

## Lütfi Ö. Akad'ın Göç Üçlemesi: Yaklaşan Erkeklik Krizi ve Kadınların Yükselişi

FARUK NAFİZ FAZLIOĞLU

### Öz

Lütfi Ömer Akad'ın Göç üçlemesi, çekildiği andan itibaren Türk Sineması tarihinde önemli bir yer işgal etmiştir. Bu filmler, dönemin yoğun tartışma ortamı ve köylerden kente göç dalgası altında köy-kent, doğu-batı, geleneksel-modern gibi çeşitli eksenlerde değerlendirilmiştir. Bu göç dalgasının sonucunda köylülüğün ölümü olarak tarif edilen ve şehirlerde biriken bu yeni nüfusun hayatta kalma mücadelesine odaklanan filmler; sendikalaşma, gecekondulaşma ve Türkiye'nin kapitalistleşme süreci gibi konularda zengin ve birbirinden çok farklı tonda tartışmalara kapı aralamıştır.

Bu çalışmada, yukarıda zikredilen tartışmalardan farklı olarak filmler, o ana değin hâkim olan koruma ağlarının yok olmasıyla baş gösteren erkeklik kodlarının zayıflamasının görsel bir sunumu olarak değerlendirilmektedir. Güvenlik ağlarının sekteye uğramasıyla ortaya çıkan kriz, kadınların toplumsal yaşamda ve erkeklerle olan ilişkilerinde giderek daha etkin roller yüklenmesi sonucunu getirmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Lütfi Ömer Akad, Erkeklik, Metropol, Koruma Ağları, Kolektifler

### Araştırma Makalesi

Makale Geliş Tarihi : 15.12.2018

Makale Kabul Tarihi : 27.12.2018

## Migration Trilogy of Lutfi Ömer Akad: The Impending Masculinity Crises and The Rise of Women

FARUK NAFİZ FAZLIOĞLU

### Abstract

Lutfi Ömer Akad's Migration trilogy has occupied an important place in the history of Turkish Cinema since its made. These films were evaluated in various axes such as village-city, east-west, traditional-modern under the intense discussion environment and the wave of migration from the villages to the city. Films focusing on the struggle for survival of this new population, which is described as the death of the peasantry as a result of this migration wave; on issues such as unionisation, squatting and Turkey's capitalization process has opened the door to the discussions which are riches and very different tones from each other.

In this study, unlike the aforementioned discussions, films are considered as a visual presentation of the attenuation of the masculinity codes, which have come to the forefront with the disappearance of the dominant protection networks. The crisis that emerged as a result of the interruption of security networks has resulted in increasing the effective role of women in social life and in their relations with men.

**Keywords:** Lutfi Ömer Akad, Masculinity, Metropol, Protection Networks, Collectives

### Research Paper

---

## 1. Giriş

Howard Becker, “toplum hakkında bir temsil” diyor, “birinin bize toplumsal hayatın bir yönüne dair söylediği, anlattığı herhangi bir şeydir” (Becker, 2016: 25). Bir temsil biçimi olarak filmler, mutlak hakikate ilişkin bir bilgi değil, belirli bir grup için kabul edilebilir olgular, kanıtlar, deliller ve bunların yorumlarını içermekte olan toplumsal bir inşa eylemidir (Becker, 2016: 37). Benzer biçimde Douglas Kellner de filmlerin içinde bulunduğumuz dünyayı anlamamız için bizlere önemli bir düşünsel evren sunduğu ve sunmaya devam ettiğini düşünmektedir. Çünkü filmler içinde bulunduğumuz dönemin hemen her alanına kök salmış yapıtlardır (Kellner, 2011: 35). Kellner, Hollywood filmlerinin belirli bir tarihsel anda, o andaki Amerikan toplumuna ışık tutabileceğini ve o anda ortaya çıkmış ya da çıkmakta olan sorunlar hakkında bize bir vizyon ve tartışma olanağı çıkarabileceğini düşünmektedir. Nihayetinde Kellner benim de çalışmamda kullanacağım Teşhise Yönelik Eleştiri yöntemiyle filmleri inceler. Filmleri kültür çalışmaları, film teorisi çalışmaları, metinler, seyircilerin sosyo-tarihsel bağlamı içinde incelemeyi içeren bu yöntemi Kellner’in aşağıdaki ifadelerinde görmekteyiz:

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

Burada kullandığı bir kelime olarak “içgörü”, bu çalışmanın kritik noktalarından birini oluşturmaktadır. Filmler çekildikleri tarihsel anla ilgili olarak bizlere pek çok şey söyler. Benim incelemeye aldığım Akad’ın *Göç Üçlemesi* dönemin sınıf, kapitalizm, sendikacılık tartışmalarına belirli bir yorum getirir ve en azından bu tartışmaların yapıldığını bize gösterir. Fakat şu mesele önemlidir; bu filmler neyi öngörmektedir? Bu makalenin iddiası, Türk sinemasının 1980’lerdeki ‘Kadın Filmleri’ olarak anılan filmlerinde görünür olan ve sonrasında 1990’lı yıllarda çekilen pek çok yerli filmde de tematik bir unsur olarak gözükken ‘erkeklik krizi’ sorununun, ilk kez Akad’ın *Göç Üçlemesi*’nde ortaya çıktığıdır. Bu iddiayı temellendirmek üzere, makalede Georg Simmel’in görüşlerinden hareket eden kuramsal bir hat çizilmekte ve Akad’ın göç üçlemesi sosyolojik bir değerlendirmeye tâbi tutulmaktadır.

