

1980 ÖNCESİ VE SONRASI TÜRK SINEMASINDA YER ALAN ERKEK KARAKTERİ VE ERKEK İMGESİNDEKİ DEĞİŞİM

Yrd.Doç.Dr. Erol Nezh ORHON*

ÖZET

Türk sinemasında erkek karakterlerin ve oluşan erkek imgesinin 1980 öncesi ve sonrası olarak değerlendirilmesinde öncelikle her iki dönemin değişkenleriyle incelenmesinde ve dönemlere göre toplumsal yaşamda ne tür farklılıkların olduğu görmekte yarar bulunmaktadır. Dönemlerin kendisini işaret eden özelliklerinin Türk sinemasının yine aynı dönemlere ait eserlerinde de kendilerini gösterdiğini düşünmek pek de yanlış olmayacaktır.

1980 öncesi dönemde özellikle 1950'lerden başlayarak 60 ve 70'li yıllara damgasını vuran modernleşme, göç ve şehirleşme gibi toplumsal olgular yine aynı dönemin sinema ürünlerinde kendi yansımalarını göstermektedir. 1980 sonrası toplumsal hayatındaki liberalleşme olgusu, sözde özgürlüklerin kazanılması ve daha birçok yeni toplumsal olgu kendisini yine dönem sinema ürünlerinde göstermiştir.

Her iki dönem açısından incelendiğinde, Türk sinemasında yer alan erkek karakterler ve ortaya çıkan erkek imajı her ne kadar döneme özgün farklılıklar gösterse de, sonuçta yer alan erkek karakterlerin erkeğin merkezci rolünü pekiştirmeye devam ettiğini görmekteyiz. Toplumsal yaşam köyden kente göçle, ekonomideki geçişlerle, siyasal hayattaki farklılaşmalar ve benzeri değişimlerle her ne kadar değişim sürecini gösterse de; erkeğin, erkek karakterlerin her iki dönemde de güce, vurguya, egemen olmaya dayalı rolü ağırlıkla değişmemiştir.

Anahtar Kelimeler: *Türk sineması, erkek imgesi, toplumsal cinsiyet rolü*

ABSTRACT

Determining the male characters and their image in Turkish cinema before and after 1980 clearly depends on clarifying both periods' variables; on to see the significant events and circumstances to reach a better conclusion. It can be assumed that differences in both periods may have reflections on both periods' cinema products.

Before 1980s', starting from 50s and reaching to 60s and 70s, the sociological terms and events like modernization, migration, urbanization and related have shown their reflection on the same period's cinema films. In the meantime, period after 1980, have also shown its own unique specialities like liberalisation, such freedoms from social life on the period's cinema films.

* Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

Looking from both periods' view point, male characters and their established image in Turkish cinema, within their differences, strenghten male's power and centralised its role for both examples as a result. Even with urbanization, transitions in economics and social life; male and his characteristic power, hegemony have not been yet changed in both periods and in near past.

Key Words: Turkish cinema, male image, gender role

I. GİRİŞ

1980 öncesi dendiğinde akla ilk gelen 70 ve 60'lı yıllar olmaktadır. Böyle bir yaklaşım doğru olarak kabul edilebilir. Belirtilen yıllarda varolan olayların, durumların, değişimlerin ve benzeri konuların anlaşılabilmesi ve daha iyi bir şekilde analiz edilebilmesi de belli oranda bu yılların geçmişten taşıdıklarının doğru bir şekilde ortaya çıkartılabilmesine bağlıdır. Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana yaşanan hızlı değişim birçok uzman tarafından da işaret edilmektedir. Bu yıllardaki değişim bir anlamda yansımalarını 1980'li yıllara kadar geçen dönemde kendini göstermektedir. Değişim, kendisini Cumhuriyetin hemen ilk yıllarında göstermiştir. Ancak, toplumda gözlenen değişim, yine aynı toplumun üst kesimini oluşturan bölüm tarafından destek görmüştür.

Belki de ilk değişim sinyallerinden biri, yavaş yavaş kentli topluma geçişin belirtilerini oluşturabilecek örnekler, Cumhuriyet gazetesinin 1929 yılında düzenlediği Miss Turkey güzellik yarışması olmuştur. Bu sayede ekonomi ve politika gibi o dönemi işgal eden konuların dışında bir etkinlik son derece geniş bir şekilde toplumda yer almıştır. 1929 yılındaki başlangıç sonraki yıllarda da devam etmiş, hatta 1932 yılının 'Miss Turkey' i, Keriman Halis, dünya güzellik kraliçesi seçilmiş ve bu başarı 1952'de Günseli Başar ile tekrar edilmiştir. Bir anlamda dünya cemiyetleri içinde yer alma göstergesi sayılan bu etkinlikler daha sonraları başka olaylarla şekil bulmuştur. Bunlardan birkaçı da, Kuzey Kore'ye asker göndermek, NATO'ya üye olmak ve iki partili sisteme geçmek gibi örneklerle gösterilebilir (Ahmad, 1995, ss. 126-127). O halde, yavaş yavaş kentleşmeye adım atmaya başlayan toplumda ilk dikkati çeken, yaşanan değişim içersinde resmi ideolojinin yansımalarını görüyor olmamızdır. Değişimin kendisi de zaten tabandan gelen bir istek olarak karşımıza çıkmamaktadır. Batılılaşma fikri doğrultusunda topluma sunulan bir şeydir. Yukarıda belirtilen dönemlerin hükümetlerinin yardımıyla ve çıkartılan kanunlarla bu değişim fikri, yaşantı tarzı toplum tarafından istenirmiş gibi gösterilmiştir. Feroz Ahmad, yine aynı yıllarda hayat bulan 300 Kadınlar Birliği'nin, kadın hakları ile ilgili ilk çalışmaları ortaya koyduğunu ve böylesine bir hareketten dönemin erkeklerinin rahatsızlık duymuş olduğunu belirtir.

İlk batılılaşma çabası, toplumdaki temellerini, başlangıcını yeni cumhuriyetin kurulmasında bulur. Bir anlamda, 1923'lerden itibaren ortaya çıkan, yeniden şekillenen resmi ideoloji batılılaşma çabalarının yönünü ve biçimini belirleyici haline gelir. Bugün üzerinde tartışılan batılılaşma kavramının da temelleri yine 1923'lere dayanmaktadır.

