

GEMİDE VE BORNOVA BORNOVA FİLMLERİ BAĞLAMINDA YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA ANTİKAHRAMANIN YÜKSELİŞİ

Tuğba Elmacı*

ÖZET

1990'ların ortalarından beri gelişen sinema yani Yeni Türk Sineması, Yeşilçam Sineması'nın ortaya koyduğu yerleşik kalıplarının dışında, yeni anlatılar geliştirmeye çalışmaktadır. Bu yeni anlatılar, geleneksel kahraman algısını yerinden oynatmakta ve salt iyi olmak zorunda olmayan, dahası kötü olmanın gerçekliğin bir parçası olarak sunulduğu yeni anlatılarla karşılaşmaktadır. Bu nedenle zayıflıkları, hayata bencil yaklaşımları ve kötü yanlarıyla sunulan 'antikahramanlar'ın Yeni Türk Sineması'nın odağına yerleştiği görülmektedir. Bu çalışma kapsamında da yeni sinemanın antikahramanı odağına taşıyan filmlerde, antikahramanların hangi toplumsal yapıdan beslenerek ortaya çıktığı ve yeni sinemaya hakim olan bu eril kahramanların nasıl bir kültürel temsilin parçası oldukları konusu, seçilen örnek filmler aracılığıyla tartışılacaktır. Çalışma; Serdar Akar'ın *Gemide* ve İnan Temelkuran'ın *Bornova Bornova* filmleri bağlamında günümüz Türk Sineması'nda yerleşik kahraman algısının değişmesi, tüm kusurları ve zayıflıkları ile kurulan kahraman yaratımının fazlaşma nedenleri, bununla birlikte de iyice yoğunlaşan eril anlatıların Yeni Türk Sineması'nı nasıl şekillendirdiği açıklanacaktır. Bu amaçla incelenecek filmlerin çözümlemelerinde; temel olarak toplumsal ve siyasal yapı ile olan ilişkilerini anlayabilmek için ideolojik ve sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Antikahraman, Yeni Türk Sineması, *Gemide*, *Bornova Bornova*, Erkek Filmleri.

THE RISE OF THE ANTIHERO IN THE NEW TURKISH CINEMA WITHIN THE CONTEXT OF THE FILMS *GEMİDE* AND *BORNOVA BORNOVA*

ABSTRACT

The new Turkish cinema, namely the cinema that has been developing since mid-1990s, has been trying to develop new narrations different from the acknowledged conventions in Yeşilçam cinema. In these new narrations, the conventional perception of a hero is shaken. Also, one can encounter new narrations in which pure goodness is not a necessity, and badness is presented as a part of the reality. Therefore, it can be seen that 'antiheroes' presented with their weaknesses, selfish approaches and bad sides have been placed in the focus of new Turkish cinema. Within the context of this study, which social structures create an antihero and part of which cultural representations these masculine heroes are will be discussed within the frame of the films focused on an antihero. The study will try to shed light on the transformation of the acknowledged perception of a hero, the reasons behind the increase in the number of these heroes with all their defects and weaknesses and also the way these masculine narrations shape new Turkish cinema within the context of the film, *Gemide* by Serdar Akar and *Bornova Bornova* by İnan Temelkuran. With this purpose in mind, the method of ideological and sociological criticism will be used in the analyses of the films and in order to understand the relation between the films and the social and political structures.

Keywords: Antihero, New Turkish Cinema, *Gemide*, *Bornova Bornova*, Masculine Movie.

GİRİŞ

Türkiye'de 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın ilk belge görüntülerinin (Rus Abidesi'nin Yıkılışı) ardından başlayan sinema serüveni, tiyatral

etkiden kurtulmaya başladığı 1960'lı yıllardan itibaren 'iyi insan' öykülerini merkeze alan anlatılarla devam etmiştir. Özellikle de 1960 ve 1970'li yıllar boyunca Yeşilçam sineması olarak adlandırılan dönemde başroldeki kahra-

* Öğr. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

manlar hep iyi ve ahlaklı insanlardır. Kötü yolda olsalar bile kader kurbanı olarak öykü evreninde yer almışlardır. Toplumsal uylaşım gereği de kötü ile özdeşim kurma geleneğinden uzak bir toplumun, gerek kültürel gerek dini algılamalarında kötülüğe aleni onay vermenin yeri yoktur. Kitlelerin 1970'li yılların ortalarına kadar büyük ilgi gösterdiği Türk Sineması'nda da en popüler film türünü melodramlar oluşturmuştur. Melodramlarda kötülük iyi insanların başına kader olarak gelebilecek bir çatışma unsurudur. Kötülüğü yapanlar ise asla hikâyenin merkezinde yer alamazlar. Bir diğer önemli izleyici çeken yapım türü olan tarihi kostüme filmlerde de (Kara Murat, Malkoçoğlu v.b.) iyi olan Türk kahraman kötü olan düşmanla savaşır; hem kendi halkını hem de düşman halkını kurtarırdı. Yılmaz Güney'in ilk dönem gangster filmlerinde de silah çekip, adam öldüren Yılmaz Güney fakir babası bir kabadayı olmanın dışına çıkmıştır. O, ABD filmlerinde alışılan mafya karakterlerine benzemez. Örneğin o bir Tony Soprano (ABD yapımı mafya dizisinin baş karakteri) değildir. Soprano gibi salt çıkarları ve zevki için adam öldürmez. Onun ölmesini istediği insanlar bu dünyadan ayıklanması gereken kötülerdir.

1980'li yıllarla birlikte karakterlerde derinlik yaratma çabalarıyla birlikte iyi-kötü ayrımı daha zor anlatılar gündeme gelmiştir. Genelde kadın hareketlerinin etkisiyle kadını merkeze alan ama özünde yine iyi olan insan hikayeleri devam eder. 1990'lı yılların ortalarında Eşkिया filmi (Yavuz Turgul 1996) ile yeni bir atılım gerçekleştiren ve uzun yıllar sonra izleyicisini tekrar sinema salonlarına çeken Türk Sineması için Yeşilçam dönemi çok geride kalmıştır. Yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmış ve eskinin kalıplarından ve üslubundan uzak bir sinema serüvenine girişmişlerdir. 1990 sonrası gelişen yeni sinemacılar kuşağı ile birlikte, tüm zayıflıkları, bencillikleri ile sunulan 'antikahramanlar'ın ise Yeni Türk Sineması'nın merkezine yerleştiği görülmektedir. Bu çalışma kapsamında yeni sinemanın antikahramana odaklanan anlatılarının hangi ideolojik ya da kültürel alt yapıdan beslendiği ve yeni sinemaya hakim olan bu eril kahramanların nasıl bir kültürel temsilin parçası olduklarının yanıtları örnek filmlerde aranmaya çalışılacaktır. Çalışmada; Serdar Akar'ın Gemide ve İnan Temelkuran'ın Bornova Bornova filmleri

bağlamında günümüz Türk sinemasında yerleşik kahraman algısının değişmesi ve bunu yaratan süreçler, bununla birlikte de kendisini iyice gösteren erkek sinemasının Yeni Türk Sinemasını nasıl şekillendirdiği açıklanacaktır.

Örnek olarak incelenen filmlerin çözümlemelerinde; iki temel çözümleme yöntemi kullanılacaktır. Bunlardan ilki İdeolojik Çözümleme yöntemidir. İdeolojik film eleştirisinde; *filmle-re oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaşmaktadır; filmler kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyoekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdümlene aracı olarak ele alınmaktadır* (Özden 2004: 165). Özellikle kahraman yaratımında kültürel pratiklerin temel belirleyen olması, zaman zaman stereotiplerin ya da antikahramanların sinemada sıkça kullanılması, gibi nedenler filmler üzerine kültürel dolayısıyla da ideolojik bir okumayı zorunlu kılmaktadır. İzleyicininin bir filmi alımlamasında kültürel etkinin varlığı aşikardır ve filmsel metinlerin de bu bağlamda okunmaya muhtaçtır. Bu çalışma bağlamında kullanılacak ikinci film çözümleme yöntemi ise sosyolojik eleştiri yöntemidir. Burada toplumsal ve birey arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaracak olan sosyolojik yöntem ile mevcut toplumsal yapı açıklanmaya çalışılacaktır. Sosyolojik film eleştirisinde gündelik hayat, sınıfsal fark, toplumsal cinsiyet, toplumsal rol, statü, kültürel değerler gibi kültürel parametreleri öykü evreninin içerisinde bulmaya yardımcı olur (Özden 2004: 160-161). Elde edilen bu parametreler ışığında kültürel temsil alanına yansıdığı düşünülen toplumsal değişim ya da dönüşümlerin neler olduğu üzerine özgül düşünceler geliştirilebilir.