## 2. 1960’ların Sosyolojisi

“Cinsiyetler arasındaki ilişkileri” diyor Ulrich Beck “sadece göründükleri gibi –cinsellik, şefkat, evlilik, ebeveynlik vs. konularını içeren cinsiyetler arası ilişki gibi–

ele alarak değerlendirmeye kalkmak, bu ilişkilerin aynı zamanda başka pek çok şeyi –iş, meslek, eşitsizlik, siyaset ve iktisat– kapsadığını görememek anlamına gelecektir” (Beck, 2011: 156). Bu anlamda Türk sinemasında 1980 öncesindeki ve sonrasındaki kadın erkek ilişkilerinin temsili, açık bir biçimde iki farklı siyasi, iktisadi ve toplumsal dünyadan ve yine farklı mesleki algılardan, farklı eşitlik düşüncelerinden bahsetmemiz gerektiği anlamına gelecektir.

1960'lardan 2010'lu yıllara dek geçen yarım asırlık sürede Türk sinemasında kadınların ve erkeklerin güç değişiminin arkasında toplumun geleneksel değer dünyasının sarsılması ve 'emek'le kurulan ilişkinin dönüşümü yatmaktadır. Soruna zaman içinde değişen toplumsal, siyasi ve iktisadi yapı çerçevesinde bakıldığında ve 1960'lardan günümüze değin Türk sineması incelenmek istendiğinde göz ardı edilmeyecek olan bu olgu, bütün dünyada bir gerileme içinde olan köylülüğün Türkiye'de 1980'lere kadar hâlâ baskın bir toplumsal biçim olarak varlığını koruduğunu, aynı zamanda kadın erkek ilişkilerinin de bu toplumsal yapıya uygun sınırlar arasında dolandığını bizlere gösterir.

Bir kılavuz sözle başlamak Akad'ın göç üçlemesinin önemini bizlere daha iyi gösterebilir. Savaş sonrası yeni konjonktürde, artık tek lidere dayalı yönetim sistemleri kullanılmaz hâle geldiğinde, Türkiye CHP'nin içinden ayrılan bir grubun kurduğu Demokrat Parti ile birlikte 1946 yılında Cumhuriyet'in ilk çok partili seçimini gerçekleştirdi. Dört yıl sonra da Demokrat Parti tek başına iktidara geldi ve Adnan Menderes'in liderliğindeki bu iktidarı onun idam edilmesine dek sürdürdü. Bu dönem için kullanılan ve tek parti döneminin ekonomik kısıtlamalarının ardından daha da güçlü bir etki yaratan şu söz, deyimleşmiştir: “Demokrat Parti döneminde milletin cebini para gördü”.

Türkiye'de toprakların bölünüp parçalanması, tarıma açılacak toprağın kalması, şehirlerdeki emek ile tarımsal emek arasındaki gelir farkı, makineleşme, ulaşım ve haberleşmedeki kolaylıklar şehre göçü artırmıştır (Yıldız, 2008: 48). Genel olarak 'köylülüğün çözülmesi' olarak adlandırılan bu süreç 1980'lere kadar devam edecektir. Kapalı köy ekonomileri, bu süreçte ulusal ve küresel pazarla bütünleşme hâlinde olmuştur. 1950'li yıllarda tarımdaki ve köylülükteki bu değişim, toplumsal tabakalaşma sistemini, meslek yapısını ve elbette tüm insan ilişkilerini etkileyecektir. Bu etki, kendisini metropollerdeki yeni yaşam şartlarına uyum sağlayan yeni karakter biçimlerinde, kadınların metropollerde yüz yüze kaldığı sıkıntılar karşısında geliştirdikleri tavırlarında ve yine metropollerin onlara sağladığı özgürlük imkânlarında, erkeklerin bir aileyi geçindirebilecek imkânları elde edemeyişleri ve bu yüzden de kadın emeğine de ihtiyaç duyulmasıyla baş gösteren bir güç kaybında gösterecektir. Bütün bu sayılanların meydana gelebilmesi ancak

ve ancak geleneksel koruma ağlarının metropol yaşamında bireyin korunmasına hiçbir şekilde bir katkıda bulunmamasıyla gerçekleşecektir.

### 3. Metropol

Göç üçlemesindeki bu üç film, *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974), ağırlıklı olarak köy-kent, doğu-batı, geleneksel-modern, cemaat-cemiyet, folk-şehir gibi çeşitli ikilikler üzerinden incelenmiştir. Bu ikilikler genel olarak birbirine benzer kişilik yapılarını, ilişkileri ve toplumsal yapıları önümüze serer ve köylülük –ya da cemaat ilişkileri– tarihten silinmediği sürece de varlıklarını korumaya meyillidir.