1950'lerin başında Ankara Radyosu'nun klasik Batı müziği yayını yapması, ABD ile ilişkilerin gittikçe gelişmesi ve bunun için ayrıca bir çaba harcanması, kente göçün (ancak, kentleşme ifadesini tam olarak taşımamaktadır) ön plana çıkması Ahmad'in ifadesiyle sanki birer batılılaşma çabası olarak gözükmüşlerse de, özellikle A.B.D. ile ilişkiler bir batılılaşma çabasının ötesinde, ekonomik bir ilişki kurmanın temellerine dayanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında da, kimi zaman batılılaşma olarak yanlışya düşülebilecek gerçeğin tek taraflı bir ithalat ilişkisinden, dışa bağımlılıktan öteye geçemeyeceği olacaktır ve belirtilen dönemlerde de bundan öteye geçememiştir. 1950'li yıllardaki toplumsal kutuplaşmayı tanımlayan Feroz Ahmad şu şekilde belirtir:

“Artık iki kültür vardı: Zayıf ama etkin bir azınlığın bürokrasiyle birlikte anılan, batılılaşmış, laik kültürü ve halk kitlelerinin İslam'la birlikte anılan yerli kültürü.”

Köyden kente doğru başlayan hareket ve bunun sonucunda ortaya çıkan değişim kendisini sadece yapıdaki değişimle (köyden kente gelen kitlenin kültüründe meydana gelen bir tür erozyon ve değişim, kentleşme çabaları) değil, o yapı içersindeki bireylerin zevkleri ve tercihlerindeki değişimle de göstermiştir. Bir zamanlar tercih nedeni olan kumaş pantolonların yerini yavaş yavaş blue jean pantolonlar almaya başlamıştır. Burada belirtilen değişim, temelde hem tek yönlü bir ekonomik bağımlılığın, hem de resmi ideolojinin sunduğu yeni bir seçimmiş gibi karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde, 50 ve 60'ların içecekleri olarak bilinen ayran ve gazozun yerini Cola ürünleri almaya başlamıştır. Burada tekrar unutulmaması gereken ve bu örneklerle esas olarak vurgulananın tek yönlü bir ekonomik ilişkiden ibaret olduğudur. Batılılaşma denen kavram burada belirtilen gerçeği örter hale gelmiş, aslında toplum tarafından çok kabul gören ve arzulanan bir amaç gibi gösterilmiştir.

Yavaş yavaş ortaya çıkan değişim veya değişim adı altında topluma sunulan gerçek kendini daha temel bir alanda göstermektedir. Kente göçle beraber ortaya çıkan hareket ve bu hareketin sonucunda şehre uyum sağlamaya çalışan insanların kentleşme çabalarını taşıyan bu alan, yine o insanların toplumsal rollerini, kimliklerini etkiler hale gelmiştir. Köyden

kente göçle beraber ve kentleşme çabaları sonucunda yaşanan kültür değişimi yeni kültür formlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Belki de, günümüzde doğu-batı kültürü adı altında tartışılan konunun temellerinin buradaki ikilikte (köyden kente göç sonucunda ortaya çıkan kültür formları) yattığını söyleyebiliriz. Değişimin yönü, bugün de anıldığı anlamıyla modernleşmeyi veya modernleşme çabasını işaret etmektedir. O halde, herkesin üzerine konuştuğu modernleşme nedir? Buna bağlı olarak modernleşme fikri nedir?

Modernleşme, Emre Kongar'ın tanımıyla, “insanoğlunun genel evrim çizgisi bakımından geri kalmış toplumların, zamanımızda bu çizginin son noktasına gelmiş olan toplumlara yetişmesi demektir” (Kongar, 1995, s. 304). Şüphesiz böyle bir çaba veya değişim içersine girişte, bu duruma katılanlar veya katılmayanların, başka bir ifade ile niyetli olanların veya olmayanların da varlığından söz edebiliriz. Bu ikilik bir anlamda üzerinde çok konuşulan bir yol ayrımına götürmektedir. Bu yol ayrımı, doğu ve batı kültürü arasındaki seçimde yatmaktadır. Ancak, bu ayrımları iyi kavrayabilmenin yolu modernleşmenin ne tür farklılaşmalar yarattığını anlamakta yatmaktadır. Bir başka tanımda, modernleşme, toplumdaki geleneksel tutum, değer ve beklentileri, toplumsal hareketliliği sağlayarak, kentleşme, okur-yazarlık, eğitim, kitle iletişim araçlarını izlemek gibi modern dünyaya özgü değişimlere yol açarak dönüştürmektedir (Kalaycıoğlu, 1984, s.44).

Shmuel Noah Eisenstadt ise modernleşme bağlamında ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan değişimleri şu şekilde tanımlamaktadır: Ekonomik alanda endüstri ve ticaret, en basit anlamıyla tarımın ve madenciliğin önüne geçmektedir. Mal ve para piyasaları öne çıkmaktadır. Siyasal alanda ise modernleşme belirtileri siyasal gücün kapsamının genişlemesi ve merkezi otoritenin elinde güçlenmesiyle ortaya çıkar. Potansiyel güç toplum içinde daha büyük gruplara doğru yaygınlaşır ve tüm vatandaşlar kapsamı altına girer. Buna bağlı olarak siyasi rejim demokratiktir. Kültürel alanda ise, bir örnekle açıklayacak olursak, din, bilim ve felsefe birbirlerinden ayrılır. Okuryazarlık artar (Eisenstadt, 1966, s.4).

Burada açıklanan değişimlere paralel olarak, yine Eisenstadt'ın vardığı sonuçlar açısından Türkiye'de tartışılan modernizm, modernizmin sonuçları ve bunlardan doğan doğu-batı kültürü çatışmasının pek de belirtilen yansımaları sunmadığını görebilmekteyiz. Eisenstadt tarafından sıralanan maddeler, 1960'lardan itibaren ve özellikle 1980 sonrası Türkiye'si açısından incelendiğinde tartışılır sonuçlar doğurmaktadır. Eisenstadt, ilk olarak ailenin fonksiyonlarını kaybettiğini belirtir. Burada bir olguyu gözden uzak tutmamak gerekmektedir. Türkiye örneğinde, köyden kente göçle