Bu çalışma kapsamında incelenen filmlerin (*Gemide, Bornova Bornova*), aşağıda belirtilen temel sorular çerçevesinde; nasıl bir toplumsal ve tarihsel arka planda şekillendiği ve nasıl bir zihniyetin ürünü olarak kültürel temsil alanında yer aldığı tartışılacaktır. Buna göre;

-Türk Sineması'nda yerleşik kahraman algısı nedir?

-Yeni Türk Sineması ayrımı ne zamandan beri ve neye göre yapılmaktadır?

-Yeni Türk Sineması'na kadar antikahraman kullanımı nedir?

-Yeni Türk Sineması'nda antikahraman anlatıları ne zaman ortaya çıkmıştır? Örnekleri nelerdir?

- Antikahramanı merkeze alan anlatıların toplumsal arka planında yer alan toplumsal gerçeklik neye tekabül etmektedir?

- Örnek kültürel temsillerin toplumsal temsillerle paralellik gösteren yanları nelerdir?

- Filmlerdeki karakterler antikahraman olarak gerçeklikle ne kadar bağlantılıdır? Bağlantılı ise hangi ideolojik düşünüşün ürünü olarak kültürel temsil alanında sunulmaktadır?

1. KLASİK ANLATIDA KAHRAMANIN GELİŞİMİ

1.1. Kahraman

Yazınsal (ya da görsel) anlatı türlerinde başından olaylar geçen kişilere kahraman denmektedir. Öykülerde, romanlarda, oyun ve anlatılarda ister bir durum anlatılsın ister bir olay dile getirilsin anlatılanlar birileriyle ilgili olacaktır, birilerinin başından geçecektir (Özdemir 2002: 127). Klasik kahraman toplumsal ahlakın peşinde, onurlu ve ortak hedeflerin peşinden cesaretle savaşılabilecek karakterdir. Dolayısıyla da gerek yazınsal alan gerekse görsel alanda tasvir edilen başkarakter toplumsal uyuşmadan uzak bir karakter olamaz. Öykü evreninde kahramanlar ve işlevleri öykünün hareket edebilmesi için değişebilir. Örneğin Etienne Souriaux'a göre öykü evreninde yer alan kahramanlar şöyle sıralanır;

1.Başkahraman: Her aksiyon 'ilk dinamik atılımını' oyun kurucu denen bir kahramandan alır.

2.Hasım Kahraman: Aksiyonun oluşması için çatışmaya, çatışmanın olabilmesi için de başkahramanın hareketini engelleyen ve hasım denilen bir kahramana ihtiyaç vardır.

3.Verici Kahraman: Kahramanın amacına ulaşma yolunda etkisi olan, öykünün sonunda dengeyi bir taraftan diğer bir tarafa kaydıran ve bir çeşit hakem rolü oynayan, müdahale etmesiyle varolan problemleri duruma çözüme kavuşturan kişi verici kahramandır.

4.Alicı Kahraman: Başkahraman her zaman kendisini düşünerek hedefleyen biri değildir. Başkaları için de arzu edebilir ya da endişele-

nebilir, korkabilir. Alicı kahraman baş kahramanın hakkında endişelendiği, onun için de bir şeyler istediği, amacına ulaşmasında karlı çıkacak kahramandır.

5.Yardımcı kahraman: Diğer dört kahramana yardım eden, onların eylemlerinde itici güç işlevi gören kahramandır (Aktaran: Oluk 2008: 56).

Görüldüğü üzere kahraman denilince salt başkahramanın algılanmaması gerekmektedir. Örneğin başkahramanı hareket geçiren diğer yan karakterler de öykü evreninde belirli özelliklerle donatılmış diğer kahramanlardır. Vladimir Propp ise kahramanı bu şekilde bölmek yerine hareket geçen yani arayan kahraman ve etkilenen kurban kahraman olarak ayırmayı uygun görür. O da genel eğilim gibi kahramanı baş kahraman olarak kurgular. (Aktaran: Oluk 2008: 58)

Burada kahramanı yaratan unsurların kalıplaşmış olması gerçeğinden hareketle stereotip kavramından bahsetmekte yarar vardır. Kahramanın gerek ana akım sinemada, gerekse ülke sinemalarında genellikle stereotipler şeklinde kuruldukları görülmektedir. Stereotip kalıplaşmış, önyargı ile var olan tiplerdir. Walter Lippmann'a göre stereotipler; "*Dünyanın tamamlanmış bir resmini sunmazlar, bununla birlikte bizlerin adapte olduğu olası dünyanın resimlerini içerir. Az ya da çok olarak düzenlenen bu resimler, sadece dünyayı tanımlamak için değil, aynı zamanda yargılamak için de vardır. Önyargılara dayalı stereotipler, şüphe duyularak kurulur ve devam ettirilir. Bu nedenle bir kişiyi kötü davranışları içerisinde yargılanmaktansa kötü biri olarak görürüz*" (Aktaran: Kabadayı 2009: 164). Tanımdan da anlaşılacağı gibi stereotipler filmdeki anlamın izleyiciye geçmesini kolaylaştırır. Karakter ister kötü isterse iyi olsun nasıl olması gerektiği bellidir. İyi ya da kötü adam tanımı bu bağlamda kültürel olarak da belirlenmiş olur. Dolayısıyla da stereotipler antikahramandan farklıdır.

Tanımlamalardan anlaşılacağı üzere gerek edebi alanda gerekse görsel alanda kahramanın kötülüğe bulaşması onu baş kahraman olmaktan alıkoyar. Eğer kötü bir karakter mevcut ise bu karakterin öykü evrenindeki yeri büyük bir olasılıkla kötü kahraman olmaktan öteye ge-

çemez. Stereotipler ya da kahramanlar çok katmanlı karakterler değildir. Bu anlamda antikahraman tanımları karakter yaratımı açısından daha yaratıcı bir zemin hazırlayabilmektedir. Günümüz modern edebiyatı ile birlikte salt kötü ya da salt iyi kavramında da radikal değişiklikler olmuştur. Özellikle de iyi, güçlü, asil, ahlaklı, cesur kahramanlar yerini modern edebiyatla birlikte iyice belirginleşen iyi olmak zorunda olmayan bencil ve makyevelist tiplere bırakmışlardır.

1.2. Antikahraman

Antikahraman kelimesi edebiyat ve sinema alanında 1940'lara kadar bir terim olarak kullanılmamıştır. İlk olarak da Merriam Webster Sözlüğü'nün 1940 baskısında yer almıştır. 20. yy edebiyatında ya da popüler kültür alanında ise bu terimi karşılayacak karakter kullanımına ise ilk defa 1930 yılında, Walter B. Gibson tarafından yazılan Gölge kitabında rastlanmaktadır. Daha sonra Samuel Beckett gibi oyun yazarları da ahlaki bulanıklığı hikayelerine taşıyarak antikahraman hikayelerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasına öncü olmuşlardır.

Sinemada antikahramanı odağına taşıyan hikayeler ise 1930'ların sonu ile gelişen film noir akımı ile belirgin hale gelmiştir. Bunun nedeni genelde antikahramanı odağına taşıyan filmlerin pek çoğunda kriminal bir tema hakim olmasıdır. Suç hikayelerine odaklanan film noir türü antikahraman kullanımı açısından merkezi bir yerde durur. Suç ve suçun etrafında dolaşan kahramanlar toplumsal uyuşmadan uzak, ahlaki bunalımın ortasındaki karakterlerdir.

Antikahraman 'kötü adam'dan farklıdır. O bir stereotip değildir. Kötülüğe teşne olması yanıl-sama yaratmamalıdır. Daha önceki bölümde Etienne Souriaux'a göre açıklanan hasım kahramandan farklıdır. Fakat gerçek bir kahraman da değildir. Gerçek bir kahramanın cesaret, kutsal değerlere saygı, onur gibi kırılmaz özelliklerini barındırmaz. Antikahraman gaddarlık, acımasızlık, alaycılık, bencillik, bağnazlık, kötümserlik ve toplum değerlerini küçümseme gibi kötü karakterlerin vasıf ve özelliklerini barındırırken klasik bir kahramanın dürtüleri ile hareket eder. Klasik kahramanlar gibi verilen görevleri başarı ile yerine getirirler ama bunu yaparken yöntemleri daha farklıdır. Bu

nedenle de seyirci veya okuyucu onlarla kendisini geleneksel kahramanlarla olduğu gibi tam anlamı ile özdeşleştiremez ancak onları tamamen de soyutlayıp yok sayamaz.