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

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

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

Simmel'e göre taşra hayatına özgü ilişkiler ruhun derinliklerine sinmiştir; oysa şehir hayatının talep ettiği zihnin yeri, ruhun yüksek, açık ve bilinçli katmanlarıdır. Zihin, uyum sağlama yeteneği söz konusu olduğunda, muhafazakâr olan ruh karşısında çok daha fazla yeteneklidir. Metropol hayatı, bu hayatın düzenlemelerine tepkiye en az duyarlı ve kişilik derinliklerine en uzak organımız, zihnimiz tarafından yönlendirilmeye başlanır (Simmel, 2012: 85). Böylece filmleri, yukarıda söz edilen köy-kent, doğu-batı, geleneksel-modern, cemaat-cemiyet, folk-şehir gibi çeşitli ikilikler üzerinden okumak biraz daha olanaksız görünüyor. Her şeyden önce Akad, geleneksel bir yaşam formunun nasıl yaşandığına dair bize bir gözlem fırsatı tanımaz. Çünkü bununla ilgilenmez. Şu zihin açıcı noktayı dikkate almamız filmi, dahası üçlemeyi anlamamıza fırsat tanır: Rene Magritte'in “Bu bir pipo değildir” tablosunu yorumlarken Michel Foucault'un söylediği şeyi; “Bir tuval üzerinde bir pipo görüyorum. Tuvalde pipo resminin altında ise ‘bu bir pipo değildir’ yazısını. Acaba burada bir çelişki mi var?” Foucault'un cevabı “hayır”dır. “Yalnız” der Foucault “iki ayrı ifade arasında çelişki bulabilirim. Oysa burada açıkça tek bir ifade var” (Foucault, 2002). Yani Akad'ın üçlemesinde iki ayrı ifade, iki ayrı anlatı ya da karşıtlık görmediğimizden bir çelişkiden de bahsedemiyoruz. Akad, bize yalnızca tek bir ifade gösteriyor; o da metropol hayatı içinde bir ailenin bireyleri arasında hayatta kalma mücadelesinin nasıl veriliyor olduğu ve bu mücadele içinde değişimin nasıl gerçekleştiğidir. Kurtuluş Kayalı'ya göre de Akad, gerek sol gerekse sağ idealist ve tümücü yorumlardan uzak, süreklilik ve etkililiğin bir fotoğrafını vermiştir (Kayalı, 1994: 112). Bu mücadele ister istemez eski alışkanlıklardan kodlar aktarılmasını öngörüyor, fakat asla kişilerin eski yaşamlarıyla şimdiki arasında bir çatışma üzerinden gitmiyor. Akad'ın bize göstermeye çalıştığı, hayatta kalmak için feda edilebilecek şeyler için bir ortak anlaşma zemini bulmanın çabası ve bu

çabaya karşı geliştirilen bireysel itirazların düzeyidir. Akad, toplumsal ve ekonomik yapıyı fonda bırakmış ve insan unsurunu öne çıkarmıştır (Kayalı, 1994:120). Akad'ın üçlemesinde olup biten aslında, yalnızca metropol hayatının “temel toplumsallaşma formlarından biridir” (Simmel, 2012: 92).

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

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

Böylece filmler bizi taşrada artık daha zor bir hâle gelen yaşam koşullarından kurtuluş hakkında bilgilendirir. *Gelin*'de taşra şartlarından kurtuluş, bir özgürlüktür. Ama bu özgürlük yeni bir 'görev' üstleninceye kadar sürecektir. Ne olursa olsun şehir yaşamında ticari faaliyeti sürdürebilme telaşı ailenin artık yeni prangası olacak, bu prangadan kurtuluş da filmin finalinde fabrikaya girmekle mümkün olacaktır. *Düğün* de benzer bir tema üzerinden ilerler. Aile üyelerinin bıkkınlık sergileyip Urfa'ya dönmeyi tartıştıkları sahnede Hülya Koçyiğit'in oynadığı abla karakteri bu düşünceye itiraz edecek ve bir bakıma aslında sonrasında diğer kız kardeşlerinin başlık parası karşılığında satılıp sermaye birikimi sağlanmasına giden yolu da sağlamlaştırmış olacaktır. Ama henüz filmin başlarında bütün aile üyelerinin evin geçimine çalışarak sağladıkları katkı, bir pranga, sömürü olarak görünmemektedir. Aksine Urfa'daki yaşamları karşısında artık “özgürleşmişlerdir”. Fakat bu yaşam da kısa süre içinde kendini yok etmeye doğru ilerler. *Diyet*'te baba Yusuf köyü terk edip şehre gelmeyi başlarda olumladığını dillendirecektir.

Fakat pişman olması uzun sürmeyecek “ağacı kendi toprağından söktün mü net-sen hayretmez gayri. Bilemedik... insan kısmı köksüz de olsa olur sandık. Olmaz-mış meğer,” diyerek bunaltısını dile dönecektir. Artık, Simmel'in ifadesiyle, kaslar yorulur, bu yorgunluk aşamalar hâlinde ilerler ve nihayetinde bu durumdan da kurtuluşun çaresini bakmaya başlayacaklardır. İlk iki filmde ulaşılmaya değer bir özgürlük alanı olarak tanımlanan fabrika yaşamı, üçüncü filmde artık özgürlüğün kısıtlandığı bir mekân olarak yer edecektir. Hatta özgürlüğün ancak bedensel bir diyet ödenerek alınabildiği bir mekâna.

