü beklemektedir. Öğle yemeğinde arkadaşlarına annesinin sabah uyanmadığını söyler. Sinem'in (Zeynep Tokuş) eve gidip annesine bakması yönündeki önerisine sıcak bakmaz. Yetiştirmesi gereken bir iş nedeniyle o gece eve çok geç gider. Eve geldiğinde annesini sabah bıraktığı gibi bulur. Annesinin öldüğünü anlayan Musa, tepki vermez. Kendisine sütlü kahve yapıp, televizyonu açar. Sabah annesine tekrar baktıktan sonra yine işe gider. Musa, geç kaldığı için kendisine kızan patronu Naim'e (Demir Karahan) annesinin öldüğünü söyler ve cenaze işleri için yardım ister.

Musa ile komşusu Necati (Engin Günaydın) bir kadın nedeniyle yakınlaşırlar. Necati, birlikte olduğu kadının kendisini aldattığını düşünmektedir ve bu nedenle kadını cezalandırmaya karar verir. Kadını dövdürmekle, otelde ahlak zabıtasına bastırtmak arasında gidip gelir. Kadına bir mektup yazıp eve çağırmaya karar verir. Mektubu ise Musa yazar.

Musa, bir gece sinemaya giderken yolda Sinem'le karşılaşır. Birlikte filme girerler. Sinemada kadının bacaklarına dokunur, kadın ses çıkarmaz. Sinemadan sonra eve giderler. Musa, Sinem'le beraber olmak ister ama kadın reddeder. Sabah kahvaltı sırasına Necati ile Necati'nin eve çağırdığı kadının sesleri duyulur. Necati

kadınla birlikte olurken ona hakaret etmeye başlar ve kadının evden kovar. Sinem çıkarken kovulan kadın polisle birlikte gelir. Polis, Necati'yi karakola götürür.

Sinem'in evli olan patronu Necati ile ilişkisi vardır. Sinem, adama boşanmadığı için kızgındır. Sinirlendiği bir andan sonra Musa'ya giderek ona evlenme teklif eder. Musa, teklifi kabul eder. Ertesi gün iş yerine patronun karısı gelir. Naim gece eve gelmemiştir, kadın perişan haldedir. Naim'in geceyi Sinem'le geçirdiğini anlarız. Sinem ile Musa kısa bir süre sonra evlenirler. Musa bir gün eve erken gelir. Sinem, yatakta çıplak bir şekilde uyumaktadır. Duştan sesler gelir, ayakkabılıkta bir çift erkek ayakkabısı görülür. Musa dışarı çıkar, Necati ile bilardo oynamaya gider. Sevgilisinin ağabeyleri Necati'nin peşindedir. Musa da bu olaya bulaşır. Bir tartışmada Necati yaralanır. Necati'nin yaralandığını gören Musa, Necati'nin silahıyla adamlara ateş eder.

Musa, evde gördüğü ayakkabıların Naim Bey'e ait olduğunu anlar; ancak ses çıkarmaz. Naim Bey, Musa'yı çocuğunun bilgisayarına bakması için evine gönderir. Musa evdeyken Naim arar. Naim'in karısı ağlamaktadır. Dışarı çıkarak dolaşan Musa eve döndüğünde kapıda polisleri görür. Musa tutuklanarak karakola götürülür. Naim'in karısı ve iki çocuğu ölmüş, cinayetler ise Musa'nın üzerine kalmıştır. Musa tepkisiz kalır, suçlu veya suçsuz olduğu yönünde bir şey söylemez. Dava sırasında en çok tartışılan konu Musa'nın annesinin ölümüne sevindiğini söylemesi olur. Musa'nın annesinin ölümüne üzülmemekten mi yoksa üç kişiyi öldürmekten mi yargılandığı belirsizdir.

Aradan beş yıl geçtikten sonra vicdan azabına dayanamayan asıl suçlu Naim, bir itiraf mektubu bırakarak intihar eder. İdam cezası alan Musa, Naim'in itirafından sonra tutuksuz yargılanmak üzere serbest bırakılır. Savcı, Musa'nın kendisini savunmaması nedeniyle şaşkındır. Musa, serbest kalınca evine döner. Sinem kapıyı açar, Musa içeri girer. Evde küçük bir de çocuk vardır. Musa televizyon izler, Sinem'den sütlü bir kahve ister. Kahveyi içerken, kadının bacağına bakar ve film biter.

5.1) Röntgencilik

Yazgı, Demirkubuz'un "Karanlık Üzerine Öyküler" üçlemesinin ilk filmidir. Albert Camus'nun *Yabancı* adlı eserinden esinlenerek oluşturulan film, hayata karşı tepkisiz olan Musa'nın öyküsünü anlatır. Annesinin ölümüne bile kayıtsız kalan Musa'nın hayatında belki de tek bir tutkusu vardır: Sütlü kahve. Sinem'e duyduğu arzu da yer yer tutkuya dönüşür; ancak burada bir kişi olarak Sinem'den çok Sinem'in cinselliğine duyulan arzu söz konusudur. Sık sık kadının bacaklarına karşı zaafı olduğu vurgulanır. Sinem hapishaneye geldiğinde ise Musa'nın dikkatini çeken şey kadının gömleğinin düğmesinin açılmış olmasıdır. Sinem, Musa için "bacak" ve "göğüs"e indirgenmiştir. Sinem Musa'ya kendisinden hoşlanıp hoşlanmadığını sorduğunda hoşlanmadığını ifade eder. Musa'nın kadında tepkisiz kalamadığı nokta onun cinselliğidir. Musa için Sinem röntgenlenecek bir nesnedir. Yönetmen, kamerayı konumlandırış ve öyküyü anlatış şekliyle biz izleyicileri de röntgenci konumuna indirgemıştır.

Freud'un scopophilia⁸ üzerine görüşleri, erotik ve yasak olanı görme arzusu ve röntgencilik üzerine odaklanır, ama bu arzu erkek-merkezlidir. Sinema yasak röntgenci bakış için mükemmel bir alan sunar, çünkü izleyici ana rahmi benzeri kapalı, karanlık bir yerdedir. Mulvey sinemanın müthiş bir güce sahip olduğunu ve geçici bir beyin yıkama biçimi olarak işlediğini (günümüzde hala gündemde olan bir iddiadır bu!) öne sürer. Freudyen kuramda kadın arzuyu, ama aynı zamanda da iğdiş edilmişliği temsil eder ve bu nedenle de kadının biçimi yönünde bir gerilim, kararsızlık vardır ve kadının “bakışı” tehdit edici olabilir. Erkek kontrole ve etkin role sahipken, kadın bir ikona, erotik nesneye indirgenir, aynı zamanda da farklı oluşu nedeniyle bir tehdittir (Nelmes, 1998:78).

Sinem hem erotik bir nesneye indirgenmesi hem de tehdit ediciliği anlamında söz konusu açıklamalara uyan bir karakterdir. Naim'in huzurlu “yuva”sının dağılmasında Sinem'in payı büyüktür. Evli bir erkekle ilişkiye giren Sinem, sevgilisine karısından boşanması yönünde ciddi baskılar yapacak, adam biraz da bu baskıların etkisiyle bir cinnet esnasında karısını ve çocuklarını öldürecektir. Yönetmen Sinem ile *femme fatale* imgesini bu filmde de tekrarlamıştır. Öte yandan Sinem'in içine düştüğü çıkmaz konusunda da seyirciye bazı bilgiler verilmiş ve seyircinin Sinem'e yönelik “acıma” duyguları harekete geçirilmiştir. Ancak Sinem'in Musa ile evlendikten sonra dahi Naim'i eve almaya devam etmesi kadının pek de “tekin” olmadığı yönünde izlenim uyandırmıştır. Musa'nın hayata karşı kayıtsızlığı ancak kadın bedenine olan ilgisi, bedenin erotik bir nesneye indirgenmesine neden olmuştur. Görünürde Sinem ile ilişkilerinde de “etkin” olmayan Musa, söz konusu cinsellik olduğunda etkinleşmektedir.

Sinem, Musa'ya göre çok daha “tutunan” bir karakter olmasına rağmen, kadının erkeğe yönelik arzusu yeterince görünür kılınmamıştır. Başka bir ifadeyle

⁸ Scopophilia: Bakmaktan alınan haz (Nelmes, 1998:78).

söyleyecek olursak kadın “dikizci” değildir. Mulvey’in altını çizdiği üzere cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünürken, belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. “ Geleneksel teşhirci roller içinde kadınlar, bakıla-sılık mesajı veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilenlerdir” (Mulvey, 1997:41).

5.2. Doyurulamayan Arzular ve Fantezi Ürünü Kadınlar

Lacan’a göre arzu duygusunun sonuç olarak gerçekte hiçbir şeyi arzu etmemek olduğunu söyleyen Oğuz Adanır şöyle devam eder: “Çünkü arzunun nesnesine dönüşen şey elde edildiğinde kişi yeni arzular peşinde koşmaya başlamaktadır. Tüm arzuları yerine gelmiş bir insanın ise artık arzu edebileceği bir şey kalmamışsa yaşamdan zevk alması da güçleşmektedir. Her şey arzunun nesnesine dönüşebilir. Ancak genelde her zaman için arzu edilebilecek bir şeyler vardır. Önemli olan da budur. Hangi ideolojiye sahip olunursa olunsun arzu ortak payda olarak hepsinde bulunmaktadır” (Adanır: 1994:65). Musa’nın Sinem’e olan arzusu doyurulamadığı için Musa filmin son sahnesine kadar Sinem’i arzulamaya devam eder. Hayata karşı kayıtsız olan Musa’nın kadının cinselliğine yönelik tutkusu bir türlü giderilememektedir. Lacan’ın arzunun hiçbir zaman tam olarak doyurulamayacağına ilişkin sözlerinin Musa’da nasıl açığa çıktığını görmek mümkündür. Ancak Adanır’ın belirttiği gibi bir insanın yaşamdan zevk almasını güçleştiren koşullardan birisi tüm arzuların yerine gelmiş olması olsa da diğeri şudur: Arzu nesnesine hiçbir zaman tam olarak sahip olunamayışı.

Meyda Yeğenoğlu oryantalizmin cinsiyetçi yapısının analizini yaptığı *Sömürgeci Fanteziler* isimli kitabında sömürgeciliğin aynı zamanda bilinçdışı süreçlerle de yapılandığını vurgular. Oryantalist söylemde kültürel ve cinsel farkı inceleyen *Sömürgeci Fanteziler*'in çalışmamız açısından önemi şurada: Batılı özne, doğulu kadını nasıl bir bilgi nesnesi ve arzu nesnesi olarak algılıyorsa doğulu erkek de farklı yollardan sömürgeleştirdiği kendi topraklarının kadınına yine bir fantezi ve bilgi nesnesi olarak algılar. Yeğenoğlu'nun sözlerine bakacak olursak: “Peçe, doğulu kadının bedenini Batılı bakış ve arzusun erişiminden uzak tutar. Bu gizemli, fantazmatik figürün görünmezliğinden ve erişilmezliğinden, peçeli kadının bu bakışa gösterdiği direngenlikten hayal kırıklığına uğrayan Batılı arzu, bu tuhaf, Joan Copjec'in ifadesiyle ‘kumaş maddeyi’ amansız bir soruşturmaya tabi tutar. Bu nedenle hem örtünme pratiği hem de peçeli kadın, peçenin ve örtünmenin basit referanslarından öte bir şeydir...” (Yeğenoğlu, 2003:52). Musa'nın Sinem'in örtündüğü “kumaş maddelere” bu derece dikkatli bakmasının altında “soruşturma”, “merak” ve “arzu” vardır. Eteğin yırtmacından görünen bacaklar, bluzun açılan düğmesinden görünen ten kadının “gizli” kalmış noktalarını görünür kıldığı ve bilinmeyene bir kapı araladığı için önemlidir. Musa, gördüklerini dikizleyecek, dikkatle araştırarak ve onlara ulaşmak üzere harekete geçecektir; ancak arzusunun nesnesine ulaşma çabaları her defasında sekteye uğrayacak, yarım kalacaktır.