Antikahraman eleştirilerinin temelinde kötü rol model içermesi vardır. Örneğin antikahramanın en belirgin özelliği 'kirli bir eril dili' kullanması ve bu kirli eril dilin devamlılığına yetecek sempatiyi de beraberinde sağlamasıdır. Kirli eril dilin en önemli özelliği sürekli küfür etmek ve argo kullanmanın dışında kadın cinselliğinin aşağılanması, bu kişi erkek bile olsa kadınlıkla özdeşleştirilen her türlü vasfı da seksist bir şekilde hor görmesidir.

Bu tarz kahramanların yazın ve sinema alanında yükselmesi, bu tür kahramanı merkeze alan sanatçıların da eleştirilmesine neden olmaktadır. Fakat tüm bu eleştirilere karşın antikahraman kullanımı; toplumun kendi ikiyüzlülüğü ile karşılaşması ya da zayıflıkları ile yüzleşmesi, kendisini yeniden gözden geçirmesi açısından değerli olabilmektedir (Geoffrion-Vinci 2009: 93).

Begley, Louis antikahramanı tanımladığı makalesinde antikahramanla ilgili şu temel bilgileri verir. Antikahraman; Bir edebi eserde merkezi olan karakterin cesaret, metanet gibi geleneksel kahramanın olması gereken özelliklerinden yoksun olmasıdır. Antikahramanlar geleneksel değerlerden yoksun ve kendi idealeri olmayan karakterlerdir. Kendi dünyalarında pek kontrolleri yoktur ve çaresiz olabilmektedirler. Antikahramanlar sosyal serseriler olarak varolma konusunda da rahatsız değildirler. Tam aksine bu konularından mutlu da olabilmektedirler. Genellikle antikahramanlar acınacak, garip, iğrenç, pasif kişiler olmalarının dışında en temel özellikleri başarısız ve kusurlu karakterler olmalarıdır. Antikahramanla ilgili modern yazarların genel eğilimi; onları daha karmaşık karakterler olarak kurgulama şansları olması açısından yararlı bulmaktır. Tüm bunlara karşın antikahramanlar gerek edebiyatta gerekse filmde izleyicisi/okuyucusunun sempatisini kazanacak özelliklere sahip olmak durumdadır. Antikahraman salt kötü olmak durumunda değildir. Hatta bazen iyi ve sempatik olabilmelidir. Bu nedenle antikahramanda iyi ve kötü arasındaki çizgi her zaman net değildir. Antikahraman sadece basit kötü adamlar olma-

sının ötesinde bir derinliğe sahiptir. Kötülük yapabilir, acımasız, vahşi, kaba olabilir. Fakat normal bir kahramandan daha duygusal ve geleneksel de olabilir.

Antikahramanın gelişimine bakıldığında ilk örneklerine geleneksel kahramanın ortaya çıkmasından ve semavi dinlerin etkili olmasından önce mitolojik ve klasik hikayelerde rastlanmaktadır. Antikahramanın sürüklediği, acı ve şiddetin sunulduğu hikayeler İncil'den önce varolmuş daha sonra ise bu tarz hikayeler literatürden elemine edilmiştir. Çünkü karakterler ahlaki anlamda artık dini denetime tabi tutulmaktaydı. Doğu ve batı mitolojilerinin kahramanlarına bakıldığında da antikahraman kalıbı çalkantılı, şiddete meyilli kararsız motivasyonlu karakterler içerirlerdi. Bu durum mevcut hikayelerde çatışma unsuru olarak kullanılmıştır. Özellikle de zihinsel çatışma diğer bölümlerle olan bağın kurulmasına da yardımcı olmuştur. (Böyle bir bağlayıcı neden, uzun zaman boyunca sözlü anlatı geleneğinin sürmesini de sağlamıştır.) Laik dönemle birlikte hikayelerde kullanılan antikahraman, sosyal ve siyasi ayna işlevi görmesi açısından önemli bir aşamaya taşınmıştır. Yine ilk dönemde aynı mitolojik hikayelerdeki çatışma unsuru rolünü korumuştur. Antikahraman, kahramanın merkeze alındığı hikayelerde ona yardımcı bir ikinci ya da öldürücü rolde kullanılmıştır. Daha sonraki dönemde yazarlar, kahramanlarını kusurlu hatta daha kötü olarak yaratma konusunda daha cesur olmuşlardır. (Mark Twain'in Huckleberry Finn ve Kölesi Jim buna örnek olabilir.) Duygusal anlamda sabit olmayan karakterlerin kullanımındaki yükseliş, beklenen ahlaki özellikten yoksun karakterin kullanımıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Zihinsel ve duygusal sonuçların ucu açık (ahlaki olarak onaylanmamış) olmasına karşı geliştirilen dirence rağmen edebiyat, tiyatro ve sinemada karmaşık kötü karakter ve antikahraman kullanımına sıkça başvurulmaktadır. Özellikle film noir türü bu tarz karakter kullanımına dayanmaktadır. En iyi örneklerinde çok az iyi-kötü ayrımın net olduğu karakter kullanımı vardır. Malta Şahini (John Huston, 1941) filmi bu anlamda önemli bir örnektir. Filmde takıntılı bir şekilde yalan söyleyen, çalan, cinayet işleyen dört adamın hikayesi anlatılmaktadır. Bu özelliklerine rağmen filmin yıldızı Humphrey Bogart kır saçlı, hayatından bezmiş bir alt sınıf detektifi olarak

unutulmaz bir arketip yaratmıştır (Begley 2004).

Antikahraman, aslında yazar ya da yönetmen için daha derinlikli karakter yaratımına yardım etmesi, çok katmanlı karakter yaratımını olanaklı kılması, dahası yazarı özgürleştirilmesi açısından oldukça önemlidir. Louis Begley'e göre antikahramanın türleri şu şekildedir: İlk tür antikahraman kendisini çaresiz hissederek, geleneksel değerlere güvenmez, önemsemez ve çoğu zaman herhangi bir ideale ulaşması olanaklı değildir. Fakat dışarıdan kendisine verilen statüleri çoğu zaman zevkle kabul edebilir. Özellikle cyberpunk türü bu tarz karakteri sıklıkla kullanmaktadır. Bir başka antikahraman türü ise bir hayal kırıklığından diğer bir hayal kırıklığına sürüklenen kahramandır. Fakat hayatta ısrarlı bir şekilde başarılı olmaya ve durumun düzeltmeye çaba gösterir. Bu anlamda bir gün başarılı olacaklarına ilişkin derin bir iyimserlik taşırlar. Ama sonunda yine kötü bir adamla tanışıp mevcut durumlarını çıkmaza sokarlar (Begley 2004).

2. KÖTÜLÜĞÜ SIRADANLAŞTIRAN TOPLUMSAL ARKA PLAN

Özellikle 1990 sonrası dönemde gündelik hayatta beliren ve yükselen yoğun şiddet ortamı, hukuka olan güvensizlik ve kendi adaletinin peşinde koşan insan profilleri ile 2000'li yıllara gelinmiş ve 2000'li yılların ilk on yılı tamamlanmıştır. 1990'lı yıllar ve 2001 yılı ülkede iki derin ekonomik krizin yaşandığı ve gündelik hayatı kökünden sarsan ekonomik gelişmelerin paralelinde yaşanmıştır. Özellikle ekonomik anlamdaki sorunlar ülke gündeminin daha fazla yolsuzluk, suç gündemi ile dolmasına neden olmuştur. Toplumsal adalete olan inancın sarsılması da suç ve şiddet ortamının daha da artmasına neden olmuştur. 1990'lı yıllarda ayrılıkçı hareketlerle şekillenen şiddet ortamı, 2000'li yıllara gelindiğinde sadece ayrılıkçı unsurlarla sınırlı kalmamış, mafya ve milliyetçi tepkilerle çeşitlenen daha geniş bir alana yayılmıştır.

Demokratik gelişimlerin sadece yazılı olarak kalması ve pratikte uygulanamaması, çağdaş toplumun beklentileri ile örtüşmeyen gündelik hayat pratiği, insanların kurtarıcı figürlerini de saf, mert kriterlerden; kendisini amaca ulaştırma-

çak her yolu mubah gören ama tamamıyla da kötü kabul edilemeyecek, figürlerle kodlanan bir zihniyete bırakmıştır. Dolayısıyla gündelik hayatta sorunların çözüm şeklinin şiddet sarmalı ile belirleniyor oluşu toplumu da şiddet temelli bir yapıda yaşamaya mahkum bırakmaktadır. Kötülüğün gündelik hayat içerisinde olağanlaştırılması ya da normalleştirilmesi yeni kahramanların da normalleşen bu alanın içinden çıkmasına neden olmuştur.