Kent hayatına ilişkin bir diğer önemli özellik, metropolün her zaman para ekonomisinin merkezi olmasıdır. Mübadele araçlarının çeşitliliği ve yoğunluğu, metropolde para ekonomisini merkezî bir yere taşımaktadır. Böylece bir ortak özellik, parayla zihin egemenliğini birbirine derinden bağlar: Bu hem para hem de zihin insanları ve şeyleri katıksız bir tarafsızlıkla ele almalarıdır. Para, bütün nitelikleri ve tikellikleri şu soruya indirger: “Fiyatı ne?” Şunu da belirtmekte fayda var: Paranın sosyal ilişkiler içinde belirleyici bir unsur olarak önemine ilk defa Simmel'de rastlamıyoruz. Daha öncesinde Karl Marx, 1844 *El Yazmaları*'nda bu konu üzerine yazmıştı. Paranın her şeyi elde etme, her şeyi ele geçirme niteliğine vurgu yapan Marks, bu nedenle onun her şeye gücü yeten egemenliğini “kadir-i mutlak” olarak adlandırır (Marx, 2003: 68). Ona göre paraya sahip olanın gücü, kişinin bireysel yeteneklerini aşır paranın satın alabileceği her şeye dönüşür. Çirkin olmanız fark etmez, güzeli satın alırsınız. Aptal olmanız fark etmez, zekiye satın alırsınız. Ahlsız, alçak, adi olmanız sizi etkilemez; çünkü onuru satın alırsınız ve satın aldığınız her şey sizin kişiliğinize eklenir.

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

Bunların hikâyelerini anlatmayı düşündüm. Yani İstanbul'a gelenlerin nasıl tutunmaya gayret ettiklerini... ve bu orman kavgası içinde... tutunmak mecburiyetinde olduklarını. Geri de dönemezler. Geri dönmelerinin olanaksızlığını anlatmak istedim. Bunun birçok



örneğini gerçek hayatta gördüm. Ve ele aldığım konular aşağı yukarı gene olay olarak gerçek değil. Zaten öyle romantik olma iddiam yok. Ama simgeleyen şeyler. Mesela *Gelin*'de ilk gelenler: Taşra esnafı, küçük sermaye sahibidir. Memleketlerinde bütün varlarını yoklarını satıp burada sermayeleriyle bir tutunma kavgasına girişiyorlar. İkinci film *Düğün*... Bu kez gelenlerin ne sermayeleri var, ne zenaatleri. Hiçbir şeyleri yok. Çırçıplak geliyorlar. Anadan doğma bir çıplaklıkla geliyorlar. Altı kardeş, Urfalı... Ve bunlar orada tutunuyorlar. Örneklerini de gözlerimle gördüm. Seyyar satıcılık yapıyorlar. Fakat tutunmak için birbirlerini de yemek zorundalar. Tutunmak için birbirlerinin etini rahatlıkla yiyebiliyorlar... (Onaran, 1990: 164).

#### 4. Kadınlar

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

Kadınlar, ona göre, daha homojen ve daha az farklılaşmış bütünsel varlıklardır, kendi özlerine daha çok bağlıdır. Uzmanlaşma ve parçalanma onların doğalarına yabancıdır. Bu bütünselliğin doğrudan iki sonucu vardır. Kadınlar kendilerine yönelik her türlü eleştiriye karşı hemen savunmaya geçerler çünkü bunu kendi varlıklarına karşı bir saldırı olarak algırlar. Daha da önemlisi, Simmel'e göre kadınlar daha sadıktır; çünkü "kadın doğasının bölünmemiş bütünlüğü, var olan her şeyi bir arada tutar (Vromen, 2011: 370).

Böylece Akad, kadın karakterleri merkeze koyarak yapıtlarının ahlaki bütünlüğünü de sağlama alır. Burada Akad'ın çabasının Atıf Yılmaz'ın 1980'ler boyunca yaptığı işe benzer bir yanı olmadığını fark etmek, filmlerin benzersizliği üzerinde okuyucuyu tatmin edebilir. Yani Akad, Atıf Yılmaz'ın yaptığı gibi konjonktürel bir

tercih yapmıyor başrolde kadınları oynatarak. Zaten üçleme hiçbir zaman 'kadın filmleri' gibi bir tasnif altında incelenmemiştir.

Akad'ın merkeze kadınları yerleştirmesini çözebilmek için tekrar Simmel'e başvurmalıyız. Simmel'e göre cinsiyetler arasında sadece bir farklılık yoktur; iki ayrı cinsel sicil, dünyayla ve toplumsal cinsiyetle ilişki kurmanın, birinin diğerinde yabancılaşması dışında uyum içine sokulması olanaksız olmasa da zor olan iki yolu vardır (Duby & Perrot, 2005: 243). Akad'ın filmlerinin merkezine bir kadını yerleştirmesi ve hikâyeyi onların yapıp etmeleri üzerinden anlatmasının gerekçesine bakmamız gerek. Bu durum artan sanayileşmeyle birlikte şehirlerde çalışan kadın sayısındaki artış ve bunların görünürlüğüyle alakalıdır. Kente göçle birlikte yavaş da olsa tarımdaki istihdam azalmış, şehirlerde üretim teknikleri ve iş becerilerinin değişmesiyle birlikte erkeklerin hâkim çalışan pozisyonları da değişmiştir. Zorlukla elde edilen iş imkânları aile geçimine katkı sağlamak üzere kadınları da –daha düşük ücretler alıyor olmalarına rağmen– iş aramaya ve çalışmaya sevk etmiştir (Buğra & Özkan, 2014: 141). Fakat çoğunlukla bu görüntü geleneksel aile ilişkilerinin ve toplumsal cinsiyet algılarının uzağında değildir. Nüfusun büyük bölümü sosyal risklerden korunmak üzere bu ailevi ve enformel dayanışma ağlarına bel bağlamış durumdaydılar. Akad'ın üçlemesinin ilk iki filmi, aslında bu ağların ne şekilde düzenlendiğini bize oldukça yetkin bir biçimde göstermektedir.