Filmdeki Necati karakteri de “metres”ine bir türlü tam olarak “sahip olamamak”tan şikayetçidir. Necati'nin kadını cezalandırma şekli de ayrıca düşündürücüdür. Cinsel ilişki sırasında kadına küfretmeye başlayan ve onu yarı çıplak bir vaziyette kapının önüne atan Necati karakteri, bu yolla kadın üzerinde

kurulamamış olan otoritesinin hıncını almaya çalışmakta, “erkekliğini” ispatlamaktadır. Kadının kendisini aldattığından şüphelenen ama onunla bağlarını bir türlü koparamayan Necati karakteri Demirkubuz sinemasında oldukça tanındıktır. Zizek’in belirttiği üzere, kadında kadından fazla bir şey, erkeği kadına çeken ama herhangi bir pozitif niteliğe bağlanamayan belirsiz bir “X” vardır (2005:142).

5.3. Hegemonik Erkeklikten Dışlanma

Naim’in itiraf mektubunu vermesinden sonra savcı ile Musa arasında Musa’nın neden bugüne kadar gerçekleri söylemediği ve kendisini savunmadığı konusunda bir konuşma geçer. Musa, Naim’in ve çocukların öldürülmesi konusunda kendisini ne suçlu ne de suçsuz hissettiğini söyler. Bir an için kadını ve çocukları öldürmek istediğini ancak bunu yapmadığını belirtir; çünkü sonuç itibarıyla onun için fark eden bir şey olmayacaktır. Musa şöyle konuşur:

“Boynunu koparacağınız adama, ‘borcunu ödeyeceksin’ demek işinize geliyor. Bana da yaptığınız gibi...Üç insanı öldürmekle suçladınız ama annemin ölümüne üzülmeyişim ve karımın aldatmasına kayıtsız kaldığım için cezalandırdınız. Bu da yetmezmiş gibi şimdi de Tanrı’ya havale etmeye çalışıyorsunuz...”

Çalışmanın başında Demirkubuz’un karakterlerinin yer yer hegemonik erkeklikten uzaklaştığını belirtmiştik. Musa karakteri de bu önermemizi doğrular niteliktedir. Hegemonik erkeklikten uzaklaştığı anda yani karısının aldatmasına sözlü ya da fiili herhangi bir tepki göstermediği anda devreye “öteki(toplum)” girmiştir. Musa’nın cinayetten mi aldatılmaya tepkisiz kalmasından mı yoksa annesinin ölümüne tepkisizliğinden mi yargılandığı belirsizleşmiştir; ancak kayıtsızlık o kadar

abartılmıştır ki “normal bir insan”ın sınırları çoktan aşılmıştır. Hegemonik erkeklikten uzaklaşmanın “normal” bir insan için kabullenilebilir olmadığı vurgulanmıştır.

Aslı Daldal’ın Musa ile ilgili söyledikleri dikkat çekicidir: “Kahramanımızın adı açık bir dinsel alegori olarak ‘Musa’dır ve ‘insanlığın bütün yükünü çektiğini’ de dile getirir. Her ne kadar nihilizm ve varoluşçuluğun bütün metafizik temelleri reddeden öncüllerini benimsediğini iddia etse de ve inançsızlığı savunsa da, Zeki Demirkubuz’da hem Nietzsche hem de Camus ile oldukça çelişen bir ‘iki yüzlü insanlığın bütün kötülüğünü çekmek’, yani ‘kurban edilme’ (martyrdom) takıntısı vardır” (Daldal, 2006:49). Bu iki yüzlülüğün içinde kadınlar da vardır ve erkekleri kurban edenlerin başında da çoğu kez kadınlar gelir. Kendi amaçları doğrultusunda erkekleri kullanan kadınlar erkeklerin trajedisine trajedi katarlar.

6. İTİRAF

“Karanlık Üzerine Öyküler” üçlemesinin ikinci filmi *İtiraf, C Blok*’daki gibi burjuva bir çiftin evlilik sorunları üzerine odaklanır. Harun (Taner Bırsel), kendisini aldattığından şüphelendiği karısı Nilgün’ün (Başak Köklükaya) telefon konuşmasını dinledikten sonra Nilgün’e bu ihaneti itiraf ettirmeye çalışacaktır. Nilgün, boşanmak istediğini söylese de başka birisiyle ilişkisi olduğunu söylemeye yanaşmaz. Çiftin geçmişte de benzer bir olay yaşadığını aralarındaki şiddetli bir tartışma sırasında öğreniriz; ancak bu sefer roller biraz daha farklıdır. Aslında Nilgün, Harun’un en iyi arkadaşı olan Taylan’ın karısıdır. Nilgün ile Harun’un ilişkisini fark eden ama bu durumu açıkça hiç konuşmayan Taylan intihar eder. Taylan’ın ölümünün ardından Nilgün ile Harun evlenirler. Geçmişin getirdiği bu yük ile birlikte evlenen Harun ve Nilgün, kendi içlerinde yaşananları değerlendirirken birbirlerini yıpratmışlardır. Film, suçluluk duygusu ve suçlamayla birlikte gelen güvensizlik üzerine kurulur. Harun, Taylan’ın kaderini paylaşırken kurbanı dönüşecek, Nilgün ise ihanetin bedelini gecekonduya düşerek ödeyecektir.

Harun kuşkularının iyice arttığı bir gece, iş gezisinden eve erken döner ve karısının telefonda birisiyle konuştuğunu duyar. Sabah aynı numarayı aradığında bir otel odasındaki erkek sesiyle karşılaşır. Harun kızgın olmaktan çok tedirgin görünmektedir. Aslında bir süredir bildiği gerçekten emin olamaz ya da bu gerçeğe inanmak istemez. Akşam yemeğe çıktıklarında ortam gergindir. Nilgün, Harun’a “bir şey mi oldu?” diye sorar; Harun ise olmadığını söyler. Ardından Harun Nilgün’e aynı soruyu yöneltir. Çift arasında konuşulmayanlar, dile getirilemeyenler iletişimsizliğin

kaynağıdır. Nilgün'ün açıkça söylediği tek şey ayrılmak istediğidir. Harun ise ayrılma nedenini kadının ağzından duyamadığı için gergindir ve “insanı delirtme” diyerek karşılık verir. Demirkubuz'un gerek *C Blok*'daki Selim'i gerekse de *İtiraf*'daki Harun'u eşlerinin söylemedikleri yüzünden delirme noktasına gelirler. Kadınların açık sözlü olmaması, olanı olduğu gibi anlatmaması, iki yüzlü davranış kocalarının peşinden iş çevirmeleri görünürdeki sorunların kaynağı gibidir. Demirkubuz, kadınların güvenilmezliğine ilişkin ön yargıları *İtiraf* aracılığıyla pekiştirir. Harun ise “ne yaşadığını bilmeyen”, bilmediklerinden rahatsızlık duyan, insafsız bir kadının eline düşmüş zavallı erkek konumundadır. Ancak Harun gerektiğinde fiziksel gücünün varlığını da hatırlayacak, Nilgün'ün masadan kalkmak istemesi üzerine “Kalkarsan seni öldürürüm” diyecektir. Duygusal açıdan zayıf kılınan erkeğin fiziksel gücü avantaja dönüşecektir. Korku ve şüphe içinde yaşayan erkek, eril bakış açısına göre aldatılarak karısı tarafından saygısızlığa uğramıştır, acınacak haldedir; kadın ise Harun'un deyişiyle “onursuz”dur. Ertesi gün karısına iş yerinden telefon edip, önceki gece olanlar için özür dileyen Harun'un aslında ne kadar da iyi niyetli bir adam olduğu sezdirilir. Harun'un özrüne karşılık vermeyen Nilgün gece eve geç geleceğini söyleyip telefonu kapattığında Harun'un yaşadığı hayal kırıklığı erkeğin trajikliğini arttıracaktır.

6.1) Güven Bunalımı

Demirkubuz, diğer filmlerinde olduğu gibi *İtiraf* da da alışılmış kadınlık ve erkeklik tanımlamalarının dışına çıkmıştır. Shulamith Firestone'na göre, “Kadınlar tek eşlidir, sevmeye konusunda daha başarılıdırlar, sahip olmak isterler, yapışkandırlar,

cinsellikten çok (derin) ilişkilere meraklıdır. Erkekler ise yalnızca yatmaktan başka şey düşünmezler...” (Firestone, 1993:146). Bu açıklama, popüler sinemanın “iyi anne”leri, “iyi eş”leri için geçerli olabilir; oysa Demirkubuz’un sinemasında bu türden “iyi eş”lere rastlamak pek mümkün değildir. Demirkubuz’un kadın karakterlerinin yaşamında bir tür “cinsel düzensizlik” söz konusudur. Yönetmenin sinemasında “çapkın” erkeklerin yerini ise bir kadına tüm yaşamını adayabilecek erkekler almıştır. Bu bağlamda Demirkubuz’un klasik anlatı biçimlerinden epey uzaklaştığını savunmak mümkündür; ancak öykülerdeki kadınların tekinsizliği erkeklerin başına pek çok dert açmaktadır.

Film görünürde Harun’a da Nilgün’e de mesafeli yaklaşmaktadır. Taylan’ın ölümüyle ilgili çift arasında geçen konuşmalar her iki tarafın da bu ölümden payının olduğunu sezdirir. Nigar Pösteki, her iki tarafın da ölümlerle ilgili olarak suçlu paylaştığını söyler:

Başlangıçta, Harun, aldatılan ve acı çeken taraf olduğu için izleyici olarak ona sempati duymamıza rağmen kavga sırasında öfkeyle söylenen sözler ve özellikle Nilgün’ün söyledikleri karakterlere bakışı değiştirmektedir. *Üçüncü Sayfa*’da Meryem’in bir anda suçlu pozisyona geçmesi gibi Harun da suçlu paylaşılan taraf olmuştur. Harun’un eşine olan tavrı, küfürle konuşması ve Nilgün’ün eskiden en yakın arkadaşının karısı olduğunu ve arkadaşının intihar ettiğini öğrenmemiz ona olan acıma duygularının azalmasına neden olmaktadır. Bu anlamda Nilgün Harun’dan daha az suçlu değildir. Zeki Demirkubuz’un karakterlerinin hepsinde iyi ve kötü yanların olduğunu görmek mümkündür (Pösteki, 2005:96).

Pösteki’nin açıklamalarına ilk elden katılmak mümkündür; ancak metin biraz daha irdelendiğinde farklı veriler de elde edilmektedir. Filmde, karakterlerin geldikleri noktada erkeğin payının olup olmadığı sorgulanmaktadır, doğrudur. Ne var

ki çift arasında geçen konuşmalara baktığımızda Harun'un Nilgün tarafından sürekli olarak aldatılmayı beklediğini öğreniriz. Harun, Nilgün Taylan ile evliyken kendisiyle birlikte olduğu için içten içe kadını suçlamış, aynı şeyin bir gün kendi başına da gelebileceğini düşünmüştür. Harun, bu endişesini gizlemez: “Korktum, ezildim, bencillik ettim” der. Harun, aslında açıkça kadının başka erkeklerle birlikte olma ihtimalinin yüksek olduğunu söylemekte ve bu ihtimalin bertaraf edilebilmesi için yine kadından yardım istemektedir. Kadın evliyken başka bir erkekle birlikte olduğu için erkeğin bilinç altında fahişe olarak kodlanmıştır; fahişenin ev kadınına dönüştürülmesi isteği ise gerçekleştirilememiştir. Gerçekleşememenin nedeni ise erkeğe göre kadının hafif meşrepliği; kadına göre ise erkeğin ön yargılarıdır. Harun'un şiddetli bir tartışmanın ardından odada ağlaması ve daha sonra kadının ayaklarına kapanması sahneyi erkeğin iyi niyeti, sevgisi ve karısına olan bağlılığı ile bitirir. Kadın ise ayaklarına kapanan kocasını evde bırakarak sevgilisine gider. Erkek şefkatli, kadın acımasızdır.

6.2. “İnşa” Edilen Gerçeklik

İtiraf da salt “iyi” ve “kötü” karakterler yoktur. İyilik ile kötülük kadın ve erkek arasında gidip gelir; ancak son noktada kadın tekinsizleştirilir, erkek mazlumlaştırılır. Nilgün Abisel, tür filmlerini incelediği çalışmasında filmlerin “yansıma”lar değil, “temsil” etmek üzere kurulmuş “İNŞA”lar olduğunu söyler. Yine Abisel'e göre, “Bir tür filmi iyi bilinen ve hemen tanınan olay örgüleri kullanmak, açıkça seçilebilen ‘kötü’lerle ‘kahraman’lar arasında yer alan, temel iyi-kötü karşıtlığını sergileyen bir nedenselliğe ve doğrusal bir zaman düzlemine dayanmak

durumundadır” (Abisel, 1999:39-58). Demirkubuz sineması ya da daha genel bir ifadeyle söylersek “sanat sineması” da yansımalar üzerine kurulmamıştır. Bu filmlerde de belli bir “inşa” mekanizması söz konusudur; ancak temsiller popüler sinemadaki kadar keskin değildir. Hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılmış kadınlık popüler sinemadaki gibi çok açık seçik değildir. Burada belli uylaşımlardan çok yönetmenin yaşamı algılayış biçimi inşa edilmektedir. Eğer bu algılayış biçimi erkek egemen bir takım değerleri içeriyorsa sinema da eril nitelikler taşır. *İtiraf* da iyi ve kötü, karakterler arasında yer değiştirir, durur. Görünürde kahraman yoktur; ancak filmi taşıyan ve sürükleyen erkek acısıdır.