Nurdan Gürbilek yeni oluşan kahraman algısını tanımlarken şu gözlemden yola çıkar: *Ona göre; kahramanlar ilhamlarını her şeye rağmen adalet dağıtan, mazlum, mağdur ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu davranan kırılğan Doğulu çocuklardan değil; toplumun yeni korku nesnelere karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türkler'den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacaktır* (Gürbilek 2001: 51). Gürbilek tespiti ile insanların gündelik hayatta her gün karşılaştığı bu figürleri içselleştirmelerinin temel nedenini de açıklamış olmaktadır. Gündelik hayatta sıradanlaşan ve kendisini masum olmak zorunda hissetmeyen, kendi adaletinin peşinde koşan bu figürler klasik kahramanın içeriğini doldurmazlar. Onlar yeni dönem kahramanlardır. Güce ulaşırken karşılarına kimin çıktığıyla ilgilenmezler. Kendilerine göre değer yargıları olduğunu iddia etmelerine karşın ya da toplumsal değerlerin bir kısmını içselleştirmelerine karşın güce ulaşan yolda bu değerlerin bazılarında ödün verebilirler. Dolayısıyla da kültürel temsil alanında antikahraman olarak yer alan bu figürler salt hayal ürünü olmanın ötesinde, değişen gündelik hayat pratiğinin önde gelen figürlerinden yani toplumsal temsil alanından beslenerek üretilirler.

3. YENİ TÜRK SİNEMASI

1990 sonrasında Türkiye'de sinema üretimine yeni katılan yönetmenlerle birlikte ulusal sinema, pek çok sinema tarihçisi tarafından belirli bölümlere ayrılmıştır. 1996'da çekilen Eşkya (Yavuz Turgul) filmi geniş kitlelerce seyredilerek, kaybedilen yerli seyircinin tekrar sinema salonlarına dönmesi sağlanmıştır. Eşkya filminden önce çekilen Derviş Zaim'in Tabutta

Röveşata (1994), Zeki Demirkubuz'un C blok (1994), Yeşim Ustaoglu'nun İz (1994) ve Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba (1997) filmleri ile yeni bir başlangıç yapılsa da yeteri kadar izleyiciye ulaşmayan bu dönem, genel olarak farklı bir adlandırma gereksinimini doğurmuştur. Asuman Suner 'Hayalet Ev' adlı çalışmasında bu dönemi Fransız Yeni Dalga akımının çıkış serüveninden hareketle yeni dalga sineması olarak adlandırmayı denemiş fakat metnin devamında *"1990 sonrası Türk sinemasının sanatsal kanadına daha uygun görünmekle birlikte, popüler sinemada önceki dönemden ciddi bir kopuş oluşturduğu ve yenilikçi özellikler barındırdığı için"* (Suner 2000: 33) 'Yeni Türk Sineması' olarak adlandırmayı tercih etmiştir. Daha sonra ise pek çok yazar Yeni Türk Sineması kavramı ya da Yeni Türkiye Sineması kavramını daha yaygın olarak kullanmaya başlamıştır. Bu iki kavram da kendi içerisinde bir ikilik yaratmış ve Türk kavramının milliyetçi bir çizgiyi işaret ettiğine inanan bazı yazarlar, milliyet yerine bu coğrafyaya atfen Türkiye kelimesinin kullanılmasını tercih etmişlerdir. Sonuçta herkesin hemfikir olduğu şey; bu dönemin Yeşilçam'dan farklı olarak kendi üslubunu oluşturmaya çalışan yeni bir sinemacı kuşağınca yaratıldığıdır. Zahit Atam Yeni Türkiye Sineması kavramını tercih eden sinema yazarlarından biri olarak yeni dönem yönetmenlerin geçmişten kopuş süreçlerini ise şu şekilde açıklar: *"Benim anlayabildiğim kadarıyla, başta Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan olmak üzere, yeni sinemanın kurucuları, bu alanlarda tarihin nasıl bir yıkıntı içerdiklerini biliyorlardı, Buradan çıkardıkları sonuç, ortak akli oluşturmak çabası değil, sinemanın genelinden olabildiğince kendilerini soyutlamak oldu. Çünkü ne yaparlarsa yapsınlar, sistemin ve sektörün yetersizleri, yeteneksizleri ve iş bilmez yöneticileri nedeniyle anaforda kaybolup hem kendilerinden enerji çalacağını hem de kendilerini manen yıpratacağına inanıyorlardı."* (Atam 2011). Böylece ortaya çıkan yeni yönetmenler homojen bir çizgide ilerlemeyen yalnızca geçmişin metotlarından sıyrılarak ve dünyayı takip ederek yeni bir sinema üslubu yaratma çabasına girişmişlerdir. Kişisel üslupların cesurca ifadesini bulduğu, auteur sinemacılara özgü tematik ve görsel ilgilerin, takıntılarının bir filmde diğerine sürdürüldüğü, kitlesele bir seyirci topluluğunu hedef-

lemeyen ancak kendi seyircisi de olan bir sinema ortaya çıkmıştır (Ulusay 2010).

Diğer yandan yeni sinemanın en belirgin özelliği pek çok eleştirmence de ortak paydada bulunan erkek filmleri üretme meselesidir. Yeni sinema daha çok erkek sinemasıdır. Erkek sineması da bu anlamda antikahraman üretirken önceliği yine eril karakter yaratımı olmaktadır. Belki bir diğer açıdan bakıldığında yeni sinemanın erkek sineması olarak ilerlemesi antikahraman üretimini de kolaylaştırmakta ya da yaratmaktadır. Bu çalışma kapsamında ele alınan antikahraman anlatıları ise ulusal sinemada yükselen erkek anlatıların salt bir bölümünü oluşturmaktadır. Çünkü ulusal sinema örneklerindeki her türlü erkek hikayesi merkezine antikahramanı taşımamakta, erkekliğe ilişkin abartılı dostluk hikayeleri, delikanlılık söylemleri geliştirmeye devam etmektedir. Sürekli devam eden ve yükselen erkek hikayelerinin evrilişini Sabire Ruken Öztürk şu şekilde özetlemektedir: *“Yeşilçam’da melodramın klasik özellikleri işler; yani aşırı zıtlıklar, tesadüfler, yüce bir aşk ilişkisi; filmdeki gerilim kadın ve erkeğin kavuşup kavuşamamalarına dayanır. Genellikle mutlu sonla biter filmler. Ama bu sürece gelene kadar kötü kadınlar cezalandırılır, iyi kadınlar yola getirilir, genellikle şiddet uygulanarak bunlar gerçekleşir ve sonunda kötü talihlerini yener karakterler. Genellikle evlenirler, ölseler bile birlikte öterek öte dünyada kavuşacaklarına dair inancımızı pekiştirirler. Günümüzdeki popüler sinemada artık kadınlar bile yer almamakta neredeyse, sadece erkekler var, erkekler arası dayanışma ve erkekler arasındaki ilişkiler yüceltiliyor, erkekliğin yüceltilmesi son dönem filmlerde çoğu zaman milliyetçilikle de kol kola giriyor.”* (Büyükdüvenci ve Öztürk 2007: 49). Bunu yaparken de en önemli enstrüman olarak şiddetin sunumu ve sinemada da bunun estetize bir unsur olarak kullanılması, son yıllarda önemli ulusal film örneklerinde sıkça görülen bir durumdur. O Şimdi Asker, Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi, Maskeli Beşler Irak’ta, Yandım Ali, Amerikalılar Karadenizde, Emret Komutanım: Şah Mat gibi filmler şiddet temelinde şekillenen ama milliyetçi çizgileri ve duruşları net olan ulusal sinema örnekleri olarak öne çıkmaktadır. Şiddetin erillikle ilişkilendirilmesinin yerleşik toplumsal algı ile örtüşmesi ve gündelik hayatta da

sıklıkla karşılaşılan militarist tabanlı şiddetin sürekliliği bu alanının kültürel temsilde de devamlılığını sağlamaktadır. Ömer Türkeş şiddet ve erillik temalı sanatsal üretimlerin edebiyat alanındaki yansımalarını ve neye hizmet ettiklerini incelerken şu ilginç tespiti yapar: *“2000’li yıllarda şiddetin nerdeyse edebiyatın geneline yayılmasının erkek hikayelerindeki artışla örtüşmesi, kurgusal metinlerde toplumsal bellek ve bilinçaltı arasındaki tuhaf ama organik ilişkiyi sergilemesi açısından önemli. “Vietnam Sendromu”, “Anadolu Sendromu”na dönüşürken tıpkı o sendromla baş etmek için üretilen Vietnam filmlerine benzer hikâyeler kaplıyor edebiyatı. “Şiddet bazen adaletin ve yasaların temeli olur” şiarını benimseyen, pek çok roman kahramanını silaha sarılıp birilerinden hesap sormaya iten öfke (...), kendisini köşeye sıkıştırılmış hisseden insanların isyanları, adaletle bireysel ilişkileri şekillendirdikleri, böylelikle mazlumdan yargıca, yargıçtan cellada nasıl dönüştüklerini anlatırken, şiddete bahane aranması, şiddet eylemlerine siyasi ve felsefi meşruiyet sağlanması”* (Türkeş 2009: 844). Ulusal sinemada yükselen eril dilin sinema yapım sürecine hakim olan erkekler dışında yerleşik bir eril zihniyetin ürünü olduğu açıktır. Şiddetin gündelik hayatta sıradanlaşan görünümünün bir şeylerin hesabını sormak isteyip soramayan kitlelerin boşalım aracı olarak görülmesi, erkek sinemasını; hesap sorabilen ve gününü kurtarabilen antikahramanlarını yaşatmaya devam edecektir.