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

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

...yaşamlarının hangi noktasında ve ne sıklıkta gebe kalmak istediklerini belirleyebiliyorlardı. Kadınlar bu doğum kontrolü biçimlerini tercih edince, erkekler tarihte ilk kez kadınlara iradelerine rağmen gebelik riskini dayatamıyorlardı. Çocuk isteyen erkek, partneri de istemedikçe hiçbir şey yapamazdı. Dahası, genetikteki ilerleme kendi kısırlıklarının (ya da bir oğul doğuramamanın) suçunu partnerlerine yüklemeyi ya da sorumluluğunu almak istemedikleri bir çocuğun babalığını inkâr etmeyi erkekler için zorlaştırdı (Duby & Perrot, 2005: 405).

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

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

Üçlemede, örneğin *Gelin*'de kadın karaktere yönelik bir tecrit çabası, bu anlamda söz konusudur. "İstanbul şu avlunun dışında. Burayı gene Yozgat toprağı bellesen iyi olur." Ya da kocanın sarf ettiği şu ifadede olduğu gibi: "Kadın kısmı evde gerek. Evde dizinin dibinde." Kadın için de bu sıkıntılı, itiraz edilecek bir ayırım değildir. Çocuğu için hastaneye gitmesi gerektiğinde "Kadın başımla ben üstesinden gelemem," diyerek kocasından yardım ister. Film, kadınlar dünyası ile erkekler dünyası arasındaki mekânsal ayrılığı, daha doğrusu, taşrada herhangi bir sorun çıkarmayan, dahası taşra yaşamının kendi formu olan bir yaşam biçiminin devamında ısrar edilmesi, ev içi faaliyetlerle ev dışı faaliyetler arasındaki sınırın korunma çabası üzerinde ilerler.

Aynı tecrit *Düğün*'de kadının rızasıyla gerçekleşir, fakat filmin sonunda kadın bu tecritten çıkacaktır. *Diyet*'te ise bu tecridin kapsamı genişlemiş gibidir. Hem ev yaşamını hem de fabrika yaşamını kapsayacak bir biçimde kadını bütün bir yaşamdan tecrit eder. Burada Simmel'in analizi *Diyet*'teki kadının tavrını anlamaya yardımcı olabilir. Simmel aynı ekonomik durumun farklı farklı koşullar içinde farklı anlamlara kavuşacağını dillendirirken, burjuva kadının eve hapsedildiğini, proleter kadının ise evden kovulduğunu dile getirir (Vromen, 2011: 365). Üçlemede burjuva kadınına rastlamayız. Fakat üç film de bize kadınların ev içi yaşamlarından ayrılışını fabrika yaşamıyla, yani Simmel'in anlatımıyla proleter bir kadın olmalarıyla sonlandırır. Her üç kadın da aslında evlerinden kovulmuştur. Hatta *Diyet*'te tamamen fabrika yaşamı içindeyizdir. Akad, kadının kocasının yokluğu nedeniyle uğradığı zararı anlatır bize ve bu zararı yine başka bir koca seçerek azaltmak, bir anlamda eve dönme arzusuyla sonlandırma niyetindedir. Her üç filmde de kadın karakterin evinde yaşadığı acı, onların iş yaşamına katılımıyla sonuçlanmıştır. *Gelin*'de kadın karakter iş yaşamına atılmış ve ardından kocasını da peşinden sürüklemiştir. *Diyet*'te bu durum son noktasına varır ve başkarakter kocası hilafına sendikaya yazılır. Ve zaten aslında filmin ortalarında kocasını da o seçmiştir. Filmlerin kadın kahramanı için söylenebilecek önemli şeylerden biri de kadın karakterin asla pasif bir karakter olmamasıdır. Uğradıkları tecritten bir şekilde çıkarlar. Artık kesinlikle kocalarının himayesine ihtiyaçları yoktur. Çünkü aslında kocaları yoktur. Akad'ın da söylediği gibi bütün insanların bir dayanma sınırı vardır ve her insan bir noktada itaat etmekten vazgeçer. Karakterlere yüklediği bu olumlu ve etken tarz da önemlidir.