beraber, aile içi dayanışma her zamankinden daha sıkı hale gelmiştir. Kentle yaşanan uyum sorunu kendini ailenin bireylerinin birbirlerine daha fazla bağlı olmaları ve şehrin acı gerçeklerinden kendilerini sakınmaları yönünde ortaya çıkartmıştır (1960'ların filmlerinden Kanun Namına böyle bir örneği yansıtmaktadır). Modernleşme çabaları sonucu gözlenen değişimlerle, kuvvetlenen demokratik yapının eski seçkinlerin durumunu bozar hale geldiğini belirtir Eisenstadt. Bu durumun yaşandığı alan kamusal alan değildir. Liberal ekonominin yoğun bir şekilde yaşandığı 80'ler ve sonrası toplumu buna örnek olabilir. Piyasa diyebileceğimiz alanda, her gün yeni isimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Adı hiç duyulmamış insanlar bir anda büyük isimler haline gelebilmişlerdir. Ancak, kamusal alana baktığımızda, özellikle de devletteki yapılanmaya baktığımızda, aynı şeyi söylemek pek de mümkün değildir. Devlette yerini alan 50'lerin ve 60'ların isimleri bugün de aynı yerlerde veya buldukları yerlere yakın noktalarda bulunmaktadır (bu duruma örnek olarak, 1980 ve sonrasında ortaya çıkan köşe dönücü yeni zenginlere karşı siyasette hala yerlerini koruyan liderleri gösterebiliriz. Bir başka maddede Eisenstadt, laikleşmeyi de kapsayan kültürel modernleşmenin, gelenekleri ve bunların temsilcilerinin de durumunu zayıflattığını belirtir. Burada, günümüzün en önemli çatışmalarından birine yer verilmektedir. İlerici ve gerici arası çatışma adının verildiği durum aslında bu durumdur. Bu, doğu-batı kültürleri arasında sıkışmış toplum parçaları arasında yaşanan çatışmanın da temelinde yatmaktadır. Bu çatışma, aynı zamanda, yerleşik değerlerini ve güçlerini kaybetmek istemeyenlerle başka iktidar odakları ve batılı gelişmelere açık ve bu yönde değişimi ve gelişim isteyenlerin çatışmasıdır. Eisenstadt, yaşanan siyasal ve kültürel süreçlerin kişilik ötesi süreçleri ortaya çıkarttıklarından büyük kitlelerin merkezi siyasal ve toplumsal sistemden yabancılığa başladığını belirtir. Bugün de süregelen tartışmalar, siyasal hayattaki belirsizlikler, yaşanan kimlik sorunları bu duruma örnek gösterilebilir. Yine Eisenstadt'a göre, değişme, gruplar ve birimler arası ilişkiyi ve dolayısıyla çatışmayı ortadan kaldırmaz. Tersine karşılıklı bağımlılığı teşvik eder. Bunun sonunda da çatışma artar. Burada bahsedilen çatışmayı tek boyutuyla düşünmemekte fayda vardır. Değişime paralel olarak toplumun üyelerinin aralarındaki çatışmaya benzer kendi iç çatışmaları ortaya çıkmaktadır. Kimi zaman kimlik sorunu olarak ele alınmakta olsa da burada başka bir noktaya dikkat çekmekte fayda vardır. Tek bir örnekle, bahsedilen değişimle beraber yeni tanımlar yeni sorgulamaları gündeme getirmektedir. Acaba on sene önceki erkeklik tanımı ile bugünkü arasında bir değişiklik olmamış mıdır? Bugünkü erkek imgesi ile on sene önceki arasında bir fark var mıdır? Burada akla gelmesi gereken, değişimin yarattığı çatışmanın daha da fazla boyutta

farklılaşmalara yol açabildiğidir. Değişim içerisinde zıt kutupların kendilerini koruma, savunma çabaları yeni yönler, değişimler ortaya koyabilmektedir. Toplum içerisinde yerini ve konumunu korumaya çalışan çıkar gruplarını da düşündüğümüzde çatışma artacaktır. Eisenstadt'ın belirttiği son maddeye göre, modernleşme çabası sonucunda, toplumda eskiden beri varolan çatışmalar (köylü-toprak sahibi, zanaatkar-tüccar gibi), daha gözle görünür hale gelecektir.

Bütün bu açıklamalarda dikkati çeken bir sözcük vardır. Belki de en sık kullanılan sözcük de odur. Değişme. O halde, modernleşme bizlere bir şekilde değişimi ifade etmektedir. Değişimin ilk etkisi aile üzerinde olmaktadır. Bunu sırasıyla çeşitli boyutlarıyla toplumun farklı yapıları izlemektedir. Bireyin kimliği üzerinde 80'li yıllardan itibaren büyük bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Aslında bu değişim, daha çok kimliklerin ifadesi yönünde olmuştur. Cinsiyet tarifleri yeni anlamlar kazanmaya başlamıştır. Yaşanan değişimlere bağlı olarak ortaya çıkmaya başlayan arada kalmışlık kültürü kendisini yeni cinsiyet kimliklerinin ifadesinde de göstermeye başlamıştır. Özellikle, 80'li yıllardan başlayarak 90'lı yıllara doğru gelinen dönemde, daha feminen erkek tiplerin toplumda görünmeye başlaması ifadelerin bir yönü olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak, bu yönde çıkan değişimler, devletin her zamankinden daha fazla baskısına maruz kalmıştır. Yaşanan kimlik çeşitlenmeleri her ne kadar bir özgürlük veya değişim göstergesi olarak kullanılmışlarsa da her zamankinden daha fazla eleştirel yaklaşımlarla baş başa kalmışlardır. Bir başka deyişle, marjinal bir yapıda değerlendirilmişlerdir. Unutulmaması gereken ise, 60'lardaki ve 70'lerdeki Türkiye, 80 veya 90'lardaki Türkiye nasıl değilse, 60'ların ve 70'lerin cinsiyet kimliklerinin de bugünün cinsiyet kimlikleriyle paralellik taşıyamayacağı gerçeğidir.

Tüm belirtilenlere bağlı olarak verilmesi gereken öz şu olabilir: Türkiye açısından baktığımızda, değişimi biraz daha farklı bir boyuttan ele almamız gerekebilir. Sıkı, ataerkil bir yapı içerisinde değişme biraz daha farklı yaşanmaktadır. Bunun bir sebebi de bugüne kadar yapılmış olan değişim tariflerinin daha çok gelişmiş ülkeler örneklerinden yola çıkılarak yapılmış olduğudur. Gelişmekte olan Türkiye için farklı değişkenleri ele almakta fayda vardır. Ataerkil bir yapının etkisi, kentleşme olgusu (köyden kente göç) değişimle beraber ele alınması gereken başlıca konulardır.

Değişim, kendisine yeni adlar bulmaya başlamıştır. Değişimin yarattığı sorunlar ve olgular, yeni yeni adlandırmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Adlar kimi zaman en uç noktaya kadar varabilmiştir. 1980'lerin sonrasında bir dönem halkın ağızında gezen en yaygın isimlerden biri 'maganda kültürü' idi. Ancak, yine aynı döneme ağırlıkla ismini veren

'arabesk kültürü'dür. Türkiye'de yaşanan hızlı değişimin farklı koşullar altında aldığı isimler öne çıkmaktadır. İsimlerin taşıdıkları sadece tercihlerle ilişkili değildir. Toplumda yaşanan tüm değişikliklerin birer simgesi durumundadırlar. İş hayatının koşullarının değişmesi, temel ihtiyaçların önceliklerinin değişmesi ve bunlara bağlı olarak insanın değişmesi esas hale gelmektedir. Kadın kadınlığını ve üstlendiği hayat rolünü ve erkek erkekliliğini ve üstlendiği hayat rolünü sorgular hale gelmişlerdir. Hiçbir değer son dönemlerdeki kadar büyük bir hızla ifade değişikliğine uğramamıştır. İnsana ait kimlik de bu değişikliğin bir parçası olur hale gelmiştir.