3.1. Yeni Türk Sineması’nda Antikahramanı Odağına Taşıyan Anlatılar:

Yeşilçam Sineması’nda kahramanlar genellikle ahlaklı, topluma yaralı bireyler olarak resmedilmiştir. Hatta filmsel karakterler o kadar baskın hale gelmiştir ki filmlerde oynayan oyuncuların gündelik hayatlarında o karakterlerden bağımsız davranmaları söz konusu olamamıştır. Onlar namuslu, onurlu anneler, bacılar, eşler ya da sevgililerdir. Bazen kötülüğün peşinde olsalar da doğru yolu bulmak da gecikmezler. Dolayısıyla Yeşilçam yarattığı bu tiplerle sadece büyük kahramanlar ve kahramanlıklar üretmiştir. Yeşilçam Sineması’nda derinlikli karakterler bulmak çok mümkün değildir. Ayrıca kitleler sadece görmek istediklerini defalarca görmeye gitme eğiliminde olduğu için de ticari anlamda bir değişim söz konusu

olamamıştır. Bir antikahramanla özdeşim kurabilecek ya da kahramanının eksikliklerini görece kitle hazır değildir. Bununla ilgili en iyi örnek Yılmaz Güney'in yıllarca elinde silahla kötülerin peşinde koşan 'çirkin kral' imajını benimsemiş ve onunla özdeşim kurmuş kitle *Umut* filminde (Yılmaz Güney, Şerif Gören; 1970) canlandırdığı arabacı Cabbar'ın otomobile çarpan kişi tarafından tokatlanmasını kabullenememiştir. Günümüzde ise değişen yaşam koşulları ile birlikte değişen toplumsal ve ahlaki değerlerin kültürel temsilde de eski katılığında uzak anlatımlara olanak sağladığı aşikardır. Artık izleyici için salt iyi olmak zorunda olmayan, kötülüğü aklından geçirip bir şekilde bulaşan kahramanlar da özdeşim kurulabilecek yakınlıktadır. Gerçeklikle bağın kopmaması noktasında yeni anlatıların odağına antikahramanlar yerleştirilmesi çok yadırgatıcı değildir. Zeynep Tül Akbal Sualp mevcut antikahraman yükselişini, hiçlik kutsamaları olarak değerlendirir ve son dönemde ulusal sinemada baskın eril dilin kahramanlarının "saldırgan katiller, tecavüzcüler, yaygınlaşmış mafya fedailerini, bu hayatta kimse için bir şey yapmamayı seçmiş kendinden gayrisine kafayı takmayan, hiçbir üretimde bulunmayan hayatı tüketen bireyler" olduğunu altını çizerek (Sualp 2009: 140).

Ulusal sinemada pek çok antikahraman örneği ile karşılaşmaktadır. Mustafa Altıoklar'ın 1997 yapımı *Ağır Roman* filmindeki suçun batağında erkek olmanın en vahşi görünümlelerini sunmak zorunda kalan Salih, bu anlamda bir antikahraman örneği olarak öykü evreninde yerini alır. Kudret Sabancı'nın 1998 yapımı *Laleli'de Bir Azize* filmi ise karafilm biçimine uygun çekimi ile farklı bir örnektir. Filmin karakterleri de suçla birlikte gelen kötülüğün içinde gelişirler. Film, *Gemide* filminin öyküsünün bir başka bölümünü anlatması açısından iki film arasında organik bir bağ kurulmasını sağlar. Filmin kahramanları ise sürekli küfür eden kadın satıcıları mafya babalarından ibarettir. Film bu anlamda antikahramanlardan oluşmaktadır. Filme hakim olan küfür ve argonun yoğun kullanımına bir başka Serdar Akar filmi olan *Barda* (2007) filminde de görmek mümkündür. Filmdeki şiddeti Günseli Pişkin şu şekilde açıklar: *Barda* filminde yapılan şiddet herhangi bir ideal uğruna yapılan şiddet değildir. Şiddetin nedeni burada sınıf farklılığı,

alkol ve uyuşturucu haplardır. Filmin parmak bastığı en önemli nokta benzer olayın Ankara'da yaşanmış olması ve suçluların 27'şer yıl hapis cezası aldıktan sonra Rahşan affi ile salıverilmeleridir. Ancak suçlular filmde cezalarını bulmaktadırlar. Eğer kanun yetersiz kalıyorsa kendi imkanlarınızla intikamınızı alabilirsiniz inancı neredeyse bir kod olarak yaşantımıza girmiştir (Pişkin 2007: 31). Film bu anlamda antikahramanı merkeze taşıyarak bir sistem eleştirisini mümkün kılmak istemiş ama şiddetin estetize görünümünü nedeniyle de gösterildiği dönemde oldukça eleştirilmiştir. Çünkü mevcut şiddet Pişkin'in de söylediği gibi amaçsızdır ve şiddet bir araç olmaktan ziyade adeta amaç olmuştur. Zeki Demirkubuz'un 2001 yılı yapımı *Yazgı* filmi ise antikahraman örneği olarak Musa karakterini işlemesi açısından önemlidir. Musa için toplumsal değerlerin, ahlaki sorunların, bir insanı amaçsızca öldürmenin hiçbir önemi yoktur. Onun için her şey önemsiz ve sıradandır. Filmin en önemli sorunsalı birlikte yaşadığı ve sorunları bulunmayan annesinin ölümünden sonra üzülmemesidir. O toplumsal uyuşmayı toptan reddeden bir karakterdir. Hayatına dahil olan herkes annesinin ölümüne üzülmemiş olması ile onu suçlamakta ama kendisi bunun bir suç olmasını anlamsız bulmaktadır. Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) ve onun ön hikayesini anlatan *Kader* (2006) filmlerindeki Uğur ve Bekir karakteri de öne çıkan antikahraman örnekleri olarak değerlendirilebilirler. Uğur kendisine, ailesine bakan adamı bir hiç uğruna vuran psikopat katilin peşinden giderek her şeyi hiçe sayarken, ona aşkı dışında hiçbir elle tutulur bağı olmayan Bekir'in kendi ailesini değerlerini hiçe saymaktadır. Ne başkalarına yaptıkları kötülüğün ne de başlarına gelenlerin farkındadırlar. Onlar sadece o anı yaşarlar. Filmler görünürde aşk uğruna katlanılan acıları merkeze almakla birlikte insan bencilliğinin ne boyutta yaşanabileceğinin, kendi mutluluk ve amacı dışında hiçbir ahlaki değer ya da toplumsal değer öneminin olmadığını altını çizmektedir. Özellikle Bekir karakteri ile insan olmanın temel şartlarının bile bu bencillik uğruna günden güne eriyip gitmesine tanıklık edilmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filmindeki anne Hacer'in zaafalarını sergilemekten ve istediği şeyi yaşamaktan çekinmemesi onu bir antikahraman örneği olmaya doğru iter. Özellikle kocasının patronu