6.3. “Mikro” Saldırganlık

Harun’un Nilgün’ü başka bir erkeğin olduğuna ilişkin konuşturmaya çalıştığı sahnelerde kadın, erkeğin fiziksel ve sözlü şiddetine sıklıkla maruz kalır. Peter Imbusch, “Uygarlık kuramları ve Şiddet Sorunu” isimli makalesinde modernitenin şiddeti “patolojik” bir sapma olarak gördüğünü vurgular:

Modernitenin egemen söylemi, şiddeti en azından bastırmaya çalışır ya da –bunun artık mümkün olmadığı durumlarda- onu normalde şiddet içermeyen ya da en azından şiddeti indirgenmiş bir toplumsal realiteden “patolojik” bir sapma olarak görür. Modernite kendisini tanımlarken 20.yüzyılın “makro suçlarını”, “barbarlığa dönüş” ve “uygarlık kesintisi” olarak yorumlar ve bunların modernitenin (Aydınlanma, akıl, rasyonalite) içerdiği ilkelerle hiç ilgisi olmadığını ya da az çok ilgisi olduğunu iddia eder. Uygarlaşmış ve dayanışmacı bir topluma ulaşma sorunu, özünde şiddetin “ötelenmesi” ile çözülmüştür... (Imbusch: 2000:106).

Burjuva bir çift olan Nilgün ve Harun, yaşam tarzları ile oldukça modernidir. Oturdıkları ev, giyim tarzları, kullandıkları araba ve işleri ile modernlikleri

vurgulanan bu çiftin aralarındaki şiddete dayalı iletişimi ya da iletişimsizliği anlamak için Imbusch'un söyledikleri önemlidir. Harun'un yaşam tarzı ve tavırları “normal koşullarda” şiddete başvurmayacak bir yapısı olduğunu gösterir gibidir. Karısının suskunluğu karşısında krize giren Harun'un kadına uyguladığı şiddet “patolojik” bir sapmaya işaret eder. Harun'u çileden çıkaranın, kontrolünü kaybetmesine neden olanın karısı olduğu vurgulanır. Makro suçların “barbarlığa dönüş” ve “uygarlık kesintisi” olarak yorumlanması gibi Harun'un işlediği “mikro suçlar” da benzer bir duruma işaret etmektedir. Harun'un davranışlarını “normal koşullar”da “modern bir aile”de görmememiz gerekir; ancak ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaşan bir eş karşısında erkek de uygarlığı kesintiye uğratmaktadır. Demirkubuz filmlerinde şiddetin ötelenemeyeceği nokta erkeğin kendisine olan güveninin sarsıldığı noktadır. Güven kaybı ile hegemonik erkekliği elinden kaçırın erkek saldırganlaşmakta ve “patolojik” tavırlar sergilemektedir. Nitekim Harun ilerleyen sahnede intihar girişiminde bulunacaktır. Erkeğin arzusu, *İtiraf*’da da doyurulamamış, bütünlüğe ulaşamamıştır. Harun'un saldırganlaştığı anlar gücünü şiddet ile ispatlamaya çalıştığı anlardır; ancak zaman zaman güçlü erkek mitinden epey uzaklaşıldığı da olur. Erkek, iktidarsızlaştırılır.

Tıpkı sakin ve huzurlu Ankara'nın kent olarak bu filmde ironik durması gibi, ruhlar da bedenlerini bulamamıştır. Filmde özellikle Harun'u canlandıran Taner Birsell'in bedensel özellikleri sanki ruhuna karşılık gelmez. Nilgün'ün yeni ilişkisi simgesel olarak erkeğin cinsel iktidarsızlığının, yetersizliğinin göstergesidir ve bu Harun'un duruşuna da yansır. Başak Köklükaya'nın (Nilgün) inceliğine ve kırılganlığına karşı iri yarı cüssesiyle Taner Birsell ironik bir biçimde cesaretsizliğin, edilgenliğin, zavallılığın, incinmiş bir ruhun taşıyıcısı olur. Belli bir aşamadan sonra Harun'un sürekli iki büklüm, başı önünde gezmesi, yürürken ayaklarını sürümesi, çok sık ağlaması büyük gövdesine orantısız bir şekilde öne çıkar. Dolayısıyla Harun kurbanlaştırılır. Trajik bir karakterdir o, Yusuf, İsa, Musa gibi, kahraman değil (Öztürk, 2006:95).

6.4. Erkek Yaşantısına “Eklenen” Kadınlar

Harun’un trajik bir karakter olarak çizilmesi, erkek acısının yüceltilmesine neden olmuştur. Nilgün’ün içsel yaşantısına Harun gibi tanık olamayız; çünkü trajik olan kadının yaşadıkları değil erkeğin yaşadıklarıdır. Erkek yaşantısı, kadın yaşantısının önüne yerleştirilmiştir. Temelde ilgilenilen konu olaylar karşısında erkeğin ne hissettiğidir. Kadının devreye girdiği anlar, erkeğin zaten trajik olan yaşantısının karısının davranışları sonucunda iyice trajikleştiği anlardır. Demirkubuz’da trajikliği destekleyen en önemli unsurlardan olan mazlumluk *İtiraf*’da bir kez daha erkek acısını anlatmakta araçsallaşır. Umut Tümay Arslan 1970’lerin Yeşilçam erkek filmlerinde “her şeyi isteyen”, bu sebeple “ne istediği” bir türlü anlaşılamayan kadınların eril bir kabus olduğunu vurgular. Arslan’a göre, eril kabuslar babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusunun, bir yandan büyütürken bir yandan nasıl da çocukluğa hapsedtiğini, özgürlük vaat ederken nasıl da hareketsiz bıraktığını açığa vurmaktadır (Arslan, 2005:14). *İtiraf*’ın Yeşilçam filmleri ile kıyaslanamayacak pek çok farklılığı var elbette; ancak bu geleneği tam anlamıyla terk etmediği noktalar da az sayılmaz. Demirkubuz’un kadın karakterleri erkekler tarafından bir türlü anlaşılamamaktadır. Harun trajik bir karakter olarak mazlumlaştırılırken bir bakıma çocukluğa hapsedilmektedir. “Yeter ki ne yaşadığımı bileyim” diyen Harun, kadın karşısında savunmasız ve korumasızdır. Çaresizlik Harun’u tıpkı Yeşilçam karakterleri gibi hareketsiz bırakır. Yeşilçam filmlerinde bir dönem çaresizlik içinde kalan karakterin daha sonra kahramanlaştığı ve “kötü”lerden intikamını aldığı görülür. Harun, Nilgün’den intikam almaz ama Nilgün yaptıklarının bedelini başka yollardan ödemek zorunda kalır. Kadın yine cezalandırılır.

Nilgün tarafından terk edildikten sonra Taylan'ın ailesine giderek geçmişte yaşananları anlatan Harun, işlediği günden arınmak ve vicdanını rahatlatmak istemektedir. Nilgün'ün ise böyle bir çaba içinde gösterilmemesi, yeni sevgilisiyle yeni bir yaşam kurmak için evden ayrılması, erkeğin kadına oranla daha duyarlı olduğunu anlatır gibidir. Taylan'ın annesi anlatılanları dinledikten sonra Harun'a “Defol git, günahını başka yerde temizle” der. Harun, itirafından sonra intihara kalkışır. Nilgün ise özel yaşamındaki gelişmeleri patronunun duyması üzerine işten ayrılmak zorunda kalır. Kadının özel yaşamı ile iş yaşamı böylece birbirine bağlanmış olur. Birlikte olduğu adamın evli ve iki çocuklu olması kadını “yuva dağıtan” konumuna yerleştirir. Adamın on iki yaşındaki kızının babasına ağır bir mektup yazıp intihar etmesi Nilgün'ün küçük bir kızın ölümünden de sorumlu tutulmasına neden olur. Nilgün'ün sevgilisi olanlardan sonra karısına döner. Bu tarafta bir ölümle kazanan “aile” olmuştur.

6.5. Güçsüzleştirilen Kadın

Nitelikli bir eleman olmasına rağmen ancak ağır bir iş bulabilen ve yaşamını gecekonduda devam ettiren Nilgün'ün burjuva bir yaşantıdan varoşlara düşmesi tamamen özel yaşamının bir sonucudur. *C Blok*'da evlilikle sınıf atlayan kadının, *İtiraf* da bireysel yeteneklerine bakılmaksızın “düzensiz aile yaşamı” nedeniyle sınıfı düşürülecektir. Altı aylık hamile olan Nilgün'ü görmeye giden Harun, tüm olanlara karşın kadına yeniden birleşmeyi teklif eder. Film, açık uçlu biter. Filmin bu şekilde sonuçlanması Harun'u geleneksel erkek tipinden uzaklaştırmakla birlikte kadını güçlendirmez.

Sonuç olarak yıkılan bir evlilik ve ölen bir koca üzerine kurulan ilişkide “şimdiki geçmiş” ile “olan geçmiş” arasında kadın ve erkek açısından farklı okumalar olmuştur. Bu okumalar erkeğin kadına olan güvenini sarsarken her iki tarafın da suçluluk duymasına yol açmıştır. Erkek, kadın üzerinde baskı oluşturmuş, kadın ise kaçış yolu olarak başka bir birlikteliğe yönelmiştir. “Şimdiki geçmiş” ile “yaşayan geçmiş” birbirine karışmıştır. Chodorow, Loewald ve Schafer gibi bazı analistlerin bu tür durumları anlayabilmek için şu yolu izlediklerini belirtir:

Bir yanda ruhsal gerçekliğin “şimdi ve burada” öznel ve öznelarası bir şekilde oluşturulduğu görüşü vardır, diğer yandaysa ruhsal gerçekliğin (özellikle analisti ilgilendirdiği ve çözülmemiş meselelerle bağlantılı olduğu için) “o zaman ve orada”ki geçmişte oluşturulmuş olduğu görüşü. Bu yazarlar, analitik görüşme için önemli olan şeyin-önceki psikanalitik çağda olduğu gibi hastanın nesnel bir geçmişi keşfetmesinden çok, öznel bir geçmişi yaratması olduğunda ısrar ederler. Yorumlama işi, “şimdideki geçmiş”i ya da “yaşanan geçmiş”i ortaya çıkartmaya ve bu “şimdideki geçmiş”in temsil ettiği “çıkarsanan tarihsel geçmiş”i ya da fiili geçmişi hiç dikkate almadan onu duygusal açıdan ikna edici kılmaya yönelir (Chodorow, 2007:57).

Sözkonusu analistlerin nesnel bir geçmişten çok, öznel bir geçmişin yaratılmasına verdikleri öncelik, *İtiraf*’ı anlamamızı kolaylaştırır. Harun, fiili geçmişi hep ötelemiş, zihninde olaya ilişkin yeni kurgular yaratmıştır. Bu kurgulardan yola çıkarak Nilgün’ün kendisini de bir gün aldatabileceği sonucuna varmıştır. Kadınların güvenilmezliğine ilişkin ön yargılar böylece tekrarlanmıştır. Geçmişine yabancılaşan Harun, geçmişte olanlarla yüzleşmeye karar verdiğinde ise Nilgün’ü tamamen kaybetmiştir. Arzusunun (Nilgün’ün) peşinden fazla koşan Harun, sonunda arzusunu -Lacan’ın deyişiyle- sollamıştır.