Liderlerin 'baba' sıfatını almaları pek de şaşırtıcı gelmemelidir. Gelenekselci yaklaşımda baba, sorunları çözmesi beklenen, karar alan ve otoritenin temsilini elinde bulunduran kişidir. Babalık sadece ilk akla gelen anlamıyla karşılık bulmamaktadır. Bir sığınmayı, ümit etme ve beklentiyi de akla getirmektedir. Böyle bir sığınma somut bir şeye olabileceği gibi geleneksel yapılarda soyut kavramlara da yönelik olabilir. Tanrı'ya sığınma ilk akla gelen örnek olacaktır.

Paul Magnarella, 'babanın' sözünün geçtiği ataerkil aileyi çok sade bir şekilde tanımlamaktadır. Magnarella'ya göre; ailede erkek egemenliği, yaşlılara uyum ve kadınların uysal ve itaatlı olmaları gerektiği temel hususlardır. Amca, yarı baba sayılır. Baba gibi otorite figürüdür. Erkek kardeş (ağabey), kız kardeşler üzerinde otoriter davranışlıdır. Kadınların erkeklerine itaat etmeleri gereğinin bir kaynağı, İslam dinidir. Kadın erkek işbölümü kesindir. Kadın ev işinden, erkek ev dışından sorumludur. Ergenler ve gençler aynı cinsten guruplaşarak eğlenir ve gezerler. Erkek, zamanının çoğunu dışarıda geçirir. Tatil ve boş zamanlarında bile kahvehane, sinema, ilçenin parkı en popüler vakit geçirme yerleridir. Ancak son zamanlardaki değişimle, dinlenme parkına, sinemaya erkeklerin hanımlarını götürmeleridir (Magnarella, 1974, ss.34, 47).

Açıklamalara paralel olarak günümüzde de üzerinde çok sık tartışılan bir başka konuya gelinmektedir. Bireylerin özel hayatlarında meydana gelen değişimin yanında, özel hayat-kamusal hayat tartışmaları da gündeme gelmeye başlamaktadır. Bu tartışma içerisinde, özellikle günümüz Türkiye'sinde yer alan kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı sonucunda özel hayat artık herkesçe paylaşılabilir bir hale gelmiştir. Kamusal alanın malı durumuna gelmiştir. Magnarella'nın tanımlamasına uygun bir aile yapısına sahip Türkiye'de, hızla yaşanan köyden kente göç ve doğu-batı kültürü karışımı bir modernleşme ile yeni bir yapıya sahip olunmaya başlanmıştır. Ataerkil bir yapının içerisinde yaşanan, kimi zaman doğu kültürünün ağır bastığı kimi

zamanda batılılaşmanın yansımalarının bulunduğu bir nevi değişimdir bu. Doğu ve batı kültürünün iç içe geçmişliğinin yarattığı karmaşa çoğu zaman ‘arabesk’ adını almaktadır. Batılılaşma fikrini taşıyan veya taşımaya çalıştığını sergileyen bir toplumda doğulu adetlerini göz önünde tutmaktır. Arabesk kültür dediğimiz zaman akla ilk gelen de ‘arabesk’ kelimesinin karşıladığı anlamdır. Mahmut Tezcan, arabesk kelimesini iç içe geçmişlik anlamında kullandığını belirtir (Tezcan, 1995). Doğu ve batı kültürünün iç içe geçmişliğinin en güzel ifade biçimidir. O dönemlerde sıkça kullanılan ‘Allahım beni baştan yarat’ şakayla karışık bir değişim isteğinin, kabuk değiştirmenin en önemli işaretlerinden biridir. Bir anlamda, söyleniş doğu kültürünü, içeriği batılılaşma çabasını yansıtmaktadır. Toplumsal yapının, toplumsal ilişkilerin değişmesi bireylere de yansımaktadır. Bireyin değişime uğraması veya değişme çabasında, isteğinde olması, kadının ve erkeğin değişmesi anlamını taşımaktadır. Özellikle, hızla yaşanan köyden kente göç ile özellikle erkek yeni isimleri üstlenmeye başlamıştır. Mahmut Tezcan, bu tipleri şöyle tarif etmektedir:

“Köyden kente gelmiş, köşeyi dönmüş birisi. Maganda, kenti mahveden, görgüsüz birisini ifade eder. Yere tüküren, balgam atan, sümküren, altın zincir takan, karısını döven, göğüs kollarını aşağı uzatan, geğiren, yerlere balgam atan, magandadır. Gömleğinin düğmelerini beline kadar açarak, göğüs kollarını göstermekle öğünmek, arabesk şarkıları dinlemek yine maganda özellikleri. Bunlara ‘zonta’ da denilmektedir. Zontalar, magandaların biraz daha yontulmuşuna deniyor. Eskiden bu tür insanlar ‘kıro’ ya da ‘hanzo’ olarak adlandırılırdı. Bu tür kişiler, kırsal kesimden gelmiş, kentli olmanın zorluğu ile köylülükten kurtulmanın güçlüğü arasında bocalayan tiplerdir. Kabalık, disiplinsizlik, yontulmamışlık ortak özellikleridir.” (Tezcan, 1995, s.86).

Toplumsal yapının yanında, özellikle son yıllarda Türk insanının hayatının vazgeçilmez parçası haline gelen kitle iletişim araçları da değişimin göstergelerini taşır hale gelmiştir. Günümüzde, televizyonun toplumsal hayattaki yeri ve etkileri artık tartışılmaz bir durumdadır. Aynı şekilde, sinema da toplum üzerinde belli bir etkiye sahip olmanın yanında, yaşanan değişimleri aynasını tutan önemli bir gösterge durumundadır. Ünsal Oskay, Adorno’dan atıfla, kitle iletişim araçlarının realiteyi çarpıtarak,

kitleleri bilmedikleri, sosyal, siyasal, ekonomik güçlerce kontrol altına alındığına inandırarak pasifize ettiğine değinmektedir. Kitle iletişim araçlarının bir diğer yönü de kitleleri mevcut üretim-tüketim ilişkilerine yoğun olarak katılmaya yönlendirmesi, manipüle etmesidir. Kısaca kitle iletişim araçları, bireyleri kendiliğinden, gönüllü olarak manipüle eden sosyal eğilimleri oluşturmaktadır. Böylelikle bireyler, egemen sınıfın kendi hegemonik kültürünü sosyalle etmede araç olarak kullandığı kitle iletişim araçlarının gönüllü izleyicileri olmaktadır (Oskay, 1978, s.167).