ile kurduğu yasak ilişkide direktmesi ve isteği uğruna toplumsal değerleri, ailesini ve eşini hiçe sayması onu ne salt iyi bir karakter ne de salt kötü bir karakter yapar. O zaafı, zayıflıkları ve toplumsal uyulaşım ile sorunları ile derinlikli bir antikahraman olarak öykü evreninde yer alır. Reha Erdem'in 2008 yapımı *Hayat Var* filmi ise yine suçla iç içe geçen yaşamlara odaklanırken, burada büyümeye çalışan genç bir kızı anlatır. Baba ve dede kendi yaşamlarını devam ettirirken bir kenarda savrulan ve yaşamdan beklentisinin ne olması gerektiğinden bile habersiz bir kız (*Hayat*) ayakta kalmaya çalışır. Başına gelen kötülük (tecavüz) bile onu mutsuz etmez. O kaldığı yerden yaşamına devam etmeye çalışır. Babanın kadın satıcısı olması, dedenin kendisine getirilen karşılıksız gofretlerin hesabını sormayışı bir umursamazlık silsilesi yaratır. Filmdeki neredeyse hiçbir karakter toplumsal uyulaşım da yer almaz. Kendilerine göre günü kurtaran, benciliklerinde boğulan tiplerdir. *Hayat* için bile başına gelen kötülüğü kabullenip bunu kendi lehine çevirmek çok da pratiktir. Yağmur, Durul Taylan kardeşlerin 2009 yapımı *Vavien* filmi ise karafilm türünün Türkiye'deki en başarılı örneklerindedir. *Vavien*'deki elektrik tamircisi Celal yaşadığı küçük kasabanın baskılayıcılığından kaçmanın, pavyonda aşık olduğu kadına kavuşabilmenin, dahası taşranın ya da toplumsal uyulaşımın kendisine dayattıklarından kaçabilmenin yolunu ahlaksız taktiklerde bulmaktadır. Bu ahlaksız taktik ise parası çaldığı karısını kaza süsü vererek öldürmeye çalışmaktır. Celal için cinsel açlık ve taşradaki tatminsizliğinin güdülediği bencilliğinden başka bir şeyin önemi yoktur. Ne ailesi, ne karısı ne de çocuğundan hoşnuttur. Mutsuzluğunun kaynağı olarak da onları görmektedir. *Hayat* sadece kendi mutluluğu üzerine inşa edilmelidir. Dolayısıyla da mutsuzluğunun kaynağından kurtulmanın yolu olarak karısını öldürmeyi ve karısının tüm parasını çalmayı hedeflemektedir. Bir erkek olarak zayıf, onursuz bir adamdır. Hatta filmin yönetmenlerinden Yağmur Taylan filmde sadece Celal'in değil çocuğa kadar bütün erkek karakterlerin birer antikahraman örneği olduklarını söyler (Taşçıyan, 2009). Serdar Akar'ın 2011 yılı yapımı *Behzat Ç.* filmi ise son dönemde televizyondan sinemaya aktarılan en önemli antikahramandır. Anrikahraman olarak sıralanan bu listede en fazla izleyici sempatisini

kazanan karakter olan Behzat Ç. de suçla mesleği gereği iç içe olan bir karakterdir. Bir polis olarak, adaleti ya da kanunların uygulanmasını sağlaması gerekirken kendi adaletini kendisi dağıtmayı tercih eden, hayatta her şeyini kaybetmiş, ailesi olmayan, mesleğinde bile vasat bir seviyede kalmıştır. Tüm sorunlarını kendisine göre yöntemlerle çoğunlukla da şiddet yoluyla çözen tam anlamıyla kötü olmakla birlikte kendi vicdanına göre hareket eden biridir. Sürekli içki içer, küfür eder ama kendi bildiğini söylemekten çekinmez. Bu anlamda toplumsal uyulaşım da çoğunlukla ortak paydada buluşmayan ama tam olarak da çemberin dışında kalmayan bir antikahramandır.

3.1.2. Gemide

Gemide, Serdar Akar'ın 1998 yılı yapımı filmidir. Film denizden kum çıkartan bir gemi kaptanı ve dört mürettebatının başından geçenleri anlatmaktadır. Bir akşam yemek almak için gönderdikleri boksör lakaplı tayfa paralarını çaldırıldığını söyleyerek gemiye geri döner. Halbuki kadın pazarlığı sırasında paraları kaptırmıştır. Bunun üzerine esrar ve alkol alan tüm ekip paralarını aldıklarını söylediği adamları bulmaya giderler. Burada kavga çıkartarak bir kadın satıcısını yaralayıp, hayat kadını olduğunu düşündükleri bir kızı kaçırlar. Tayfalardan boksör lakaplı olanı bir fırsatı bulup kıza tecavüz eder. Daha sonra Ali adlı tayfa da kıza tecavüz eder. Kaptan İdris bu durumu öğrenince sinirlenir. Fakat Ali ona yaraladığı adamın öldüğünü yani Kaptan İdris'in de artık katil olduğunu söyler. Oysa adamlar sadece yaralanmıştır. Fakat Ali'nin kendi suçlarını ortaya çıkarmaması için kaptana bu yalanı söylemesi gerekmektedir. Kadını öldürmeye karar verirler ama yapamazlar. Bir gece Ali kadına yine tecavüz ederken kadın bu duruma katlanmaz ve Ali'nin tuttuğu bıçağa kendisini saplar. Bu intihar girişimine rağmen ölmez, kaptan ve arkadaşları ise onu hastaneye götürmek isterken polisi görür, kadını yol kenarına atıp hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler.

Film tam anlamıyla bir erkek filmidir. Kullandıkları küfürlü dilden, esrar, alkol, seks muhabbeti gibi erkek dünyasına ait her şeyin bulunduğu ve gündelik alışkanlıklara kadar erkek dünyasına odaklanılan bir filmidir. Erkekler arası güvensizlik, hegemonya ve iktidar savaşını

küçücük bir kamarada açığa çıkar. Özellikle bir sabah kahvaltıda suçu birbirlerinin üzerine atma çabalarında görüldüğü gibi durum bir anda geminin idaresinin aslında kimde olması gerektiğine ilişkin farklı bir tartışmaya dönüşür. Filmde sıklıkla kullanılan küfür, erkek dünyasını anlatması açısından öyküye hizmet etmektedir. Antikahramanın en önemli özelliklerinden biri de sahip olduğu kirlil eril dilden vazgeçmemesidir. Filmin başrol oyuncusu Erkan Can filmin bu yanıyla ilgili şunları söyler: *"Bu bir erkek filmi. Üç erkek bir araya geldiğinde böyle konuşur. Ufacık bir yere sıkışmış, bir geminin içinde bütün hayatları geçen adamlar. İfade edemedikleri şeyi küfürle anlatıyorlar. Bu erkekler arasında, darlandığımızda böyledir aslında. Şimdiye kadar Türk sinemasında, hep dublajlı filmler yapıldı hiç küfür duymadık. Sanki zannettik hayat hep böyle, sinemadaki gibi."* Bu bağlamda antikahramanlarla birlikte sinemaya yerleşen küfürlü diyalogların gündelik hayatta sıradanlaşan kötülüğün ve hâkim eril dilin bir yansıması olarak görüldüğünü vurgulamak gerekmektedir.

Erkek dünyasının Can'ın da söylediği gibi en saydam şekliyle verildiği filmde gerçeklik, İdris Kaptan'ın filmin açılış sekansında anlattığı gemi metaforundaki gibidir. İdris Kaptan: *"Bir memleket gibidir gemi, her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır. Kaidelere uyulmalıdır, kanunlara, nizamla. Ben de bu memleketin baş şeyi gibiyim, başbakanı gibiyim mesela. Her şey benden sorulur. Denize çıktım mıydı bu küçücük gemi bir memleket oluverir. Aslında bir başbakandan daha çok görevim var, çünkü onların adamları var, bakanları var, falanı var filanı var, benim yok! Bu gemide güvenlik de, eğitim de, sağlık da, eğlence de benden sorulur. Kamil de başbakanın en kıyak yardımcısı. Siz de vatandaş. Aynı zamanda memur gibisiniz. Bu yüzden çok kıyak, çok disiplinli ve çakı gibi olmalıyız! Sürekli kendimizi ve birbirimizi kollamalıyız."* diyerek aslında geminin ülke metaforu olarak görülmesini vurgular. Gemi aslında ülkedir ve halk birbirinin gırtlığını sıkırmakta, hiç kimse birbirine güvenmemektedir. Dahası ise bu ülkede kadınlar elleri bağlanıp ağızları kapatılarak her gün ırzlarına geçilmektedir. Kadınların eli kolu bağlanarak ırzına geçiliyor ve bu yalnızca yasal anlamda suç olduğunda erkek dünyasında bir önem kazan-

maktadır. Gemi ülkenin bütünüyse, kadınına reva görülen muamelede de bir değişim yoktur. Asuman Suner de filmin gemi figürünü metafor olarak kullanarak giriştiği toplumsal çözümlemeyi susturulmuş bir kadın üzerinden aktardığından bahseder (Suner 2006: 310).

Filmdeki dört erkek karakter de birbirinden farklı olmakla birlikte toplumsal uyuşmanın dışında karakterler olma noktasında benzeşirler. Hayata, kendi konumlarına dahası birbirlerine karşı olan davranışlarında da bir boş vermişlik, umursamazlık vardır. Hayatta tutunamayan, kaybeden dört eril figür, antikahraman vardır. Gemide çalışıyor olmalarına rağmen o gemi sadece kıyıda dolaşan ve denizden kum çeken bir gemidir. Gerçek anlamda denizci bile değildirler. Kıyısında durdukları kent gibi onlar da dünyanın bir kıyısında öylece durmaktadır ve o dünyaya ancak karşıdan bakabilmektedirler. Birbirlerine karşı aile gibi olduklarını söylemelerine karşın bu konuda da dürüst değildirler. Ali'nin kaptan İdris'in sadece hafifçe yaraladığı adamı öldürdüğünü sanmasına ilişkin hikaye anlatarak kendi suç ortaklarını artırma peşinde oluşu ya da Kamil'in bir anda geminin idaresine ilişkin eleştirilerinin altında hep bu güvensizlik ve iki yüzlülük vardır.