## 5. Erkekler

Paglia ve Horney'in görüşlerini önceleyen bir şekilde Simmel, kadının kendi kadınlığına tamamen gömülü olduğunu düşünmektedir. Kendi cinsiyet ilişkisi merkezci ve aslidir: Erkekle ilişkisine bağlı değildir. Erillik ise, aksine, erkeğin kendisini sadece dışsal olarak, kendini nesneleştirerek tanımlaması ve sadece kadınla ilişkisi içinde kendisini toplumsal cinsiyetli göstermesi anlamında merkezkaççidir. Bir kadın kendi başına kadındır; bir erkek, sadece bir kadınla cinsel ilişkileri içinde erkektir (Duby & Perrot, 2005: 243). Simmel, kabaca bir köle-efendi ilişkisi olarak tanımladığı cinsiyetler arasındaki bu ilişkide efendinin efendiliğini her zaman düşünmek zorunda olmadığını belirtir. Fakat köle, yani kadın her daim kadınlığının bilincindedir. Kadın, dışı olduğu bilincini erkeğin erkek olduğu bilincinden çok daha nadir yitirmektedir (Vromen, 2011: 369). Bir kadın, kadın olduğunu hiçbir şart altında unutmaz. Benzer düşünceleri Pierre Bourdieu dile getirir. Onun düşüncesinde, eril düzen kendi haklılığını ispat etmek için herhangi bir girişimde

bulunmaya gerek duymaz, çünkü bizatihi toplumsal düzen üzerine inşa edildiği eril hâkimiyeti tasdik etmek üzere işlemektedir. Bu sembolik makine iş gücünün, mekânın ve zamanın cinsiyetçi taksimini garanti etmiştir (Bourdieu, 2015: 22).

Fakat üçleme bize aksini söyler. Modern kent hayatında erkekliğin artık ara sıra hatırlanmak ve hatırlatılmak zorunda kalınmaya başlanan bir şey olduğunu, artık böyle bir çağa girdiğimizi işaret eder. Temel soru şudur: Aktif eyleyen kimdir artık? *Gelin*'in finalinde gelin, kocasını yanına çeker. *Düğün*'de abla, Ahmet Mekin'den –Urfa'da terk edip İstanbul'a geldiği nişanlısından– kız kardeşi için yardım istemeye gittiğinde, Ahmet Mekin kendi tecrübesine şu şekilde atıfta bulunur: “Seni niye saçından tutup çekmemişim. Seni çok mu saymışım yoksa az mı sevmişim...”. Şunu burada belirtmek gerekir ki, nasıl Akad'ın diğer bir başyapıtı *Vesikalı Yarım* (1968), İtiraf'a (2001) itiraf ettirme sahnesiyle bağlantılıysa (Öztürk, 2005: 56) bu sahne de üçlemeyi *Masumiyet* (1997) ve *Kader'e* (2006) bağlamaktadır. Artık erkeklik durumlarıyla –eyleyen erkekler olarak– ilgili hiçbir şey hatırlamayan ve sürüklenip duran karakterlere, Zeki Demirkubuz filmlerinin edilgin erkek karakterlerine bağlanır.

Erkeklerin varoluş tarzı filmde toplumca makbul sayılabilecek bir düzeyin altında iş görmeyi hakir görür. Kendileri için bunu kabullenmekte zorlanırlar. Hacer'in babası balon satamayacağından, sesinin kendisine bile çıkmadığından şikâyet ettiği, orada bulunan ve diğer işçilerin elbiselerini yıkayarak geçimini sağlamaya çalışan engelli işçinin annesi ona itiraz edecektir. Para kazanmaya başladığında sesinin “boru gibi” çıkacağını söyler. Ama öyle olmayacaktır. Sesi hiçbir şekilde çıkmaz ve ömrü çocuk parkında nihayetlenir. *Diyet*'te Hacer'in babası, filmin başından sonuna kadar bu kaybedilen erkeklik formunun örneği olarak iş görür. Film boyunca baba karakteri bir kenarda yetim gibi oturur. Onun bir kenarda küçülmüş bir kişilik olarak kalmasına sebep olan şey, evin geçimine, kızının ve torunlarının hayatına herhangi bir şekilde katkıda bulunamıyor olmaktır. Bir rençper olarak o da kent hayatındaki uzmanlaşmanın bir kurbanı hâline dönüşmüştür. Şehir yaşamının dayattığı uzmanlaşma ihtiyacı içinde herhangi bir iş yapabilme kapasitesinden yoksun durumdadır. Bu durum onun güçsüzlüğünün en önemli sebebidir.

Kimileri işinden olmakla baş etmek konusunda kadınların erkeklerden farklı olduğunu öne sürmektedir: “Birçok kadın için hayatta kalmak, egodan önemlidir; hemen uyum sağlayıp bir iş bulmaktadırlar. Erkekler için işsizlikle cebelleşmek, ister istemez kim olduklarına –veya başkalarına göre kim olduklarına– dair bir fikirden feragat etmeyi beraberinde getirmektedir.” ... işsizlik söz konusu olduğunda, kaygıyı kontrol altında tutmada, kişinin toplumsal ağda işgal ettiği simgesel konumla özdeşleşmesinin ne kadar önemli olduğunu görebiliriz (Salecl, 2004: 71).

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

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

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

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

Kadınların özgül varoluş şartları böyle bir kent yaşamı içinde erkeklerin aksine kendilerine bir varoluş ortamı sağlamaktadır. Varoluş tarzlarının özgüllüklerine ve kendileriyle olan ilişkilerine dayanan kadınların aksine erkekler, kendilerini nesnelere yoluyla ifade etmekte ve dışsallaştırmaktadır (Duby & Perrot, 2005: 243).