Toplumsal değişimler sonucu ortaya çıkan yeni ve karmaşık kültürel yapıda, kitle iletişim araçlarındaki gelişmelerin de önemli rolü vardır. Yeni gazete baskı tekniklerinin ortaya çıkması, reklam piyasasının canlanması, televizyonun yayına başlaması, plak ve kaset sanayiindeki gelişmeler v.b., hem değişimin göstergeleri olmuşlardır hem de insanların değişime uyumlanma sürecini etkilemişlerdir (Güçhan, 1989). Tanımlanagelen değişim, kendisini sadece belirtilen alanlarda göstermemiştir. İnsan ve insana ait ne varsa hepsi değişimin birer parçası haline gelmişlerdir. Bu durumdan şüphesiz kitle iletişim araçları da etkilenmiştir. Sadece kendileri değil, sergiledikleri karakterler, olaylar ve birçok şey de değişimden etkilenmiştir. Kitle iletişim araçları, toplumda yaşanan bu değişimin bir parçası ve sonucu olan gerilimleri (şiddet, suç gösterileri, v.b.) sergiler hale gelmişlerdir. Az önce de belirtildiği üzere, sinema da değişimden etkilenmiştir. Yapım koşullarının, televizyonun etkisinin dışında, filmin iç öğelerine ait değişimler de dikkati çeker hale gelmiştir. Filmlerde görünen arabalar, karakterler, konuşma biçimleri ve birçok şey değişir hale gelmiştir. Türkiye’de popüler sinema, kahramanı her zamankinden farklı bir şekilde sunar hale gelmiştir. Seksen öncesi karakterlerle sonrası karakterler arasında bir farklılık gözlenir hale gelmiştir. Türk sinemasındaki erkek imgesinde de yaşanan değişim dikkati çeker hale gelmiştir. Sinemanın, toplumda yaşanan değişime paralel olarak, sergilediği karakterlerde, kimliklerde değişime uğradığı tartışılır hale gelmiştir. Özellikle, 80’ler sonrası kitle iletişim araçlarında belirginleşmeye başlayan reklam, sinemayı ve onun sahip olduğu karakterleri yeniden tarif etmemize neden olmuştur. Sinemada yer alan imgeler reklamların da etkisiyle anlaksal imgeler haline gelmeye başlamıştır. Artık içeriğin taşıdığını araştırarak vakit yoktur. Parlak bir biçimi sunmak çok daha akılcı ve kolay bir yöntemdir.

1980 sonrasında, özellikle televizyonlarda yer alan reklamlar her türlü imgeyi serbest kullanıma sokar hale geldiler. Reklamların dili, görüntüleri ve neredeyse varolan tüm öğeleri imgenin hizmetine sunuldu. Kültürün ürünlerini ve kendisini bir malın pazarlanabilmesindeki hammaddeye çevirdi. Sınırsız alıntılar toplamına çevirdi. Bir vitrin ve seyir

ilişkisi ortaya çıkar oldu. İnsanların hayatları reklamlarda, kitle iletişim araçlarında yer alır oldu (Gürbilek, 1992).

Belli bir doğrultuda yaşanan toplumsal değişmeden (kitle iletişim araçları ile olan bağı da göz önüne alarak) bahsedebiliyorsak, değişimi sinema için ve sinemadaki karakterler için de düşünebiliriz. Örneğin, 60'lı yıllarda, Ayhan Işık'ın üstlendiği ve taşıdığı erkek imgesi Şener Şen ile bir paralellik mi sergilemektedir? Yoksa, arada bir değişimden bahsedebilir miyiz? Erkek imgesinde bir değişim var mıdır, yoksa yok mudur?

1980 öncesi ve sonrası Türk filmlerindeki erkek karakteri, toplumsal hayatta yaşanan değişimlere paralel olarak bir değişime uğramıştır demek sanki daha inandırıcı gelmektedir. Burada savunulacak gerekçe şudur. Eğer toplumsal değişim ve toplumsal olgular bireyi etkiliyorsa, bu etkiyi sinemadaki karakterler üzerinde de görmek mümkün olabilecektir. Her iki döneme ait (1980 öncesi ve sonrası) filmlerde yer alan erkek kahramana ait erkek imgesindeki değişim de gözlenebilir olacaktır.

II. 1980 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASINDA ERKEK KARAKTER ve YARATILAN ERKEK İMGESİ

1980 öncesi Türk sinemasına baktığımızda, 60'lı ve 70'li yıllarda yapılan filmlerin yine aynı dönemlerin toplumsal ve ekonomik durumlarını bir ölçüde sergilediklerini görmekteyiz. Filmlerin öykülerinin bu yönde gelişmesi, karakterlerin de yeni roller üstlenmesine, daha farklı hikayelere sahip olmalarına neden olmuştur. Faruk Kalkan, Türk sinemasının 1960-1980 yılları arasında ele aldığı konuları belli başlıklar altında göstermiştir. Kalkan'a göre, kentsel sorunlar (kent içi aile ilişkileri, sınıfsal sorunlar, kentteki kenar mahalle, v.b.), kırsal sorunlar (kırsalda aile ilişkileri, ağalık-toprak sorunu, v.b. gibi sınıfsal sorunlar, v.b.), köyden kente göç (kadın-erkek ve toplum ilişkileri, kentte varolma ve kültür çatışması gibi sınıfsal sorunlar), dış göç (kadın-erkek ve toplum ilişkileri, gurbette varolma ve iş gibi sınıfsal sorunlar, v.b.) ve son olarak toplumsal eleştiri olarak güldürü yer almaktadır (Kalkan, 1993).

Halit Refiğ'in, Metin Erksan'ın, Lütfi Akad'ın ve diğer yönetmenlerin yaptığı filmlere baktığımızda, Faruk Kalkan'ın yaptığı tespitlerin yansımalarını görebilmekteyiz. Dönemin filmlerine baktığımızda, erkek karakterle ilgili şu tür ortak ve ağırlıklı sergilenen özellikler ortaya çıkmaktadır:

II.a. Olayların ve hikayelerin içinde erkek karakterler:

Genellikle, şehre yeni gelen erkeğin belli bir işi yoktur. Başta iş sahibi de olmayabilir veya istediği, bol para getiren işi bir türlü elde edememiştir. Yavaş yavaş para getireceğini düşündüğü işlerin peşinde koşmaya başlar.