7. BEKLEME ODASI

Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanını filme çekmek için hazırlık yapan Ahmet (Zeki Demirkubuz) filmin senaryosunu yazmaya odaklanmıştır. Ahmet bir yandan senaryoyu yazarken diğer yandan da Raskolnikov karakterini oynayacak bir oyuncu aramaktadır. Çevresine karşı kayıtsız davranışlar sergileyen Ahmet'in Serap (Nilüfer Açıkalın) isminde bir sevgilisi vardır. Serap, Ahmet'in kendisine karşı kayıtsız davranışlarını hayatında başka bir kadının olduğu şeklinde yorumlar. Bu düşüncesini Ahmet'e açar. Ahmet, başka bir kadın olmamasına rağmen varmış gibi davranır ve kadına duymak istediklerini söyler. İki ay önce bir kafede otururken karşı masada ağlayan bir kadın gördüğünü, kadının yanına gidip neden ağladığını sorduğunu, ikili arasında bir ilişki geliştiğini, kadının doktor olduğunu söyler. Serap ağlamaya başlar, evi terk eder. Ahmet tepkisiz kalır.

Ahmet'in asistanı Elif (Nurhayat Kavrak), film için her şeyin hazır olduğunu söylemek ve Raskolnikov'u oynayabilecek kişilerle yapılmış deneme çekimlerini göstermek üzere Ahmet'in evine gelir. Ahmet oyuncularını beğenmez. Elif'e filmi çekmemeyi düşündüğünü söyler. Elif'in neden böyle düşündüğü yönündeki ısrarlı soruları üzerine moralinin bozuk olduğunu ima eder, gerçek dışı bir öykü anlatır: Serap kendisini başka bir adamla aldatmıştır. Bunun üzerine Serap'ı dövmüştür; kadın ise evi terk etmiştir. Bu arada Elif'in de Kerem (Serdar Orçin) adında bir sevgilisi olduğunu öğreniriz. Bu görüşmeden bir süre sonra Kerem, Elif hakkında konuşmak için Ahmet'in evine gelir. Ahmet ile Kerem öncelikle senaryodan bahsederler. Kerem, senaryoyu inandırıcı bulmadığını belirtir. Suç, kötülük, inanç ve

diriliş üzerine konuşurlar. Kerem, film çekmenin Elif'i çok değiştirdiğini söyler. Kerem'e göre Elif önceleri ilkeleri, değerleri olan biridir ancak git gide saygısız ve bencil olmuş, kendisine melankolik bir hava vermiştir. Bir tartışma sırasında Elif'i dövmüş; Elif ise bunun üzerine ortadan kaybolmuştur. Elif'in bu değişiminden Ahmet'in sorumlu tutan Kerem, Ahmet'den Elif'i işten kovmasını ister. Ahmet, filmin zaten çekilmeyeceğini söyler.

Raskolnikov karakteri için uygun oyuncuyu bulamayan Ahmet, filmin başında evine girmeye çalışan bir hırsız bu rolde oynatmaya karar verir. Hırsız teşhis etmek üzere karakola gider; ancak hırsız ele vermez. Karakoldan çıktıktan sonra hırsızın peşinden gider ve ona filminde oynamayı teklif eder. Birkaç görüşmeden sonra Ferit isimdeki hırsız, rolü kabul eder ve deneme çekimlerine başlarlar. Bu arada Elif'in Ahmet'de kaldığı bir gece Ahmet'e Serap'ın intihar girişiminde bulunduğuna ve hastanede olduğuna dair telefon gelir. Ahmet, hastaneye gitmek için evden çıkar ama vazgeçerek eve döner. Hemen ardından ise Ahmet ile Elif yakınlaşırlar ve beraber olurlar. İkili arasında ilişki başlar.

Deneme çekiminden sonra Ferit'i evine bırakan Ahmet, arabayla giderken Kerem'i görür. Ahmet eve geldiğinde Elif'i balkonda ağlarken bulur, bir şey sormaz. Elif, Kerem'e dönmeyi düşündüğünü söylediğinde ise tepkisiz kalır. Ahmet'in bu tutumu karşısında sinirlenen Elif, evi terk etmeye yeltenir. Ahmet kadına engel olur. O gece evde kalan Elif, ertesi sabah bir not bırakarak evden ayrılır. Serap aynı sabah Ahmet'i arayarak görüşmek istediğini söyler. Görüşmek için sözleşirler; ancak Serap buluşma yerine gelmez. Eve döndüğünde telesekreterinde Serap'ın onu görmek

istemediğini söyleyen mesajını bulur. Bu arada Ferit de bir suçtan dolayı “içeri” girmiştir.

Sanem adında bir kadın deneme çekimi için Ahmet’e gider. Ahmet, filmin iptal olduğunu söyleyerek kadını gönderir; ancak kısa bir süre sonra pişman olur. Kadına seslenerek çay içmeyi teklif eden Ahmet ile Sanem arasında bir ilişki başladığına tanık oluruz. Ahmet yeni senaryo üzerinde çalışmaktadır. Senaryonun adı “Bekleme Odası”dır. Sanem, adama çay getirir ve film biter.

7.1. Kadının Varoluşunun Erkeklerle Doğrulanması

Bekleme Odası, Demirkubuz’un “Karanlık Üzerine Öyküler” üçlemesinin üçüncü filmidir. Karakterin kayıtsızlığı konusunda *Yazgı* ile pek çok ortak noktası vardır; ancak Ahmet Musa’ya göre daha entelektüel bir karakter olarak çizilmiştir. *Suç ve Ceza*’yı filme çekmek istemekte ama sanatçı-aydın bunalımı içerisinde kayıtsızlık sergilemektedir. Öte yandan Musa’nın varoluşsal sorunları da vardır. Ahmet’in bunalımları kadınlarla olan ilişkilerine de yansımaktadır. *Bekleme Odası*’nda Ahmet ile ilişkiye giren kadınlar erkeğin bencilliği ile yüzleşmektedir. Ahmet’e “hayatını adamaya” hazır pek çok kadın vardır; ancak bu kadınlar Ahmet’in duyarsızlığı ve tepkisizliği nedeniyle adamın yaşamından çıkıp giderler.

Karen Horney, kadınların ruhsal yapısının hep erkeklerin bakış açısından ele alındığını söyler: “Bu durumda çok önemli bir başka etmen de, kadınların kendilerini erkeklerin isteklerine uydurması ve bu uyumu da sanki kendi asıl doğalarıymış gibi

kabul etmeleridir. Yani, kendilerine erkeklerin onların görmek istediği biçimde bakarlar ya da bakmışlardır; kadınlar erkek düşüncesinin aşladıklarına bilinçsiz olarak boyun eğler” (Horney, 1998: 56-57). *Bekleme Odası*’nda merkezde erkek vardır; kadınlar ise erkeğin bulunduğu konuma göre şekillenirler. Ahmet’e çay getirip götürürler, o istediğinde sevişirler. Kadınlar, erkeğe tabi kınırlar. Bu durum erkek fantezisinin bir ürünüdür. Erkek varoluşsal sorunlara dalıp gitmişken, kadınlar erkeğin fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermekle yükümlü kılınmıştır.

Demirkubuz sineması farklı okumalara oldukça açık bir sinemadır. Anlamın “tek ve değişmez” olmadığını vurgulayan Seçil Büker, yönetmenlerin artık olayların ya da gerçeğin tek yönünü göstermek istemediğini, izleyiciyi özgür bıraktığını söyler. Kuşkusuz yönetmen de özgür olmak istiyordur (Büker, 1991:13). *Bekleme Odası*’nda Ahmet’in Serap’la, Elif’le ve Sanem’le olan ilişkilerinde kadınların fiziki ve psikolojik olarak sömürülmediklerine dair yorumlar üretmek de mümkündür; ancak erkeklerin varoluşsal sorunlar arasında gidip gelirken kadınların neden bu sürecin bir tamamlayıcısı olarak sunulduklarının yanıtı verilmelidir. Demirkubuz, *Bekleme Odası*’nda erkek acısını yine yüceltmış, kadını ise bu acıdan arta kalan zamanlara yerleştirmiştir. Erkeğin sanatsal yaratım süreci ön plana çıkarılmış, bu üretimin bütünüyle bencillik gerektirdiği vurgulanmış ama kadınlar her daim erkeğin çevresinde hazır kılınmıştır. Erkeğin etrafında onu sevmeye hazır kadınlar daima vardır. Elif’in Ahmet’e söyledikleri dikkat çekicidir:

“Peygamber olmadığınızı biliyordum ama sevmiştim sizi. Sonuna kadar da sevebilirdim ama siz kötülük istiyorsunuz. Bunu da hak ediyorsunuz.”

Elif, Ahmet'i peygamber olarak değil ama ona yakın bir kişilik olarak görür. Kadınlar *Bekleme Odası*'nda Emma Goldman'ın deyişiyle “erkeğin basit bir eklentisi” konumuna indirgenmiştir. Goldman, bu durumu şöyle açıklar:

Kadının, erkek hakkında, onun kazancını korumaktan başka bir şey bilmesine gerek yoktur. Kadının, güzel göründüğünü bilmekten başka bilmesi gereken ne vardır ki zaten? Bizler, henüz, kadının bir ruhu olmadığı, erkeğin basit bir eklentisi olduğu, kendi gölgesinden korkacak kadar çok güçlü olan beyefendinin sırf rahatını sağlamak adına onun kaburgasından yaratıldığı mitini aşabilmiş değiliz (Goldman, 2006:24).

7.2. Yaratıcı Erkek- Pasif Kadın

Filmde Ahmet'in sanatsal üretim sürecinin çok sancılı geçtiği vurgulanmaktadır. Kadınlar, erkeğin kazancını korumak için değil belki ama üretim sürecini kolaylaştırmak için ellerinden geleni yaparlar. Ahmet, “fazla gürültü çıkarmayacak” ama her zaman “el altında bulunacak” kadınlar aramaktadır. Kadın, erkek fantezisinin, arzusunun istediği şekilde şekillendirilmeye çalışılır. Bu biçimlendirme çabası nedeniyle kadınlar sadece popüler sinemada değil ama “sanat sineması”nda da erkek egemen düşünme biçiminin kurbanlarına dönüşürler. Ryan ve Kellner, sinemada yatan politik çıkarların son derece güçlü olduğunun altını çizerler: “Çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır” (Ryan ve Kellner, 1990:38). Popüler sinemada olduğu gibi “sanat sineması”nda da erkek egemen yapı işlemektedir. Bu filmde erkekliğe ilişkin özeleştirilerden de söz etmek mümkündür. Ahmet'in ne kadar bencil olduğu, kendi çıkarları doğrultusunda olayları şekillendirmeye çalıştığı

aktarılmaktadır; ancak nihayetinde bütün bunlar bir yönetmenin üretim sürecinde çektiği sıkıntılarla iç içe geçirildiği için sorunlu olarak kalmaktadır. Yaratıcı erkektir. Kadın ise yaratıcının sıkıntıları arasında kaybolur, gider.

Demirkubuz'un bakış açısı temelde erildir ve erkek egemen pratiklerden etkilenmiştir. Bir film, ilk aşamada bir görme biçimi olduğuna göre, yönetmenin taktığı gözlükler de (kullandığı kamera) erilleşmiştir. Gözlemci özne/yönetmen ile filmleri arasındaki ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için Jonathan Crary'nin söyledikleri dikkat çekicidir: "Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usüllerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılamaz" (Crary, 2004:17). Demirkubuz da kadınlara ilişkin yüzyıllardır üretilen fantezilerinden kendisini koparamamıştır. Ahmet'in çevresi kendisini "hazır ve nazır" bekleyen kadınlarla doludur. Serap da Elif de Ahmet'i ancak başka seçenekleri kalmadığında terk ederler. Serap ayrıldıktan sonra intihara kalkışır; Elif ise Ahmet'in tüm yaptıklarına rağmen "istemeyerek" evden ayrılır. Sabah giderken Ahmet'i son defa öper. Kadının kırgınlık ve kızgınlıklarına rağmen erkeği sevdiği vurgulanır. Bu durum erkeğin arzusunu dile getirmektedir: Kendilerine nasıl davranılırsa davranılsın kadınlar birlikte oldukları erkekleri severler. Erkekler ise tatminsizdir ve sürekli bir arayış içerisinde. Ahmet, fantezisinin ürünü olan kadına bir türlü ulaşamadığı için arzusunu doyuramaz. Ahmet için düşlediği kadın "yok"tur.

Lacan'a göre genel bir kategori olarak 'kadın'dan bahsedemeyiz. Böyle bir kategori yoktur. Kadın *simgesel* düzende ifade edilemeyen ve ayna evresinin sonucu olarak üretilen eksiklikten başka bir şey değildir. Kadın erkeğin annesiyle yeniden bütün olma, sevilme ve istenme duygularının yarattığı bir arzu; bir "a objesi"dir. Başka bir deyişle kadın

bir fantezi, bir hayaldir: Hiçbir zaman tatmin edilmesi mümkün olmayan bir arzuyu besleyen hayal (Durudoğan, 2007: 57).