Kent yaşamı, taşra hayatının yakın ilişkileri içinde asla karşılaşılacak bir nesnellikte, karşıdakinin alanına bir saldırı olmadan hayatta kalabilmeyi mümkün bırakmamaktadır. Bu da herkesin başarabileceği bir şey değildir. Üstelik bundan sorumlu tutulan da kişinin kendisi olmaktadır.

## 6. Kolektifler

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

Bugün ne devlet destekli bir kapitalizmden ne de o günlerde olduğu gibi yoğun bir sınıfsal çatışma fikrinden bahsediyoruz. Fakat filmlerin didaktik olmayan yapısı bizleri üzerinden 40 yıl geçtikten sonra bile düşündürmeye devam etmektedir. O günlerin yoğun siyasi gündeminde bu filmlerin, özellikle de *Diyet'*in sendikalaşma meselesine bu kadar eğilmesini konjonktürel bir mesele olarak mı ele almalıyız? Yoksa bugün için de hâlâ bu filmlerin bize gösterdiği bir yol, bir düşünce mevcut mu? Her ne kadar Akad, söyleşilerinde bu insanların kötü insanlar olmadıklarından bahsetmiş olsa da, ortaya konan resim geleneksel güvenlik kurumlarının bireyin güvenliğini sağlayamadığı gibi bir manzarayı ortaya dökmektedir. Akad'ın üçleme-sinde aile kurumu görevini yerine getirmekten uzaktır. *Diyet'*te her ne kadar bir aile kurulacak da olsa bunun tam anlamıyla bir güvenlik duygusu yaşatmadığını Hacer'in sendikaya yazılmasından fark ederiz. 1970'lerin özellikle ikinci yarısındaki 'mutlu geniş aile' filmleri de muhtemelen Akad'ın sezdiği tehlikeyi görmüş olmaktadır kaynaklıdır fakat çözümünü nostaljide ararlar. Sadece bununla kalmış da değil. Başka bir türde, yine bu dönemin, 1970'lerin popüler film türlerinden biri ve Nejat Ulusay'ın tarifiyle birer "erkek melodramı" olarak suç filmlerinde, erkekler büyük şehir yaşamında hayata tutunmada zorluklarla karşı karşıya gelirler ve sonunda yakınları için kendilerini feda ettikleri bir düzlemde kendilerini bulurlar (2004: 147).

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

Sosyal güvensizlik yalnızca yoksulluğu beslemekle kalmaz. Gündelik yaşama etki eden, toplumsal bağları yok eden ve bireylerin psikik yapılarını tahrip eden bir virüs tarzında, moral bozucu ilke olarak, bölücü toplumsal ilke olarak hareket eder, Richard Sennett'in bir başka bağlamda kullandığı bir deyim alırsak, "karakter aşınması" yaratır. Daimi güvensizlik içinde olmak, ne şimdiki zamana hâkim olabilmektir, ne de geleceğe dair olumlu öngörülerde bulunabilmektir (Castel, 2004: 35).

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

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



rilik belirli bir güven eşliğini garanti ediyor ve sınıfsal ayrımların dışında daha verimli bir çalışma ortamını patronlara sağlıyordu. Ama bu durumun en önemli sonucu, bu geleneksel bağların güçlü etkisinden dolayı bir sınıf bilincinin oluşmasında keskin bir engel oluşturmalarıydı. Böylece filmde Hasan'ın sendikaya girmemekteki ısrarı daha rahat anlaşılabilir. Fakat Hacer içinse durum böyle değildir. O, ne kendi varlığını kocasının varlığından ayrı düşünür ne de çevresinde olanlardan kendisini ayırır. Makinanın sakat bıraktığı komşusunu her gün görmek onda rahatsızlık yaratır; bu süreç onun sendikaya yazılmasına varacaktır zaten. Fakat Hasan için durum böyle değildir. Aynı şeyleri o da gördüğü hâlde aynı tavrı göstermez. Kendi tecrübesini engelli diğer işçiden ayırır. Bir iş sahibi olmak önemseydiği en önemli şeydir. Fazla mesai yapmaları gereken bir durumda işini olası bir rekabete açmayacaktır.

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

## 7. Sonuç

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

İşte Akad'ın üçlemesi bize bu bilincin kendi için bir bilinç hâline gelmesini, tıpkı büyük yönetmen Sergei Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı*'ndaki o ünlü aslanların uyanışı kurgusunda olduğu gibi peyderpey gösterir. Bu filmlerin bir önemi şurada yatar. Filmler birer göç filmidir. Her birinde aileler taşradan büyük şehre gelmişlerdir. Her

bir film farklı hikâyedir. Fakat her bir film elbette bağımsız bir hikâyeye anlattığı gibi yukarıda bahsettiğimiz o bilincin nüvelenmesini de bize kronolojik olarak yansıtır. San-ki kadınlar önceki filmdeki kadınların bilincini devralmışlardır. *Gelin*'de bir travmatik acıyla elde edilen karakterin bilinci bir sonraki filmde, *Düğün*'de, ablanın artık ailede sözü geçen bir bireye dönüşüne yol açar. Bu bilinç son film *Diyet*'te sadece kendi hakkında karar vermekle kalmayan, üstelik final sahnesinin belki didaktik belki katılıma zorlayan o kameraya doğru tiradın sahibi olarak, artık başka bir bilincin, kendinden öncekileri aşan bir bilincin görünümüne ulaşacaktır. Bu bilinç kendini aşmak isteyen, yayılmak isteyen bir bilinçtir. Şunu söylemek uygundur: Metin Erksan'ın *Kuyu*'su nasıl göç üçlemesine yol verdiyse, Akad'ın üçlemesi 1980'li yılların kadın filmlerine yol verdi.