Erkek böyle bir çaba ve koşuşturmaca içersinde iken, kadın erkeğe hizmet etmekle sorumlu bir görünüm içersindedir. Kadın, “benim yerim dizinin dibidir” der. Aile içersinde kazanılan para erkeğin elinde toplanır. Ağadır o. Kimi zaman erkeğin tam okuma-yazmaya sahip olmaması paraya hakim olmasına veya karaları almasına engel değildir. Aile birbirine kenetlenmiş durumdadır ve ailenin sorumluluğu fiziksel olarak en güçlü görünen erkeğin elindedir. Kadınların yapacağı şeylerle veya onlarla ilgili karaları erkek alır. Gelenekçi bir yapıdan gelmiş olmanın izlerini taşır. Dinine bağlıdır. Ne zaman daha fazla para kazanmak söz konusu olsa, kadın, erkek için bir değişim aracı (başlık parası ticaret için sermaye görevi veya kızı alanla ortaklık işi görür) olarak görülebilir. Aile içinde kesin ve son karar çoğu zaman erkeğe aittir. Otoritenin sembolüdür erkek. Kimi zaman bu durum, az konuşması ve aldığı kararlarla ilgili açıklama yapma ihtiyacı duymaması ile gösterilebilir. Söylediklerinin doğru olarak kabul edilmesini bekler. Ancak, büyüklerinin sözünden pek çıkamaz. Köyden kente göç etmiş olabilir ve bunun sonucunda köy aksanını veya köy tarzında ifadelerle sahip olabilir. Erkek erkeğe olduklarında içki içmeyi severler. Ancak, içilen içki çoğu zaman rakıdır. Günlük hayat içersinde erkeği çoğu zaman takım elbise içinde görürüz. Temiz de olabilir, ütüsüz de. Takım elbise kullanmasına rağmen kravata çok ender yer verir. Erkeğin hikayesi içersinde çoğu zaman karşısına zor durumlar çıkar. Bu durumlardan çoğu zaman sıyrılmayı bilir. Başarısını kimi zaman ‘allahın takdiri’ olarak görür. Günlük hayat içersinde yaşadığı zorlukların yanında, kanunla başı belaya girebilir. Bu durumda ortaya feda edilmesi gereken diğer erkek karakterler veya gönüllü bir aile üyesi çıkabilir. Erkek karakter başlarda evli değilse bile çoğu zaman memleketlisi bir kadınla evlenir. Tek taraflı hegemonik bir evliliktir bu. Bu evlilik, şehirde ayakta kalma çabasının da bir parçası olabilir. Şehre gün geçtikçe alışmaya başlayan erkek kahraman, paranın bir çok şeyi çözebilen bir güç olduğunu anlamaya başlar. Para, erkeğin gücünü veya güçsüzlüğünü, tüm başkaldırıların nedenini belirleyen en önemli araçlardan biridir. Paralı erkekler, çoğu zaman diğer erkekler için potansiyel tehlike olarak sergilenirler. Günlük yaşantısı içersinde, ister sevdiği kadın uğruna veya yaşadığı çevre içersinde ilişkilerinde hasımları, rakipleri ortaya çıkar. Kimi zaman bu tür sorunların üstesinden gelebilir. Bu sorunlar hikayenin omurgası olduğundan uzayıp gider. Kadınlarla ilişkilerinde paylaşılamayan biri olabilmektedir. Bu paylaşılamazlık içersinde yalnız adamdır. Kadınlarla ilişkileri çoğu zaman hayatını önemli şekilde etkiler. Kadınlar da erkek istiyorsa onun olabilirler (bu para-başlıkla da olabilir, gönül rızasıyla da). Kaba görünüşünün altında kırılğan-duygusal bir yapı gizli olabilir. Bu yönle ilişki içersinde olan kadın, her an erkeğin güçsüz duruma düşmesine neden

olabilecekmiş gibi sergilenir. Çalışkan erkeğin önünde kadın sanki bir engelmüş gibi sunulur. Aile içi ilişkilerinde kadın erkeği birçok defa uyarır. Kadının sözlerini dinlemeyen erkek sonuçta hayatında büyük kayıplara uğrayan biri olabilmektedir. Erkeğin yanında kadın, namus demektir. Kadın, erkeğin egemenliğine uzanabilecek potansiyel tehlikelerin kaynağıymış gibi aktarılabilir. Sonuçta, aile içinde erkeğin kadına hesap sorması, niçin dışarıya çıktığı devamlı sorgulanır hale gelir. Namus meselesidir. Kadın dediğin evde oturur(kadının fabrikada, yaban elde çalışması bir tür namussuzluk olarak bile görülebilir). Erkek için, fiziksel şiddet kaçınılmaz bir araçtır. Gerektiğinde, karısına ders vermek için şiddet sergileyebilir; gerektiğinde ise diğer erkeğe gücünü kanıtlamak için. Erkeğin içinde bulunduğu durum(çoğu zaman varoşların insanı olması gibi), kimi zaman zengin-fakir ayrımının sergilenmesinde kullanılabilir. Bu durumun yanında, erkek karakterler sömürenle sömürülen arası ilişkilerde her iki uçta da bulunabilirler. Yeni ve eski değerler arasında bocalamaya açık erkek için hata yapmanın kaynağı, kendisini yoldan çıkararak kimi zaman kadın olarak sergilenmektedir.

II.b. Fiziksel özellikleriyle erkek karakterler:

Erkek neredeyse her zaman bıyıklıdır. Erkekliğinin işaretidir. Erkek karakterlerin çoğu esmerdir. Uzun favorileri vardır. Bu, aynı zamanda döneme ait bir özelliktir. Genellikle temiz tıraşlıdırlar. Kimi zamanlarda, kirli sakallı da olabilirler. Saçları taralıdır. Erkek karakterlerin birçoğu sigara kullanır. Sigarayı tutuş veya fırlatış tarzları kimi zaman onların erkeklik göstergeleri olabilir. Takım elbiselerinin altında çoğu zaman temiz bir gömlek vardır ama kravat pek de yer almaz. Köyden kente gelmiş erkeklerin birçoğu ilk dönemlerde kaskete sahiptirler. Zamanla bu alışkanlıklarını kaybedebilmektedirler. Zaman zaman gülerler. Fizikli ve iri yapılarının yanında kesin hatlı ve çatık kaşlıdırlar.