Ahmet'in yaşam karşısındaki tepkisizliği, tatminsizliği kadınlarla olan ilişkisine de yansımıştır. Ahmet kadınlar tarafından sevilme ve istenme ister; ancak bunun için sadece ilişkiyi başlatana kadar çaba gösterir. İlişki başladığı anda geri çekilir. Ahmet verici değildir. Bir anne-çocuk ilişkisinde olduğu gibi daima almaya alışmıştır. Tatminsizliklerini kadınlara da yansıtır; çünkü hiçbir kadın onda "tamlik" duygusu uyandırmaz. Sürekli bir arayış içerisinde. Bir yandan senaryo yazarken kendisini gerçekleştirmeye çalışır diğer yandan ise farklı kadınlarla birlikte olarak yalnızlığını gidermeye yönelir. Bir film çekme ideali ile bir kadınla beraber olma isteği iç içe geçmiştir. Ahmet için ikisi de giderilmesi/doyurulması gereken arzulardır ama hep sekteye uğrarlar. Ne film çekilir ne de bir kadınla düzenli bir ilişki kurulabilir. Film çekmek de düşlenen kadına ulaşmak da en azından şimdilik tatmin edilmesi mümkün olmayan bir arzuyu besleyen hayaller olarak durmaktadır. Ahmet'in "Başkalarıyla mutlu olan kadınlar bana kendimi hep kötü hissettirmiştir" sözleri kendisinin bir türlü bir kadınla mutlu olamadığını, eksik kaldığını yansıtmaktadır.

7.3. Arzulanan Şiddet

Öte yandan kadına yönelik şiddet ise *Bekleme Odası*'nda hem fiili olarak hem de fantezi düzleminde yerini almıştır. Ferit, bir tartışma sonrasında sevgilisi Elif'i dövdüğünü Ahmet'e ima eder. Bu görünür olan şiddettir. Ahmet'in Ferit'e sevgilisi

Serap hakkında uydurduğu hikaye de şiddet yüklüdür. Serap'ın kendisini aldattığını, bunun üzerine kendisinin de Serap'ı dövdüğünü söyleyen Ahmet, kadınların güvenilmezliği konusunda Ferit'i uyarmaktadır. Bir aldatılma olayı sonrasında erkeğin kadını dövmesinin “normal” olduğunu vurgulamaktadır. Erkekten beklenen davranış kalıbı şiddettir. *Bekleme Odası*'nda fantezi düzleminde de olsa kadınların güvenilmezliğine ilişkin kaygılar dile getirilmiştir. Filmde sözlü şiddete de yer verilmiştir. Elif kedileri Tarçın'ı bulamadığını Ahmet'e söylediğinde “Tarçın'a yapacak bir şey yok. Orospuluk iflah olmaz,” yanıtını almıştır. Elif bir tartışma sırasında Ahmet'e şöyle diyecektir: “Siz ne kadar zalim bir adamsınız ya! Kedisine orospu diyen insandan başka ne beklenir ki zaten?” Ahmet, şiddet yüklü ve zalim bir adamdır ancak kadınlar erkeğin çevresinde pervane olmaya devam etmektedir; ta ki Demirkubuz kayıtsızlığı ile kadınları istemediğini ifade edene kadar.

Bekleme Odası'nda kötülüğü ve insanın varlık nedenini sorgulayan Demirkubuz, Ahmet'in “kötü” yanlarını filmde sergilemiş olsa da kadınlar için varolan stereotipleri yinelemiştir. Kadınları kullanarak yalnızlığını gidermeye çalışan Ahmet'in yaşamına giren kadınlar güçsüz kılınmıştır. Birlikte olduğu üç kadın da Ahmet'in evine taşınmış ve ayrıldıklarında evden ayrılmıştır. Ahmet'in düzenine dahil olan ve bu düzenden dışlanan kadınlar Ahmet'in yaşamında derin etkiler bırakmamıştır. Kadınların isimleri değişmiş ama Ahmet'in evinde üstlendikleri roller değişmemiştir. *Bekleme Odası*'nda bekleyiş devam etmektedir.

8. KADER

Kader'de, *Masumiyet*'de Bekir'in Yusuf'a anlattığı hikayeyi seyrederiz. Bekir (Ufuk Bayraktar) orta gelirli bir ailenin çocuğudur. Babasının ona açtığı mobilya dükkanında çalışırken Uğur'la (Vildan Atasever) tanışır. Bekir, Uğur'a aşık olur; Uğur ise Zagor'u sevmektedir.

Uğur'un babası yatalaktır; annesi ise Cevat isminde genç ve zengin bir erkekle beraberdir. Evin geçimini Cevat sağlar. Uğur'un bir de erkek kardeşi vardır. Cevat, babaları evde olmasına rağmen sık sık eve gelir, geceleri kadınla beraber olur. Cevat'ın kahvede çıkan bir kavgada ölmesinden sonra Uğur'un annesi ile babası gecekonduya benzer bir evde yaşamaya başlar, ekonomik sıkıntıyla boğuşurlar.

Uğur bir süre ortadan kaybolur. Daha sonra Zagor'un İzmir'de iki polisi öldürüp tutuklandığı öğrenilir. Zagor'la beraber olan Uğur bu olaydan sonra İstanbul'a geri döner. Bu süreçte Bekir ailesinin istediği bir kızla evlenmiştir, mutsuzdur, sürekli Uğur'u düşünmektedir. Uğur'un İstanbul'a dönmesiyle bu genç kadın olmadan yaşayamayacağını anlayan Bekir, Uğur'un peşine düşer. Uğur Zagor'un, Bekir ise Uğur'un peşinde yıllarca sürüklenirler. Taşra pavyonlarında, üçüncü sınıf otellerde, esrar alemlerinde Uğur'un izini süren Bekir pek çok kez İstanbul'a dönmeye çalışır ama her defasında kendisini yine kadının olduğu şehirde bulur. Şehir şehir, hapishane hapishane Zagor'un peşinden sürüklenen Uğur'la, Uğur'un izini süren Bekir'in öyküsüdür *Kader*.

8.1. Evcilleştirilemeyen Kadının Efsaneleşmesi

Kader'de arzusunun peşinden ısrarla koşan karakterlerle karşılaşırız yine. Bekir toplumsal sorumluluklarla bireysel arzular arasında sıkışmış bir karakterdir. Bir yanda annesi, babası, karısı ve çocukları vardır; diğer yanda ise sevdiği kadın. Ailesinin ona ihtiyacı vardır; onun ise Uğur'a.

Tam burada yaşamımızın her anında başkalarının mutluluğu için mutsuzluklar yaşamamız gerektiğini anlatmaya ihtiyaç duyuyoruz. Hani çocukları üzülmesin diye boşanamayan ailelerin, annesi babası öyle istediği için ressam ya da heykeltıraş olamamış “ama” iyi kazanan mutsuz bir mühendis olmuş çocukların, büyüklerin sözlerini dinleyip “olaylara” karışmayan bireylerin yaşadığı toplumdaki mutluklar için “mutsuzluklardan” söz ediyoruz (Engin ve Özer, 2007:14).

Bekir'in bu sıkışmışlığın nedeni kontrol altına alamayacağı bir kadına aşık olmasıdır. Uğur'a İstanbul'a dönüp evlenmeyi teklif eder; ancak olumlu bir yanıt alamaz. Bekir'in temelde karşı olduğu sistemin kendisi değildir. Bekir, arzusuna ulaşabileceği, arzusunun nedenini (Uğur'u) evcilleştirebileceği koşulları yaratmaya çalışmakta ama başarılı olamamaktadır. *Kader*'de de erkek arzusu bir türlü tatmin edilemez ve erkeğin yaşamı bir kadına aşık olmasıyla alt üst olur. Hikaye tanındıktır: Kadının arzunun peşinden gidebilmesinin yolu pavyonlarda şarkıcılık yapmaktan geçmektedir. “Tekinsiz” bir kadına aşık olan bir erkek için ise yaşam çoktan zorlaşmıştır. Filme ismini veren “kader” sözcüğünün anlamını bu ilişki biçiminde aramak gerekir.

Karakterlerimiz öykünün birçok noktasında kendi iradeleri ile yaşantılarının gidişatına yön vererek, kader kavramını bence öykünün dışına itmişlerdir, dolayısıyla kaderlerine karşı mücadele eden, kaderlerinin dayatmalarına karşı, kendi iradeleri ile arzularının ve

tutkularının peşinde koşan iki büyük aşğın hikayesinin anlatıldığı filme kader isminin verilmiş olması, bir yanıyla, öykünün izlenme sürecini farklı bir açıdan ele almayı gerektirecektir. Bu filmi izlerken hiçbir şekilde kader kavramının tutsağı olan karakterleri seyrettiğimi düşünmedim. Evet belki filmin öyküsü açısından, Bekir’e iki çocuk vermek dışında bir rolü olmayan genç kadın, belki Bekir’in ve Uğur’un anneleri, yaşadıkları her şeyi kadere bağlayarak kendilerini rahatlatılabilecektir. Ancak Bekir ve Uğur kaderlerine karşı arzularının peşinden giden iki insanı canlandırmaktadır film boyunca (Ayaz, 2007:13).

Uğur ve Bekir, Oğuz Ayaz’ın belirttiği kader kavramının tutsağı değildir. Bu açıdan bakıldığında karakterlerin iradesiz olmadıklarını savunmak mümkündür; ancak Zeki Demirkubuz’un kader olarak işaret ettiği kavramı iyi analiz etmek gerekir. Karakterlerin kendi arzularının ve tutkularının peşinden koşmaları aslında Demirkubuz’a göre kaderin bizzat kendisidir. *Masumiyet*’de Bekir’in Uğur’dan bahsederken Yusuf’a söylediği sözleri hatırlayalım: “Yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok; kaderin böyle. Usul usul yürü şimdi. O gün bugündür usul usul yürüyorum işte...” Aynı sözleri *Kader*’de de duyarız. Demirkubuz’da, kader, bir kadına tutsaklıktır. Bu tutsaklık kadının ele geçirilemez, kontrol altına alınamaz olmasından kaynaklanır. Demirkubuz’un kadın karakterleri erkek karakterler açısından efsaneleşmiştir.

...birbirine aşık olan kadın ve erkek arasındaki tensel mesafe ne kadar uzak ve imkansızsa aşk da her zaman o kadar büyük olmuştur. Bütün büyük aşk masalları bunun ispatı gibi durur. Kays kavuşamadığı Leyla’sı için çöllere düşüp Mecnun olur; Kerem, Aslı’nın büyüülü gömleğini bir türlü çözemediği için aşkından yanar kül olur; Ferhat, Şirin ile bir gece için dağlar deler su getirir. Doğu masallarında aşk tensel olmaktan çok ruhani dünyaya aittir. Aşık olan en çok kendisine zarar verir; kendini kaybetme, bir başka “ben”in içinde kaybolup gitme halidir büyük aşk. Aşkları efsanevi yapan ulaşılmaz oldukça değerlenmesidir. Aşk için aşılamayacak çöl, delinemeyecek dağ yoktur (Aydemir, 2007:102).

8.2. İmgesel Bütünlüğün Kaybı

Aşık olunan kişinin bu şekilde yüceltilmesi ve efsaneleştirilmesi ancak kişinin kendisinin eksik kılınmasıyla mümkündür. Eğer kişi kendisinde bulduğu eksiklikleri, başka birisiyle tamamlamak istiyor ve bu tamamlanma sürecinin sonucunda bütünlüğe ulaşacağını düşünüyorsa ötekini yüceltir. Öteki, bir türlü ulaşılamayan ve ele geçirilemeyendir. Bekir yaşamda herkesin bir amacının olduğunu, kendisinin amacının ise genç kadınla beraber olmak olduğunu dile getirirken eksikliğini açıkça belirtmektedir. Bekir Lacan'ın imgesel bütünlüğünü kaybeden ve birlik halinden uzaklaşan kişisidir. Erdoğan Özmen, Lacan'ın ayna evresini açıklarken şöyle der:

Ayna evresinde; bebeğin deneyimi olan parçalanma (fragmentation) hali, aynadaki imgesinin kabulüyle bir tür bedensel bütünlüğün tasdikine dönüştürülür. Bebek ilk bütünlük ve özdeşlik duygusunu böylece yaşar. Ama aynı anda, parçalanma halini imgesel bir bütünlük ve birlik haline dönüştürmedeki başarı, imgenin sentezi karşısında duyulan sevinç bir tehditle karşılaşır. Söz konusu imgesel bütünlükle, bebek tarafından parçalanmış beden olarak deneyimlenen bedenin eş güdümsüzlüğü arasında bir zıtlık olduğu duygusu belirir. O zıtlık bebek tarafından bir yandan kendi imgesiyle rekabet gibi yaşanır. Çünkü imgesinin bütünlüğünün parçalı, eşgüdüksüz, eksik ama gerçek olan beden karşısında, bebek için oluşturduğu o tehdit, özne ile imgesi arasında agresif bir gerilime yol açar. Öznenin imgesiyle özdeşleşmesi o agresif gerilimi çözmek içindir. Egoyu oluşturan da bu ilksel özdeşimdir (Özmen, 2002:45).