İdris, geminin kaptanıdır. Diğer üç karaktere göre akli selim bir profil çizmektedir. Fakat en az tayfaları kadar bir kaybedendir. Onun kaptanlığı denize bile açılmayan, sadece kum çeken bir geminin bekçiliğinden ibarettir. Onun küçük dünyasında sadece sözünü dinleyen fakat arkasını dönemeyeceği üç tayfası vardır. Tüm dünyası ise bu tayfalardan ibarettir. Kırklı yaşlarında olmasına rağmen bir aile ya da toplumsal bir konum elde edememiştir. Hala içki ve esrar sofrasında küfrederek, kadın muhabbeti etmektedir. Gerçek hayata ancak gemisinin güvertesinden bakabilecek kadar cesurdur. Onun dışında cesaret, onur ya da ahlaki değerler onun o küçük yaşamında önemli bir yerde durmaz. Diğer karakterlerden farklı olarak iyi bir vicdani korumaya çalışır. Gemideki kıza bir tek o zulmetmez. Aksine ona yardım etmeye çalışır. Kadını öldürmeme noktasında vicdani olmasına rağmen toplumsal değerlerle onun da sorunu vardır. Kenara itilmişliğinin farkındadır. Alkol ve esrar içtiğinde kendisini kaybetmektedir. Bir erkek olarak varlığını tayfalarına anlattığı erotik hikâyelerden öteye taşıyamaz.

Onun da Kâmil gibi gerçeklikle problemi vardır. Onlar hayatta yaşadıkları şeyin gerçekliğinin bile tam olarak farkında değildirler. Erkan Can canlandırdığı karakter ve tayfasını açıklarken şunları söyler: *“Bu herifler esrar içiyorlar, alkol içiyorlar. Aşırı derecede içiyorlar yani başka ne yapınlar? Ne yapacaklar gemide? Kum boşalacak sekiz saat, bir günde boşalıyor, al otur iç. Bunlar ne buluyorsa içiyor ama bunun sonucunda ne oluyor? Her şey karışıyor. Her şey birbirine giriyor. Yani hatırlamıyor adam! Ne kadar kötü bir şey, cinayet işledin abi diyor, vay anasını yapmışım diyor, olabilir diyor yani.”* İdris bunu problem eder gibi görünse de tüm kaygısı tecavüz olayında Ali ile Boksör’ün kaygısı gibi yasal olarak başlarını derde sokmaktır. Bunun dışında insani bir noktada rahatsızlık duymaz. Çünkü yaraladığı ya da öldürdüğünü düşündüğü adam cezalandırılması gereken bir kadın satıcısıdır. Üstelik de paralarını çalmıştır. Sonuçta kendi adaletini dağıttığı için pişman değildir. Ama yasa karşısında başına geleceklerden korkmaktadır. Aslında İdris Kaptan mevcut paradoksu bir repliğiyle kısaca şöyle özetlemektedir: *“Karı orospu s.ktik. Herif pezevenk, öldürdük. Paralarını aldık, demezler mi bize, siz misiniz bu kentin zaptiyesi?”*

Kamil ise gerçeklikle asla yüzleşemeyecek bir karakterdir. Cesaret, kutsal değerlere bağlılık, saygı, onur gibi özellikler Kamil’de bulunmaz. Fırsatı varken bile diğerleri gibi kıza tecavüz edemez. Uzaktan onları seyrederek kendisini tatmin etmeyi tercih eder. Kaptanın kendisine söylediği gibi onların tek hayatı vardır; o da o gemidir. Geminin en akıllısıdır fakat gerçek dünyada adam yerine bile konulmayacaktır. Bu nedenle gemide yaşadığı onur kırıcı her şeyi sineye çekmek zorundadır. Kavga ettikten sonra yanına gelen kaptan, ona sigara uzatır fakat almaz. Kaptan odadan çıktıktan sonra ise bu gururlu hareketten eser bırakmaksızın yatağın üzerine atılan sigara paketini cebine atar.

Ali; geminin en genç tayfasıdır. Hayatı gemide karnını doyurmak ve kadınları düşünmekten ibarettir. Boksörün gemiye getirdiği Romen kıza tecavüz etmeyi her fırsatta deneyen cinsel açlığı bastırılmamış bir karakterdir. Ali sadece anı yaşamak istemektedir. Gemideki diğer kaybedenler gibi o da yarinsız, umutsuzdur. Ama Ali karakteri tam anlamıyla bir

antikahraman değildir. Çünkü tüm film boyunca bencil, saldırgan ve kötüdür. Kıza tecavüz eder, sonra da onu öldürerek kurtulmaya çalışır dahası kendi suçunu açığa çıkartmasını diye Kaptan’ı öldürmediği halde kadın satıcısının katili olduğunu söyler.

Boksör ise Ali kadar kötülüğe bulaşmasına rağmen saf ve iyi bir yan barındırır. Bu anlamda bir antikahraman özelliği taşır. Çünkü kıza tecavüz eder ama ona içten içe bir sevgi duyar. Bu duyduğu içten sevgiye rağmen kızı kendisini kaptana söylemekle tehdit eden Ali’ye peşkeş çekmekten geri kalmaz. Dahası işler karışınca, kızı kaptana da peşkeş çekmeye çalışır ve “Hani kıza aşıktn?” diye soran kaptana: *“Olsun abi biz uzaktan da severiz”* diyebilecek kadar da onursuzdur.

Film genel anlamda bir erkek filmi ya da antikahraman filmi olmasına rağmen bu sıkıntının nedeni ile pek ilgilenmez. *“Gemide, Laleli’de bir azize gibi filmlerde karşıt kahramanların anlatıya sebep olan hallerinin sebebi hikmeti nedir, dertleri, sıkıntıları neden kaynaklanır, bunu anlayamayız. Aslında nedeninin ne kendilerinin ne de bizim bilebileceğimiz bir boşluk ve hiçlik hali, ile kafalarına göre takılmak, kadın, alkol ve uyuşturucu tüketmek istemektedirler. Üretmemenin değil tüketmemenin sıkıntısındadırlar.”* (Sualp 2009: 141). Tüm bulaştıkları bela da yine eriliğin teşhirine ilişkin ucuz bir kadınla cinsel ilişkiye girebilme iddiasından ibarettir. Bu filmin ana eksenini, kadın bedenini fütursuzca tüketmemenin açlığı ile başlarının derde girmesidir. Başlarına gelenlere rağmen filmin sonunda *“Nerede kalmıştık?”* diyerek hayatlarına devam ederler.

3.1.3. Bornova Bornova

Bornova Bornova, İnan Temelkuran’ın çektiği 2009 tarihli filmidir. Günümüzde, İzmir’in Bornova ilçesinde küçük bir mahallede yaşayan insanların hikayesinin anlatıldığı bir filmidir. Mahalle taksicisi, bakkalı, bilardo oynayıp, sigara içme ve karşı cinsle yakın münasebet derdinde olan liseli gençleri, yaşlı teyzeleri ile sıradan bir yerdir. Film genel olarak esrar satıcılığı yapan Salih; askerden yeni dönen, platonik olarak sevdiği kız olan Özlem ile evlilik hayalleri kuran, 20 yaşlarında bir genç Hakan; felsefe doktorası yapmasına karşın porno hika-

yeler yazarak geçinmeye çalışan eski solcu Murat'ın arasında gelişen hikayeye odaklanır. Fakat olaylar sıradan bir mahalle hikayesinden bir cinayet hikayesine doğru evrilir. Hakan aşık olduğu kız olan Özlem'e tecavüz ettiğini öğrendiği çok sevdiği Salih abisini öldürür ve bunu gören Murat Hakan'a şantaj yapar. Filmin sonunda ise Hakan ve Özlem evlenirler ama Murat'ın şantajlarından kurtulmak için onu öldürme planı yaparlar ve bu planla da film biter.