1980 öncesi filmlerden örnek olarak, Gurbet Kuşları (1963, Halit Refiğ)'ndan, Acı Hayat(1962, Metin Erksan)'a, Gelin (1973, Lütfü Akad)'e, Yılanların Öcü (1962, Metin Erksan)'ne, Düğün (1974, Lütfü Akad)'e, Diyet (1975, Lütfü Akad)'e ve Sultan (1978, Kartal Tibet)'a kadar o dönemin birçok filmi gösterilebilir. Düğün filmindeki Halil, Kanun Namına'da Nazım, Diyet'teki Bilal Usta ve diğerleri, Acı Hayat'taki Mehmet, Yılanların Öcü'ndeki Kara Bayram ve diğer birçok filmdeki erkek karakterler yukarıda açıklanan benzer, fakat fazlaca da sapma göstermeyen özelliklere sahiptir. Erkek genellikle merkezdedir. Kadınlar her an ortadan kalkabilir veya bir diğeri ile yer değiştirebilir durumdadır. Kimi zaman sergilenen erkek vücudu, erkeğin sergilemeye çalıştığı gücünün, etkisinin bir parçasıdır. Kadınlar erkek için zevk imgesi durumunda da ortaya çıkabilmektedirler.

Erkek, hayatı içerisinde yaşadığı çatışmalardan, kavgalardan acı çekmesinin yanında, bir ölçüde haz da almaktadır. İşleri bir anda kolay olması kendisine uygun bir yöntem değildir. Erkek hikaye içerisinde olay örgüsünden kimi zaman daha da öne çıkabilmektedir. Zaman zaman modern gibi davranabilmekte, kimi zaman baba olmakta, kimi zaman da kahraman. İnsanın sahip olmak istediği gayret ve güç bende der gibidir. Şiddet hayatında bir şekilde yer bulur. Peşinde koştuğu bir iş vardır. Bu işi sonuca ulaştırmak, yerine getirmek için önüne gelen engellerle boğuşur. Böyle bir süreç içerisinde olayları besleyen olarak, romantik katılım ögesi olarak kadın ortaya çıkar. Kimi zaman erkek yapılamayanı bile yapmayı başarır. Söz ondadır. Problemlerle karşılaşmak ve sorunlarla boğuşmak hayatının bir parçasıdır. Erkeğin öne çıkması, erkek karakterin buradayım demesi kimi zaman zıtlıklarla ortaya çıkar. Kadın ile erkek arasındaki çatışma ile de olabilir; akıl veya fiziksel güç çatışmasıyla da. İsimleri ne olursa olsun (Ayhan Işık, İzzet Günay, Cüneyt Arkın, Erol Taş, v.b. gibi) varolan erkek karakterler yukarıda da sayılan ortak özellikleriyle birbirine çok benzeyen kalıplaşmış erkek imgeleri yaratmışlardır (Yücel, 1997).

III. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ERKEK KARAKTER ve YARATILAN ERKEK İMGESİ

1980 sonrası Türk sinemasında baktığımızda, toplumsal yaşantıda meydana gelen çalkantılara paralel olarak karşımıza ağırlıklı bireye, bireyin kendi özünü aramasına ilişkin konular çıkmaktadır. Faruk Kalkan, 1980 sonrası Türk sinemasında, kadın-erkek ilişkilerinin, baskıcı çevrenin, sevgi ve sevgisizliğin, cinselliğin ve bireyin özgürlüğünün ağırlıklı işlenen konular olduğunu belirtir (Kalkan, 1993). 1980 sonrasında toplumda belirginleşmeye başlayan ekonomik ve toplumsal kabuk değiştirmenin Türk sinemasında işlenen konularda yaşanan farklılaşmanın nedeni olduğu düşünülebilir. “Toplumsal konuların daha ağırlıklı yer aldığı 1980 öncesi yerini, 1980 sonrasında biraz daha bireyci bir yaklaşıma bırakmıştır.”(Dorsay, 1995, s.52). Bu değişime bağlı olarak 1980 sonrası Türk sinemasına baktığımızda, erkek karakterlerin sergiledikleri karakter tiplerinde çeşitlenmeler başlamıştır. Bu çeşitlilik özellikle zıt karakterlerin bir arada sunulmasıyla daha da geniş bir yelpazeye dönüşmüştür. Farklı çeşitte tiplmeleri görmek mümkün olmaktadır.

III.a. Olayların ve hikayelerin içinde erkek karakterler:

Öne çıkan erkek karakterlerin birçoğu orta yaşın üzerindedir. Çoğunlukla, kendi kendine yetmesini bilen (yalnızlık çekse de bundan fazlaca şikayetçi olmayan) karakterler vardır. Erkek karakterlerin kimi gerçekten şehir kökenlidir, kimi de köyden kente göç etmiştir. Sakin

yaşamayı amaçlayan şehir kökenlilerin yanında, şehre sonradan gelen ve çabucak köşe dönmeyi amaçlayan tiplere rastlarız. Erkeklerin birçoğu belli bir kadına karşı ilgi duymaktadırlar, ya da belli bir tipi hayallerinden geçirmektedirler. İçki içmeyi severler ve sigarayı birçoğu kullanır. Kimi karakterleri toplum içinde yalnızlık, rahatsızlık çekerken görürüz. Filmlerde gördüğümüz birçok erkek şiddet kullanmaya devam eder. Kadına bağırma, gerektiğinde yerden yere vurmaya devam ederler. Çoğu zaman, doğru ve yanlış farkındadırlar, ayırımını iyi yaparlar. Fakat, engel olamadıkları nedenlerle yanlış yaparlar. Eşlerini aldatabilirler, etrafa bağırıp çağırabilirler. Bazı erkeklerin içlerinde korkuyla yaşadıklarını görürüz. Çaresizlik, parasızlık, yokluk çektikleri olur. Para, bir çok şeyin anahtarı olmaya devam eder birçokları için. Örneğin, Muhsin Bey filmindeki Ali Nazik, çok para kazanmayı arzular. Eğer çok parası olursa hem araba alacaktır, hem de birçok manitaya sahip olacaktır. Yeniyle eski değerler arasında bocalayan erkeklerin birçoğu paranın ve gücünün daima söz sahibi olacağını söylerler. Erkek karakterler de buna bağlı olarak çoğu zaman zıtlarıyla görünürler. Özellikle son dönemde, Muhsin Bey ile Ali Nazik (Muhsin Bey), Eşkiya ile Cumali (Eşkiya) v.b. ilk akla gelen örneklerdendir. Erkeklerin yaşadığı sorunlar karşımıza çıkmaya başlar. Bu sorunların başında, her ne kadar kendine yetiyor gibi gözükseler de, bireyin yalnızlığı gelir. Toplum içinde huzursuz, insanlarla çatışır haldedir. Özünde birçoğu dürüştür. Ancak, kızınca ve belli bir nedene sahip olunca şiddet yanlısı olabilmektedirler. Birçok erkek, erkekliklerini kanıtlama yöntemi olarak fiziksel mücadeleyi terci eder (Züğürt Ağa'da ağanın ağalığını gösterebilmesi belli zamanlarda yağlı güreş yapmasıyla son bulur; diğer güç gösterileri, v.b.). Kimi zaman da, çalışkan, okumuş ve zeki olduğundan yola çıkarak güç gösterisinde bulunur. Ancak, en okumuş, düzgün düşündüğünü sandığımız erkek karakteri bile her an eşini dövebilir veya bir kavgaya isteyerek veya istemeyerek katılabilir.