Bekir bütünlüğe Uğur ile kavuşacağını düşünürken Uğur için bütünlüğün nesnesi Zagor'dur. Her iki karakter de bütünlüklerinin parçalı olmasından şikayetçidir. Bu şikayet iki karakter için de gerilim kaynağıdır. Karakterler kendi eksikliklerinin nedenini kendileri dışındaki bir "öteki"ye yüklemişlerdir. Eksikliği kendileri dışındaki bir yerde aradıkları için karakterler baştan yenilmiştir.

Demirkubuz'un bir filmini⁹ “kaybedenlere, unutulmuşlara” adaması boşuna değildir. “Kaybedenler ve unutulmuşlar” bir yandan sistem tarafından sinikleştirilen kişilere gönderme yaparken; diğer yandan ise insanın ilk kaybediş anını anımsatmaktadır: İlksel bütünlüğün bir daha kazanılamayacak, geri döndürülemeyecek şekilde yitirilişi...

8.3. “İyi” Eş ya da Fahişe

Demirkubuz sinemasında aile tamlık vaat eden bir kurum değildir. Aile içi düzen sürekli olarak bozulur. Demirkubuz sinemasının popüler sinemadan en çok uzaklaştığı nokta belki de burasıdır. Nilgün Abisel, Yeşilçam filmlerini incelediği çalışmasında aile içi düzenin bozulmaması için her türlü özveriye başvurulduğunu aktarır. “Bu mücadele hep onaylanır, desteklenir ve sonunda bazı kayıplar olsa bile bütünlük yeniden sağlanır. Mutsuz sonlu filmlerde bile doğru olan kazanır, ‘temiz’ ilişkiler yüceltilir” (Abisel, 2005:77). Demirkubuz sinemasında ilişkilerin “temiz” olup olmadığını anlamak çok kolay değildir. Hangi ilişki biçiminin “temiz”, hangi karakterin “masum”, hangi davranış kalıbının “ahlaklı” olduğunu çıkarsamak zordur. Üstelik filmlerin sonunda ailede bütünlük sağlanmaz, aksine düzen iyiden iyiye bozulmuştur. Bu özellikleri ile popüler sinemadan çok ayrı duran Demirkubuz sinemasında kadın temsilleri açısından ise tanıdık bazı imgeler vardır. Bekir’in annesi ve karısı “boyun eğen”, “kaderine razı gelen” karakterler olarak çizilir ve “iyi eş”, “iyi anne” kriterlerini yerine getirirler. Ön plana çıkarılmış kadınlığın sınırlarının dışına taşan Uğur ise ne “iyi bir eş” ne de “iyi bir anne”dir. Payvyonlarda şarkıcılık

⁹ Üçüncü Sayfa

yaparak geçimin sağlayan Uğur'un ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaştırılması, kadının özel yaşamının dağınık kılınması ile mümkün olmuştur. Özellikle *Masumiyet*'de ve *Kader*'de kadınlar için temelde iki seçenek vardır: Kendilerinden beklenen klasik rolleri yerine getirmek ya da “fahişelik” ile güçlenmek.

Bu çalışmada Demirkubuz'un erkek egemen değerleri özellikle ön plana çıkaran bir yönetmen olduğu iddia edilmiyor. Yönetmenin bir kadın düşmanı olmadığı da açık. Ancak cinsiyetçilik bazen görünür metinlerin altında görünmeyen kodlar olarak yer alabiliyor. *Kader* de bu tarz bir yoruma açık filmlerden birisi. Erkek ya da kadın hepimizin doğduğumuz andan itibaren cinsiyetçi düşünce ve eylemi kabul etmek üzere sosyalleştirildiğimizi belirten bell hooks, bunun sonucu olarak kadınların da en az erkekler kadar cinsiyetçi olabileceklerini vurguluyor (hooks, 2002: II). Uğur karakteri tam da bu tanıma uyuyor. Uğur zaman zaman cinselliğini ön plana çıkaran zaman zaman ise biraz erkekleşmiş bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Zagor'u hapisshaneden çıkarmak için borç para istemek üzere Bekir'in yanına gittiğinde Uğur ile Bekir arasında şöyle bir konuşma geçer:

Bekir: “Parayı nasıl geri ödeyeceksin?”

Uğur: “Çalışırım, olmadı orospuluk yaparım, istersen metresin olurum.”

Bekir: “Onu bu kadar çok mu seviyorsun?”

Uğur: “-“

Bekir için genç kadının parayı ödemek üzere “orospuluk” yapacak olması, metresliği kabullenmesi Zagor'u ne kadar sevdiğinin göstergesidir. Kadına iş yaşamında “orospuluk”, “metreslik”, “gazino şarkıcılığı” layık görülmüş, diğer tüm yollar kapatılmıştır. Bekir, Uğur'a İstanbul'a birlikte dönmeyi teklif ettiğinde ise çift arasında şu diyaloga tanık oluruz:

Bekir: “Bütün hayatın boyunca orospuluk mu yapacaksın?”
Uğur: “Evet, yapacağım.”
Bekir: “Peki neden?”
Uğur: “Nedeni yok.”
Bekir: “Nasıl yok ya?”
Uğur: “Yok işte. Ben böyle istiyorum.”
Bekir: “Kötülük ama bu istediğin.”
Uğur: “O zaman kötülük istiyorum.”

8.4. Erotik İdeoloji

Uğur’un bütün hayatı boyunca “orospuluk” yapacağını söylemesi kendisi için başka bir çıkar yolu görememesinden kaynaklanır. Kadının bu derece sıkıştırılmasının sorumluluğu sadece kapitalist sisteme yüklenemez. Erkek egemen düşünme biçimlerinin de bu sıkışmışlıkta payı vardır. Uğur karakterini canlandıran Vildan Atasever’in bedeninin film boyunca farklı farklı parçalar halinde seyircinin bakışına sunulması da mı hakim kime kalem kırdığıyla ilgilidir? Uğur’un bedeninin sergilenişinde erotik ideolojinin izlerini aramak gerekir. Sadık Albayrak erotik ideolojiyle ilgili şöyle konuşur:

Şimdi, kadını nesneleştirerek soyutlayan ve “genelleştiren”, belirli bir kadının somut kişiliğinden, somut cinselliğinden uzaklaştırarak sunan “erotizm” diye adlandırılan ideolojinin önemli bir özelliğini ortaya koymak gerekiyor. Bu, cinselliğin yansıtılış biçiminden doğar. Erotik ideolojide cinsellik, insanın bütünsel niteliklerinden soyutlanmıştır, parçalanmıştır. Daha doğrusu insan vücudunun belli parçalarının işlevine indirgenmiş bir cinselliktir “erotizm” (Albayrak, 2002:330).

Uğur'un filmde bedeni parçalanmıştır. Kadının bedeninin farklı bölgelerine odaklanılmıştır. Bu odaklanma bazen kameranın konumlandırılışı olmuştur; bazen ise Uğur'un giydiği kıyafetler bu odaklanmayı mümkün kılmıştır.¹⁰

¹⁰ Filmin ilk sahnesi kadın bedeninin parçalanmasına güzel bir örnektir. Uğur, sıcak bir yaz gününde serinlemek için tişörtünü yukarıya doğru kaldırır. Tişörtünü bir yelpaze gibi kullanan Uğur'u seyreden Bekir, kadına şaşkın şaşkın bakmaktadır. Bekir ile birlikte seyirci de Uğur'un açılan bedenini seyreder. Kadının hareketiyle Uğur ve seyirci kadının bedeninde açılan noktalara odaklanır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsilleri incelenmiştir. İncelemede feminist bakış açısı esas alınmıştır. İlk olarak Demirkubuz'un filmlerine toplu bir bakış sunulmuş; ardından ise yönetmenin yedi filmi ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmadan elde edilen en önemli verilerden biri, “sanat sineması”nın da popüler sinema gibi cinsiyetçi yaklaşımların tuzağına düşebileceğidir. Kapitalist sinemanın üretim biçiminden kopuşu temsil eden “sanat sineması” muhalif bir tavrı temsil eder. Bu muhalefetin kadınlara yaklaşım konusunda varolan klişelere karşı da gösterilip gösterilmediği çalışmanın temel sorularından biri olmuştur. Çalışmanın sonuçlarına göre, “sanat sineması”nda kadın temsilleri popüler sinemadaki gibi kesin hatlarla stereotiplere dayalı değildir. Ticarete, reklama ve tüketime dayalı popüler sinemanın aksine “sanat sineması”nda “farklı” kadın temsillerine rastlamak mümkündür; ancak kadınlara bakış önyargılardan tümüyle uzak değildir. Kadınlar tektipleştirilmemiştir ama kadınların ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaşmaları onları tehlikeli ve tekinsiz kılmıştır.

Demirkubuz'un filmlerinde ağırlıklı olarak erkek öyküleri anlatılmıştır. Kadınlar, erkeklerle olan ilişkileri çerçevesinde devreye girmişler ve onların basit birer eklentileri haline dönüşmüşlerdir. Kadın yaşantılarına yaklaştırmaya çalışan filmlerde ise bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran kadın temsillerine rastlamak zordur. Ataerkil uygarlıkların dişil olanı değersizleştirdiğini söyleyen Luce Irigaray,

bu uygarlıkların yaptığı gerçeklik ve dünya betimlemelerinin doğruluktan uzaklaştığını belirtir. Irigaray’a göre, bu yüzden dışıl olan dilimizde farklı bir tür olarak varlığını sürdürmek yerine, eril-olmayan, bir başka deyişle varolmayan soyut bir gerçeklik haline gelmiştir (Irigaray, 2006:18). Çalışma kapsamında incelenen filmlerde kurgulanan dünyanın eril bir gerçekliği yansıttığı vurgulanmış ve dünya betimlemelerinin erkeklere göre yapıldığı savunulmuştur. Filmlerdeki erkek karakterler için fantezi nesnesi olarak kadınlar kurgulanmıştır. Irigaray’ın dışılın varolmayan bir gerçeklik haline geldiğini söylemesi gibi Lacan da “kadın yoktur” diyerek fantezi nesnesine indirgenen kadının olmadığını söylemiştir. İncelenen filmler her iki tezi de doğrular niteliktedir.

Geleneksel ve türsel filmlere karşı durarak günlük yaşamın ayrıntılara inmeyi tercih eden ve böylece fantastik öğelerden uzak durarak, gerçekliğe odaklanan bağımsız sinemanın gerçekle kurduğu ilişki sorunsuz değildir. Pascal Bonitzer’e göre sinemanın gerçeklikle ilişkisi bütünüyle sağlıksızdır: “Bu, iki yönde böyledir; ekrandan izleyiciye doğru (gerçeklik hilelidir) ve kameradan ‘konu’lara doğru. Sinema, izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakamaz. Müdahale etmek zorundadır, hem de çoğu zaman yıkıcı bir biçimde...” (Bonitzer, 2006:87). Bonitzer’in ifade ettiği üzere sinema bir tür yeniden üretim biçimidir. Gerçekliği olduğu gibi almayıp yeniden üreten sinemada kadın ve erkek temsilleri de gerçekte olanı değil, kurgulananı yansıtır. Erkek egemen düşünce yapısından bütünüyle uzaklaşmadığı sürece filmlerdeki temsillerde cinsiyetçilik sürecektir. Feminist düşüncüyü yaşamlarının merkezine almayan filmler cinsiyetçi kurguları ile ön plana çıkmıştır.