Ama bu yol veriş zamanının ötesinde bir öngörü de içermektedir, üstelik kadınların değil erkeklerin toplumsal yaşamı açısından. Filmlerde erkeklerin varlığı neredeyse birer figüran düzeyindedir. Bu temsil gerçek hayatın sosyolojisi hakkında bize simgesel bir fikir verir. Bütün üçlemeyi izlediğinizde içinizde bütün erkeklerin zamanın oyununa kendini kaptırmış, yaşlarının ve pozisyonlarının gerektirdiği bütün olgunluğun çok çok gerisinde, bir masada monopol oynayan ergen heyecanında sahnelendiğini hissetmek içinizi burkar. Bir kısım erkek böyledir. Geri kalanı da romantik kavuşma anlarından mahrum güçsüz sevgililer olarak arada bir kadraja girerler. Akad'ın arka planda bıraktığı iktisadi ve sosyal yaşamın önünde yükselmekte olan bir dişi kültür ve dayatma kendini gösterir. Üçlemede, bu modernleşen, sanayileşen ve şehirli nüfusu gittikçe artan Türkiye panoramasında 'en derinde' hissedilen şey, gittikçe etkisini yitiren bir erkeklik formudur. Akad'ın üçlemesinde sivrilen yaşam formu kadınlarınkidir. Bu, üçlemeye, 1990 sonrasında çekilmiş pek çok minimalist filmde görülebileceği gibi, erkeklerin teatral bir güçsüzlük gösterisi olarak yansımaz. Filmlerde her şey fark edilmeksizin gelişir. Bunda elbette 1970'lerin sinema ortamında başka şeylerin tartışılıyor olmasının payı vardır (Kayalı, 1994: 118).

Akad'ın *Göç Üçlemesi*'nin önemi belki de ilk kez bize Türkiye'de kadınlığın –belki proleter kadın demek daha uygun düşer– kendisinin evinden ne şekilde ve hangi şartlar içinde kovulduğunu göstermiş olması anlamında eşsizdir. Aynı üçleme, bize kadını evinden kovulmasına sebebiyet veren şartların aynı zamanda eski erkeklik formlarını da parçalara ayırmaya başladığını gösterir. Fakat erkeğin kaybı, şimdilik sadece mesleki ve buna bağlı olarak toplumsal statüdeki bir kayıp gibi gözükmektedir. Erkek, henüz eşyle olan duygusal bağında bir travma yaşamak için erken bir evrededir. Kadınlar, kocalarından yana tavırlar alırlar ya da onları boşlukta bırakıp reddetmezler. Maddi koşulların ağırlığı henüz duygusal mesafenin açılmasına izin vermez. Bunun için bir yirmi yıl daha beklemek gerekecektir.

### Kaynakça

- Beck, U. (2011). Risk Toplumu. Başka Bir Modernliğe Doğru. K. Özdoğan, & B. Doğan (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Becker, H. S. (2016). Toplumu Anlatmak. Ş. Geniş, E. Arıcan & M. Hazır (Çev.). Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P. (2015). Eril Tahakküm. B. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Castel, R. (2004). Sosyal Güvensizlik. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Duby, G. & Perrot, M. (2005). Kadınların Tarihi 20. Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru. A. Fethi (Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Frisby, D. (2012). Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyoloğu. G. Simmel. Modern Kültürde Çatışma içinde. T. Bora, N. Kalaycı & E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Ayyıldız.
- Kellner, D. (2011). Sinema Savaşları. Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset. G. Koca, (Çev.) İstanbul: Metis.
- Marx, K. (2003). 1844 İktisadi ve Felsefi El Yazmaları. Felsefe Yazıları içinde (s. 68). A. Fethi (Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Onaran, A. Ş. (1990). Lütfi Ö. Akad. Afa Yayınları: İstanbul.
- Öztürk, S. R. (2005). Akad'ın Etkileri ve Öğrettikleri. Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad içinde (s. 53-73). Ankara: Dost.
- Paglia, C. (2004). Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans. D. Atay & A. Hazaryan (Çev.). Ankara: Epos.
- Salecl, R. (2004). Kaygı Üzerine. B. Aksoy (Çev.). İstanbul: Metis.
- Sennett, R. (2014). Karakter Aşınması. B. Yıldırım (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Simmel, G. (2012). Modern Kültürde Çatışma. T. Bora, N. Kalaycı & E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Simmel, G. (2014). Para Felesefesi. Y. Alogan & Ö. D. Aydın (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Vromen, S. (2011). Georg Simmel ve Kadınların Kültürel İkilemi. Georg Simmel: Sosyolog Sanatçı Düşünür içinde (s. 357-383). Durakbaşa (Çev.). Ankara: Doğu Batı.