III.b. Fiziksel özellikleriyle erkekler:

Farklı fiziksel özelliklere sahip erkekleri görmek mümkündür. Kimi zaman köyün özelliklerini taşıyan erkekler, kimi zaman şehirli olmayı yansıtan düzgün şehir giysileri, kimi zamanda salaş giysiler içersinde erkekler. Örneğin, Anayurt Oteli filminde Ahmet'i genelde düzgün giyimli, tıraşlı görürken; bunu tam aksi bir durumu son dönem filmlerinden Tabutta Rövaşata'da görmekteyiz. Ahmet Uğurlu'nun canlandığı erkek karakteri dağınık, yokluk içinde, saç ve sakal karışmış biçimdedir. Bu örnekler, 1980 sonrası Türk filmleri için genellenebilir. 1980 öncesi örneklerinde olduğu gibi biraz daha birbirine yakın karakterler bu dönem için pek de geçerli olamamaktadır.

Karakterler arasında yaşanan özellik farklılıklarına rağmen, erkek karakter için söylenebilecek en önemli şey yine merkezde olduğu ve sözün sahibi olduğudur. Egemen güç ve otorite yine erkektir. Her ne kadar, erkeğin yalnızlığı, sorunları, varolma çabaları sergilense de, bu örnekler erkek karakterlerin sergiledikleri ‘güçlü olan benim’den bir şey azaltmamıştır.

İster Ömer Kavur’un Anayurt Oteli (1986)’ndeki Ahmet’e bakalım, ister Nesli Çölgeçen’in Züğürt Ağası’ndaki ağaya, ya da Ali Özgentürk’ün Su da Yanar’ında Tarık Akan’ın oynadığı karakterlere bakalım. Hepsi farklı karakterlerdir ama vardıkları nokta birdir: Söz sahibi olanın erkek, ağa, baba, v.b. olduğunu bir şekilde vurgularlar ve sergilerler.

IV. SONUÇ

Lynne Segal’in belirttiği erkeklerin erkekliklerinin hep arzu edilir olması durumu (Segal, 1990), Türk sinemasında da hangi dönemde olursa olsun genelde böyle olmuştur, erkekler erkekliklerini hep arzu edilir bir şey olarak görmüşlerdir. Erkek olmak için onlar için bir tercih etme ve edilme nedenidir.

Türk sinemasında, her iki dönemde de çekilmiş filmlerde farklı konularda, farklı özelliklerde ve farklı ortamlarda erkek karakterleri görsek de, sonuçta ortaya çıkan (davranışlarından, konulara yaklaşımlarından, insan ilişkilerinden, v.b.) sert, bükülmez, otoriter erkek imgesi olmuştur. Segal’in de belirttiği gibi, erkeklere nasıl olmaları gerektiği, erkek karakterlerin sergilediklerinde yatar olmuştur. Kullanılan dil, aile içi yaşantıyı paylaşma, ekonomik özgürlükler, insan ilişkileri göz önüne alındığında kadın hep arka plana itilen olmuştur. Gelin (Lütfü Akad) filminde, Hülya Koçyiğit’in canlandığı gelinin sözleri de belirtilen açıklamaları kanıtlar niteliktedir: “Benim yerim dizinin dibidir” der.

Türk sinemasında erkeğe bir türlü zayıflık yakıştırılmaz. Fakirdir ama onurludur. Gülseren Güçhan ise bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “...erkekler, fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlandılar; yuvayı koruyan baba, çapkın sevgili, zalim koca, cesur delikanlı oldular. Erkeğin ve erkekliğin bu ve benzeri klişelerle tanımlandığı pek çok film yapıldı, erkekler toplumsal yaşamda olduğu gibi filmlerde de önemli olmaya devam ettiler. Kadınların rolü cinsellikleri ile sınırlıydı, erkeklerin yanında değil, çoğu kez arkasındaydılar, erkekler için varoldular.” (Güçhan, 1996, s.61).

Erkeğin bu derece öne çıktığı bir film alanında, belirleyici öğelerden birisi de erkeğe hep erkek bakış açısından bakılmış olması olarak görülebilir. Yönetmenlerin, senaryo yazarlarının çoğunun erkek olduğunu düşünülürse, bu ihtimalim pek de göz ardı edilemeyeceğini söyleyebiliriz.

Belirtildiği gibi, tipler, konular, karakterler, yönetmenler, senaristler, dönemler ve birçok şey değişmiştir. Değişmeyen tek şey kalmıştır, bu farklılıkların ortak olarak ürettiği güçlü erkek imgesi. Sanki, bu değişmemezliğin temelinde de her ne kadar liberal gözüke de, ülkenin temelde değişmeyen politik-kültürel-ekonomik (erkek egemen) gerçekleri yatmaktadır. Evlerde baskıcı erkek olduğu, erkeğin otoriter olması gerektiği, evin reisinin erkek olduğu, iktidar ve güç kaynağı erkek görüldüğü ve olduğu varsayımlarıyla Türk sinemasındaki erkek imgesi de benzer doğrultuda sürmeye devam edecek görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Kitabevi.
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Eisenstadt, S. N. (1966). *Modernization: Protest and Change*. New York: John Wiley.
- Güçhan, G. (1996). 'Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler', *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Haz.: S.M.Diğer. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kalaycıoğlu, E. (1984). *Çağdaş Siyasal Bilim*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Kalkan, F. (1993). 'Türk Sinemasına Toplumbilimsel Bir Bakış', *Sinema Yazıları*. Yaz, İstanbul.
- Magnarella P J. (1974). *Tradition and Change in a Turkish Town*. Cambridge: Schenkman/ New York: John Wiley
- Oskay, Ü. (1978). *Toplumsal Gelişmede Radyo Televizyon*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Popüler Kültürün Sinemaya Yansıması (1989). *Kurgu*, Sayı:6, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayını.
- Segal, L. (1990). *Ağır Çekim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tezcan, M. (1995). *Toplumsal Değişme*. Ankara.
- Yücel. Z. (1997). 'Erol Taş'la Türk Sineması Tarihinde Bir Gezinti', *Klaket*. Mart-Nisan, İstanbul.