Zeki Demirkubuz sinemasında alışılmışın dışında kadın tiplerine rastlamak mümkündür. Demirkubuz, arzularının peşinden inatla koşan kadın karakterler yaratmıştır; ancak bu kadınlar için arzu demek kadının kendi varoluşunu doğrulayacak başka bir erkek demektir. Simone de Beauvoir, kadının bütün yaptığının kendisini bir erkeğe teslim etmek olduğunu, kadına anlamını erkeğin vereceğini belirtirken şöyle der: “Buysa, kadın yönünden, alçakgönüllüce kendi benliğinden geçmeyi gerektirmektedir; buna karşılık, erkek gücüyle korunacak, elinden tutanı olacak dolayısıyla başlangıçtaki bırakılmışlığından kurtulacak, gereklilik kazanacaktır” (Beauvoir, 1993:47). Demirkubuz’un kadın karakterleri kendilerini teslim edecekleri bir erkek ararlar. Bu erkeğe ulaşana kadar arzularının peşinden koşarlar; çoğu zaman ise ulaşamazlar. Ulaştıklarında onların da geleneksel rollere dönüp dönmeyecekleri tartışmalıdır. Ancak kadınların kişisel gelişimlerine yönelik bir çaba içerisinde olmamaları, arzularının salt bir erkeğe odaklanmış olması erkekliği yine de yüceltmektedir. Fahişelik yapmak ve gazinoda şarkı söyleyerek yaşamını idame ettirmek (*Masumiyet ve Kader*), kocasını öldürerek ondan kurtulmak (*Üçüncü Sayfa*) arzuya ulaşma yolunda her zaman için bir alternatiftir. Yönetmen kendi ayakları üzerinde duran, güçlü kadın karakterler yaratamamış ve bunun sorumluluğunu sisteme yüklemiştir. Kadınların içine düştükleri çıkmaz kapitalist sistemin bir sonucu olarak sunulmuş, erkek egemen yapının cinsiyetçiliği gözden kaçırılmıştır.

“Sanat” sineması açık bir mesaj verme kaygısından öte seyircinin filme etkin olarak katılımını hedefler. Demirkubuz sinemasında da seyirci ile oyuncu/yönetmen arasında bu tarz bir ilişki deneyimlenir. Bu anlamda Demirkubuz sineması farklı

okumalara açık bir sinemadır. Kadınlarla erkekler arasında yaşanan ilişkilerin arzu ekseninde döndüğü açıktır ancak bu arzunun her iki cins için de nasıl kurulduğu tartışmalıdır. Gülnur Acar Savran cinsiyetçi dünyada kadınlarla erkekler arasında yaşanan cinselliğin, erkeğin arzusu, kadının ise arzulanma arzusu üzerine kurulu olduğunu söyler. Ona göre, “Kadın bekler, erkek girişimde bulunur; kadın vardır, erkek eyler; kadın sunar, erkek alır...” (Savran, 2004:317). Demirkubuz sinemasında kadının beklemediği, girişimde bulunduğu, arzuladığı görülür; ancak burada kadının yine de edilginleştiren başka bir yapı vardır: Seyirci ile oyuncu arasındaki ilişki. Demirkubuz kadın karakterlerini seyirci tarafından arzulanacak şekilde kurar. Kadının arzulanma arzusu da belirgindir: “Kamera konuya bakar, konunun içine girer ve konuyu yeniden yaratır” (Kılıç, 2000:51). Demirkubuz’da konuya bakan, konunun içine giren ve konuyu yeniden yaratan kamera erildir, kadın karaktere bakan erkek karakterin bakışı erildir ve sonuç olarak seyirciye sunulan görüntü erildir.

Demirkubuz sinemasında varoluşsal sorunlara odaklanan ve/veya arzularının peşinden koşan erkek karakterlere sıkça rastlanır. Kadınlar erkeklerin varoluş sorunları arasında bir görünüp bir kaybolurlar ya da erkek arzularının nesne nedeni haline gelirler. Erkek karakterler için kadınlar “şey”leştirilir:

...Lacan arzularımızın bu ufkunu adlandırmak için mümkün olan en asgari terimi seçmiştir: Ona “Şey” demiştir ve süblimasyonun incelenmesi için kritik nokta şudur ki; düşünce ve dil boyutunda Şey boşluk, boş bir uzamdır. Onu istilacı çevre (canavarlar) ya da tam bir ıssızlık (bir boşluğa düşmek) imgeleriyle temsil etmek için elimizden geleni yapabiliriz ama bunlar yakın düşmekten öteye geçemezler; kendi hayal gücümüzün sınırlarına en yakın duran akla getirme çabasıdır. Şey, her zaman bu sınırların ötesindekidir, dehşet ve yokluk imgelerini yansıttığımız ulaşılamaz bir kuşaktır. Pozitif, ampirik bir nesne olarak

temsil edilemez çünkü temsil düzleminde bir nesneden ziyade bir yerdir: Nesneler ise bu yere girdiklerinde yeni ve alışılmamış nitelikler kazanırlar (Leader, 2004:64).

Darian Leader, Mona Lisa tablosunun kaçırılmasının ardından tablonun bıraktığı boşluğu izlemeye gelen kalabalıkların psikolojisini anlamaya çalıştığı *Mona Lisa Kaçırıldı* isimli kitabında işte bu sözlere yer verir. Arzunun hiçbir zaman tam olarak doyurulamayışının, geride hep eksik bir “şey”lerin kalmasının yarattığı dehşet ve yokluk imgesi Demirkubuz’un karakterlerini yakalamıştır. Demirkubuz sinemasında erkek karakterler için kadın bir “yokluk”tur. Kadın, sürekli peşinden koşulan, arzulanan, ulaşılmaya çalışılan, ele geçirilmek istenen ama bir türlü kontrol altına alınamayan, sürekli elden kaçırıldır. *Masumiyet*’de ve *Kader*’de kadınların yokluğunun yarattığı sıkıntı en üst düzeye ulaşır. Şehir şehir dolaşan kadınlar adeta efsaneleştirilir. Kadınların kapladıkları uzam (ev, otel, şehir vs) sürekli boşalır. Hayal gücümüz zorlanır, ampirik bir nesne olarak kadından fantezi ürünü olarak kadına geçilir. Nesnelerin bir yere girdiklerinde yeni ve alışılmamış nitelikler kazanması gibi kadınlar da bir erkeğin arzu nesnesi olduklarında bambaşka niteliklere bürünürler. Artık ampirik kadından fantezi ürünü kadına geçilmiştir.

Bir *auteur* olarak Zeki Demirkubuz, erkeğin evrensel taşrasını ön plana çıkaran filmler üretmiştir. Asuman Suner’in deyişiyle Demirkubuz taşrayı “içeri” çekmiştir ve taşra bir “içeri kapatılmışlık” durumu olarak kurulmuştur. “Demirkubuz’un filmlerinde çaresizlik, kapalılık, kısırılmışlık duygusu dışsal koşulların değil, karakterlerin ‘iç’ dünyalarının dayatması sonucu çıkar ortaya. Bu anlamda diyebiliriz ki bu filmler aslında insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanına başka bir deyişle, insanın taşrasına bakarlar (Suner, 2006:168). Ancak temelde ilgilenilen

kadından çok erkeğin taşrasıdır. Kadın, erkeğin taşrasını anlatmakta araçsallaşır. Demirkubuz, erkeğin yaşadıklarına, hissettiklerine ayna tutmak istemiştir.

Sinema ile ruhumuza bir ayna tutulduğunu söyleyen Sadık Yalsızuçanlar, tasavvuf ile sinema ilişkisini incelediği *Rüya Sineması* adlı kitabında bazı yönetmenlerin hayatla görüntü arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı amaçladıklarını anlatırken görüntüyle gerçekliğin iç içe geçtiği, alıcının insan gözüyle eş tutulduğu ve hakikatin rüyayla kavrandığı anın sinema ile aktarılabileceğini vurgular. Rüya sineması formülasyonu ile insanın varoluşunun sonsuz imkanlarını keşfetmek ve buna bağlı bir sinema estetiği oluşturmak kastedilmektedir. Öte yandan sinema bu yolla bir ibret perdesi olarak hizmet görebilecektir (Yalsızuçanlar, 2007). İnsanlara doğru yola gösteren, ne yapmaları ya da ne yapmamaları gerektiğini söyleyen bir sinema dili değil, insanların temel çelişkilerini yansıtan, içlerinde bulundukları çıkmazları sergileyebilen, endişeleri dile getirebilen bir sinema dili varoluşsal sorunların aktarımında daha işlevsel görünmektedir. Sinema bu anlamda bir ibret perdesi olmaktan uzaktır; ancak Yalsızuçanlar'ın vurguladığı gibi varoluşun sonsuz imkanlarını keşfetmek için iyi bir araç olabilir. Eğer sinema insanın taşrasına inerek, onun ruhuna ayna tutmayı hedefliyorsa cinsiyetçilikten uzak durmalıdır. Muhalef bir tavır takınarak popüler olandan uzak duran bağımsız sinemanın aynı muhalefeti cinsiyetçilik noktasında da göstermesi gerekir. Erkeğin taşrasına bakıp, kadını erkeklerle olan ilişkileri çerçevesinde devreye sokmak kadının taşrasını dışlamak ve kadının varoluşunu görmezden gelmek demektir. Demirkubuz sinemasında gözden kaçırılan, önemsenmeyen ya da üzerinde durulmayan nokta budur. Erkek acısını

trajikleştiren ve yücelten Demirkubuz, kadını bu trajikliği destekleyen ve arttıran bir unsur olarak kullanmıştır.

Demirkubuz sinemasında erkeklerin arzu nesnesine indirgenen kadınlar, erkekler tarafından sürekli göz hapsindedirler, gözetlenirler. Kadınlar hem erkek karakterler hem de seyirci tarafından röntgenlenirler. Kadınların bacaklarına, gözlerine vb. beden parçalarına odaklanılır.

Cinsellik üzerine denemelerinde Freud (1905) gözetlemeciliği cinselliği oluşturan güdü olarak tanımlamıştı. Ama bu dürtü iki yönlü: Kimileri bakmaktan, kimileri göstermekten hoşlanıyor. “Röntgenci” bir başkasını (kadını) cinsel uyarım aracı olarak kullanırken etkin konumda. Onun bakışının nesnesi olan “teşhirci” ise edilgin. “Teşhirci” filmdeki öbür karakterlerin de salondaki izleyicinin de erotik nesnesi. Mulvey, Freud’dan yola çıkar, Lacan’a varır (1975): Film gözetleme için olanak sağlar (Büker, 2000:36).

Demirkubuz sineması popüler sinemadaki kadar keskin sınırlara sahip olmamakla beraber kadın karakterlerini teşhir eder. Kadınlar çoğu zaman kendilerine bakılmasından rahatsızlık duymazlar. Hatta zaman zaman *C Blok*’daki Aslı gibi açık açık “Bak, bak ve iste bu kadını.” diyebilirler. Ancak zaman zaman erkeklerin yoğun ilgisinden, ısrarcılıklarından sıkıldıkları da olur. Beraber olmak istemedikleri erkekleri kendilerinden *Masumiyet*’de, *Kader*’de ve *İtiraf*’da olduğu gibi uzaklaştırabilirler. Bu uzaklaştırmaya yönelik davranışlar belli bir süre erkek karakterler üzerinde etkili olsa da kadın karakter aradan kısa bir zaman geçtikten sonra yine erkek bakışına yakalanır. Erkeğin bakışından kaçmak mümkün değildir. *Yazgı*’da, *Bekleme Odası*’nda ve *Üçüncü Sayfa*’da ise erkekler kadınları rahat rahat izlerler. Kameranın konumlanış şekliyle seyirci de erkek karakter ile birlikte kadını seyretmektedir. Kadın seyircinin de bu röntgenleme sürecine dahil olup olmadığı

tartışmalı bir konudur. Mulvey'e göre, kadın seyircinin kendini erilleştiricilik nedeniyle sunulan hazza uyum sağlayamaması, büyülenme sihrinin bozulması daima olasıdır. "Öte yandan böyle olmayabilir de. Kadın seyirci kendini gizlice, neredeyse bilinçsizce, bir erkek kahramanla özdeşleşmenin sağladığı eylem özgürlüğünün ve diegetik dünya üzerindeki denetimin tadını çıkarırken bulabilir" (Mulvey, 1993:9). Bu çalışmaya göre, filmin nasıl okunacağı filmi seyreden kadının kişisel donanımına ve bilişsel seviyesine bağlı olarak değişebilmektedir; ancak cinsiyetçi bir sosyalleşme sürecinden geçen bireylerin dünyaya bakış açılarının değişebilmesi için en azından farklı okumaların yapılabileceğinden haberdar olmaları gerekmektedir.

Erkek fantezilerini yansıtan karakterlerin iç dünyalarına eğilen Demirkubuz'un arzusu aynen yarattığı karakterler gibi bir türlü doyurulamamıştır. Demirkubuz filmlerinde sık sık tekrar ögesine başvurmuştur: Erkek arzular, kadın kaçar. Demirkubuz sinemasının kaçma/ kovalamacaya dayanan yapısı cinsiyetlere yüklenen anlamları bir kenara bırakırsak arzunun doğasından kaynaklanır. Lacan'ı yorumlayan Zizek'e göre fantezi temelde temel bir imkansızlığın boş yerini dolduran bir senaryo, bir boşluğu maskeleyen bir perdedir.

"Cinsel ilişki diye bir şey yoktur" ve bu imkansızlık büyüleyici fantezi-senaryo ile doldurulur-bu yüzden fantezi, son tahlilde, her zaman bir cinsel ilişki fantezisi, cinsel ilişkinin bir sahnelenmesidir. Dolayısıyla fantezinin yorumlanması değil, sadece "katedilmesi" gerekir: Tek yapmamız gereken, onun "ardında" hiçbir şey olmadığını ve fantezinin tam da bu "hiçbir şeyi" maskeleydiğini yaşayarak görmektir (Zizek, 2002:143).

Erkek fantezisinin bir ürünü olarak kurgulanan kadının olmaması gibi yine erkek fantezisinin ürünü olan cinsel ilişki de yoktur. Demirkubuz'un karakterleri

beraber olmak istedikleri kadınlarla bir türlü ilişkiye giremezler. *C Blok*'un Selim'i karısı ile "normal" bir ilişki kuramayınca tecavüze yeltenir. *Masumiyet*'in Bekir'i ve Yusuf'u Uğur'la hiç yakınlaşamaz. *Yazgı*'nın Musa'sı evlenmesine rağmen Sinem ile ilişkiye giremez. *İtiraf*'ın Harun'u karısı tarafından terk edilir. *Üçüncü Sayfa*'nın İsa'sı ile Meryem'i arasında cinselliği dair bir şey yaşanmaz. *Kader*'de Bekir için kadın cinselliği ulaşılamazdır. Sadece *Bekleme Odası*'nda Ahmet istediği kadınlara yaklaşabilecek ve onlarla beraber olacaktır; ancak fiziksel olarak temas Ahmet'i tatmin etmeyecek yine bir şeyler eksik kalacaktır. Bu tatminsizlik nedeniyle Ahmet'in hayatına pek çok kadın girer ve çıkar. İdeal ilişkiye bir türlü ulaşamaz. Demirkubuz sinemasında fantezi Zizek'in deyişiyle "yorumlanmış" ama "katedilmemiş"tir. Fantezinin "ardında" hiçbir şey olmadığı görülememiştir. Ampirik olmayan kadınlara "fazla" anlam yüklenmiş, "aşırılık" ögesine yer verilmiş, kadınlar fanteziye dönüştürülmüş ve sonuç itibarıyla arzulanan ilişki biçimine de ulaşamamıştır. Fantezinin "hiçbirşeyi" maskeleydiği görülebilseydi "hayali kadınlar"dan ampirik kadınlara geçiş yapılabilirdi.

Zeki Demirkubuz sinemasında kadınlar geleneksel roller içinde temsil edilmemiştir. Erkekler de hegemonik erkeklikten yer yer uzaklaşmıştır. Ancak öyküler, kadınların ikincilleştirilerek değersizleştirilmesi karşısında yeterli direnci gösterememiştir. *Femme fatale* tiplerine yaklaşan kadınlar yarattıkları tekinsizlik ile erkek yaşamlarını tehdit etmiştir. Erkek arzusunu anlatan Demirkubuz, kadın yaşantısını anlatırken aynı duyarlılığı gösterememiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1999). *Popüler Sinema ve Türler*, 2.Baskı, İstanbul: Alan.
- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix.
- Açıkel, Fethi (1996). “ ‘Kutsal Mazlumluğun’ Psikopatolojisi”, *Birikim*, Sayı: 70
s: 153- 197
- Adanır, Oğuz (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2.Baskı, Ankara: Kitle
- Albayrak, Sadık (2002). *Kopuş Sahneleri: Metalaşan Sanat ve Sinema Üzerine Eleştiriler*, İstanbul: Donkişot.
- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis.
- Ayaz, Oğuz (2006-07). “Yazgı’dan Sonra Kader: Yan anlamları Unutun!”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 18-19, s:12-13
- Aydemir, Şenay (2007). “Adem ile Havva, Masumiyet ile Kader”, *Altıyazı*, S:58,
s: 102.103
- Beauvoir, Simone de (1993). *Kadın “İkinci Cins” Evlilik Çağı*, 7.Baskı, İstanbul: Payel.
- Bonitzer: Pascal (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İstanbul: Metis.
- Borga, Engin ve Kenan Özer (2006-07). “Darbenin Çocuğu Olarak Kader”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 18, s: 14-15
- Bowie, Malcolm (2007). *Lacan*, Ankara: Dost.
- Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara: İmge.
- Büker, Seçil (2000). *Kim Korkar Hain Hitchcock’tan*, Ankara: Öteki.
- Chodorow, Nancy J. (2007). *Duyguların Gücü*, İstanbul: Metis.

- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı.
- Crory, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, İstanbul: Metis.
- Daldal, Aslı (2006). “Zeki Demirkubuz’un Yazgı’sı”, *Kader: Zeki Demirkubuz*,
Yayına Hazırlayan: S.Ruken Öztürk, s: 47-52, Ankara: Dost.
- Dorsay, Atilla (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, İstanbul: Remzi.
- Durudoğan, Hülya (2007). “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, *Cinsiyetli
Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Derleyen: Zeynep Direk,
s: 51-66, İstanbul: YKY.
- Edirne, Sinem (1999). “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi”, *Sinema*, s:26
- Erdoğan, Nezih (1993). *Seyirci ve Sinema*, Ankara: Med.Campus
- Firestone, Shulamith (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*, 2.Baskı, İstanbul: Payel.
- Gürbilek, Nurdan (2004). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.
- Güven, Yusuf (2004). “Zeki Demirkubuz Sineması: Yeraltından Notlar”, *Yeni Film*,
Sayı:5, s:22-28
- Goldman, Emma (2006). *Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir*,
İstanbul: Agora
- Hooks, Bell (2002). *Feminizm Herkes İçindir*, İstanbul: Çitlembik.
- Horney, Karen (1998). *Kadının Ruhsal Yapısı*, İstanbul: Payel.
- Imbusch, Peter (2000). “Uygarlık Kuramları ve Şiddet Sorunu”, *Toplum ve Bilim*,
S:84, s:91- 111
- Irigaray, Luce (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*, Ankara: İmge.
- İlkkaracan, Pınar (2004). *Müslüman Topumlarda Kadın ve Cinsellik*, 2.Baskı,
İstanbul: İletişim.

- Kayalı, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız
- Kılıç, Levend (2000). *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkilap.
- Kınıkoğlu, Çağrı (2000). “Memleketiyle Aynı Dilden Konuşmak”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı:7, s: 13-24
- Koç, Ayşegül (2004). “Vagina Dentata’lar, Femme Fatale’ler: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve İtiraf’ta Kadının Temsili”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, s: 185-194, İstanbul:Bağlam.
- Leader, Darian (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı*, İstanbul: Ayrıntı.
- MacKinnon, Catharine A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, İstanbul: Metis.
- Mulvey, Laura (1993). “‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ Üzerine, King Vidor’un *Duel in The Sun*’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler” Çev.Nilgün Abisel, *25.Kare*, S:4, s:9-13
- Mulvey, Laura (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Çev. Nilgün Abisel, *25. Kare*, S:21, s:38-46
- Nelmes, Jill (1998). “Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu”, *Sinemasal*, s: 71-94
- Özmen, Erdoğan (2002). “Lacan, Ayna Evresi ve Marx”, *Birikim*, Sayı: 156, s:42- 48
- Öztek, Çiçek (2002). “Türk Romanında Efendiler ve Hizmetçiler”, *Toplum ve Bilim*, Sayı:92, s: 204-216)
- Öztürk, Ruken ve Nilgün Tural (2001). “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”, *İletişim*, Sayı:10, s:101-126

- Öztürk, Ruken (2006). “Zeki Demirkubuz Sineması”, *Biyografya* 6, Yayın
Yönetmeni: Ayşegül Yaraman, s: 75-100, İstanbul: Bağlam
- Pöstecki, Nigar (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*,
İstanbul: Es.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrıntı.
- Savran, Gülnur Acar (2004). *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*,
İstanbul: Kanat.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve
Bellek*, İstanbul: Metis.
- Tura, Saffet Murat (2007). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, 4.Baskı, İstanbul: Kanat.
- Wright, Elizabeth (2002). *Lacan ve Postfeminizm*, İstanbul: Everest.
- Yeğenoğlu, Medya (2003). *Sömürgeci Fanteziler*, İstanbul: Metis.
- Yalsızuçanlar, Sadık (2007). *Rüya Sineması*, 3.Baskı, İstanbul: Kapı.
- Zizek, Slavoj (2005). *Yamuk Bakmak*, 2.Baskı, İstanbul: Metis.
- Zizek, Slavoj (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, İstanbul: Metis.

ÖZET

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsilleri psikanalitik yaklaşımlardan yararlanılarak incelenmiştir. İncelemede feminist bakış açısı esas alınmıştır. Çalışmanın ilk bölümü, Zeki Demirkubuz'un filmlerine toplu bir bakışı içermektedir. İlerleyen bölümlerde yönetmenin yedi filmi ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Çalışmadan elde edilen en önemli verilerden biri, “sanat sineması”nın da popüler sinema gibi cinsiyetçi yaklaşımların tuzağına düşebileceğidir. Kapitalist sinemanın üretim biçiminden kopuşu temsil eden “sanat sineması” muhalif bir tavrı temsil eder. İncelenen filmlerde aynı muhalefetin kadın temsilleri açısından da gösterilemediği gözlenmiştir. Demirkubuz sinemasında kadın temsilleri popüler sinemadaki kadar kesin hatlarla stereotiplere dayalı değildir; ancak kadınlara bakış önyargılardan tümüyle uzak da değildir. Kadınlar, geleneksel rollerini terk ettikleri anda erkek yaşantısı için birer tehdit unsuruna dönüşürler.

Demirkubuz'un filmlerinde ağırlıklı olarak erkek öyküleri anlatılmıştır. Kadınlar, erkeklerle olan ilişkileri çerçevesinde devreye girmişler ve onların basit birer eklentileri haline dönüşmüşlerdir. Kadın yaşantılarına yaklaştırmaya çalışan filmlerde ise bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran kadın temsillerine rastlamak zordur. Filmlerdeki erkek karakterler için fantezi nesnesi olarak kadınlar kurgulanmıştır. Kadınların içine düştükleri çıkmazlar ise kapitalist sistemin bir sonucu olarak sunulmuş, erkek egemen yapının cinsiyetçiliği gözden kaçırılmıştır.

ABSTRACT

At that study, the women representations at the movies of Zeki Demirkubuz have been examined by making use of psychoanalytic approaches. At the study, a feminist viewpoint has been taken as the basis. The first part of the study consists of a collective view to the movies of Zeki Demirkubuz. At the subsequent parts, the seven movies of the director have been handled in detail.

One of the most important data obtained from the study is the fact that the art cinema may also fall into the trap of sexist approaches like the popular cinema. The art cinema represents a opposing attitude and the cutting loose from the production forms of capitalist cinema. At the movies examined, it has been observed that the same opposition could not be presented in the sense of women representations. In the movies of Demirkubuz, the women representations do not depend on to stereotypes with definite lines, as it is in popular cinema. The women transform into a threatening factor for the life of the men as they leave their traditional roles.

In the movies of Demirkubuz, men stories have been told in general, and the women had stepped in within the frame of their relations with the men, and turned into simple annexes of them. However, at the movies trying to converge to the lives of the women, it is quite hard to meet women that can stand on their own bottom. As the fantasy object for the male characters at the movies women have been used; and the dead ends that the women come to are presented as a result of the capitalist system, but the sexism of the male dominant society has been overlooked.