Bornova Bornova film temel olarak 1980 sonrası apolitik ve amaçsız gençlik, mahalle kültürü, sokak ağzı ve yazılı olmayan gündelik hayatın kurallarına odaklanırken, 1980 sonrası apolitik hayatlara da genel bir bakış atmaktadır. Bu anlamda antikahramanı odağına taşıyan karafilm türüne de yakın bir duruş sergiler. "Noir filmlerindeki geriye dönüşler sık sık geçmişin bugünü belirlemekteki gücünün altını çizer. (...) Bu filmlerdeki anlatsal yönelimler, ahlaki sorumluluğun mantığını tersine çevirerek basit yapılu muhafazakâr ahlaki yargıları bulandıran genel bir ahlaki retoriğe aittir. Bireyler kötüyse genellikle bu belirli bir sınıf yapısının özelliklerini taşıdıkları içindir. Şu halde çağdaş noir filmlerinin, dönemin eleştirel faaliyetini büyük ölçüde harekete geçiren popülist güvensizliğin ya da güven kaybının bir parçası olduğu söylenebilir" (Kellner ve Ryan 1997: 139). Örneğin; Murat karakteri de özünde idealist bir tip olarak belirmesine karşın gündelik hayatını kurtaran ucuz taktiklerden kaçınmaz. Mevcut kötü ve ahlaksız taktiklere yönelme gerekçesini de sınıfsal bir bağlamda değerlendirir. O ezilenlerin yanında yer aldığı için içinde bulunduğu duruma sürüklenmiş bir karakterdir. Diğer yandan Hakan'ın da içinde bulunduğu durum sınıfsal bir sorunun sonucudur. Toplumsal statü olarak nerede konumlanması gerektiğinin bilincindedir. Bu bilinç ise, onu bu durumdan kurtarmayı güdüleyen kötülüğün kaynağı olabilmektedir.

Murat'a dönülecek olursa, 30'lu yaşlarında felsefe doktorası yapmış fakat siyasi nedenlerle işleri yolunda gitmemiş, hayatını porno hikayeler yazarak geçiren evli bir adamdır. Temelde idealist görünmesine karşın hayattaki gerçek durumu ya da gündelik pratiği bu kadar ahlaklı değildir. Fabrikada grev yapan işçiler üzerine belgesel yapmak ister ama bu sadece lafta kalır.

Döneminin bol laf üreten ama emek harcama noktasında tembel solcusudur. Fabrikadaki işçilere grev desteği vermeye çalışan eski solcu Murat'ın şantaj ve porno ile hayatını devam ettirme ahlakı ise ayrı bir tartışma alanı yaratır. Bu anlamda ciddi bir toplumsal eleştiri malzemesine dönüştürülen Murat karakteri, kaybeden bir kahraman olarak hayatta kalmanın ahlaklı yollarını bulmaktan, çabalamaktan çok uzaktır. Aslında kendisine sunulan ya da sunulamayan imkânların çoğu toplumdandır değil Murat'ın kendi ataletinden kaynaklanmaktadır. Karısından, pornodan ya da şantajdan para kazanmak çalışmanın güçlüğünden daha pratik bir yoldur. Murat tüm bu özellikleri ile bir antikahraman örneği olarak öykü evreninde yer almaktadır. Onun için toplumsal uyulmanın, ahlaki değerlerin hatta ideallerin bir önemi kalmamıştır. Ne olması gerekliliğine ilişkin yorum yapabilir, akıl verebilir ama kendisini kurtarma noktasında bu ilkelere mümkün olduğunca uzak durur. Murat, karısının kendisini maddi manevi aşağılamasına göz yumar ve kendisinden beklenen onurlu duruştan bir sigara parası koparabilmek adına vazgeçebilen bir antikahramandır.

Salih, siyasi görüşü sebebi ile TRT'den atılan bir baba ile idealist bir öğretmen annenin tek çocuğudur. Böyle bir ailenin 1980 sonrası yetiştirdiği ve kendi acılarına ortak etmek istemediği, apolitik olmanın da ötesinde 30 yaşlarında serseri çocuğudur. Çocukken ailesinin yaşadığı mahallenin çok da üzerinde bir hayat standardı sunmasına, her istediklerini yapmasına karşın bir kaybeden olarak hayatına devam etmekte ve bisiklet tamir ettiği dükkanında el atından uyuşturucu satıcılığı yapmaktadır. Buna rağmen hayata karşı müthiş tepkili ve ondan yüksek beklentileri olan bir adamdır. İnsanların ona saygı duymasını arzulamaktadır. Herkesi ahlaki olarak eleştirirken kendisi ahlaksızlığın bir parçası olmaktan kaçınmamaktadır. Saygı üzerine attığı bir nutukta eski ile yeni karşılaştırmak üzerine verdiği örnek ise oldukça manidardır: Hakan'a "Eskilere sor bakalım; kerhaneye gittiklerinde, arkadaşlarının girdiği karıya giriyorlar mıymış?" diyerek olaylara karşı bakışının nasıl bir ataerkil tezahürle biçimlendiğinin, saygı beklentisinin aslında hegomonik olarak aşağılanan ve duvar dibinde kendini tatmin edemeyen erkekliğinin arayışından ibaret olduğu açık bir zihniyetin

deşifresidir. Ailesi ile yaşamak yerine bir odada yaşamayı tercih eden, kendi ailesini kuramamış, kendinden küçüklere karşı gösterdiği şiddet sayesinde gördüğü saygıdan başka tutunacak bir şeyi olmayan bir adamdır. Salih Özlem’le birlikte bu filmin gerçek kötülerinden birisidir. O, mahalle kültürünün samimi görünen ama çıkar, korku, sınıfsal ayrıma dayalı yapısının kaypak zeminine adapte olmuş bir kaybedendir.

Hakan, futbol tutkusu yüzünden liseyi bırakmış daha sonra da bacağı sakatlandığı için futbolu bırakan, askerliğini yaptıktan sonra mahallesi-ne yeni dönen 20 yaşlarında bir gençtir. İş bulup evlenme hayalleri kuran Hakan için Özlem dışında hayatta bir amaç, hedef yoktur. Çevresinde olan olaylara oldukça yabancısıdır. Yaşadığı anı bile yorumlamaktan uzak toyluktur. İşsiz olarak etrafta dolaşan Hakan gününü çoğunu Salih’in etrafında ve ondan hayat dersleri alarak geçirir. Hakan sevdiği kızın belki de yalnızca doldurduğu ile gerçekleştirdiği cinayet ile saf ve temiz duruşunu yitirir. Özlem’e olan tutkusu onu bir cinayete sürükler. Üstelik öldürdüğü kişi her gün akıl danıştığı mahalleden saygı duyduğu abisidir. İronik olan da Hakan’ın bu eylemi gerçekleştirirken yine Salih abisinin öğüdünü dinlemesidir. Salih Hakan’a “*Acımycan oğlum saldıracaksın*” diye öğüt verirken Hakan onun öğüdünü kendisini öldürerek fazlasıyla yerine getirmektedir. Hakan bu anlamda toplumsal uyulardan uzak, nerede durduğu tam olarak belli olmayan zayıf bir karakter olarak antikahraman özellikleri taşır. Hayatta tutunmaya çalıştığı futboldan bir tekme darbesi ile sakat kalarak uzaklaşır. Hatta o kadar acımasızca uzaklaştırılır ki stada ücretsiz giriş sağlayan kulüp kartı bile elinden alınır. Buna rağmen hayattan basit beklentilerle mutlu olmanın anı yaşamanın peşinde koşar ve Özlem’e duyduğu saplantılı aşk ya da evlilik hayali onu toplumsal değerlere saygılı bir alandan iyice uzaklaştırır. O tutkusunun hazzının yerine gelmesi ile ilgilenmenin ötesinde bir şey düşünmemektedir. Tabi bunu yaparken kendi adaleti ve kendi kaçışçı, ahlaksız ve ilkesiz taktiklerini uygulamaya devam eder.

Özlem 16 yaşlarında meslek lisesine giden ama kendi küçük dünyasında Anadolu lisesine giden bir erkek arkadaş edinerek bireysel kurtuluşunu sağlamak isteyen bir karakterdir. Hayat-

ta kendisi dışında hiçbir şeyi önemsemeyen, umursamaz bir tip olan Özlem bir kirli eril dile sahiptir. Filmdeki pek çok erkekten daha fazla argo ve küfür kullanır. Bu anlamda tam bir antikahraman özelliği göstermesine rağmen bütünlüğüyle güvenilirmez ve kötü bir karakterdir. Bu anlamda bir antikahraman değildir. Tüm kötücüllüğü ile öyküye hizmet eden Özlem karakteri başından geçen ya da geçmeyen tecavüz hikayesinde bile kendisini mağdur durumuna çekemez. Salih’in anlattığı hikayenin öznesi olması o hikayenin uydurulmuş olduğu hissini uyanmasına neden olur. Özlem, Salih’in tacizlerinden kaçabilmek için Hakan’la evlenmeyi ve taksicilik yapan bir adamın karısı olmayı tercih eder.

Film, 12 Eylül askeri darbesinden sonra oluşan sosyal ortamın karakterleri, arada bırakan, hayatta beklentileri olmayan ya da olamayan insanlara dönüştürmesinin bir panoramasını yapmıştır. Gündelik kötülük ve suç ortamının toplumsal uyuşmaya uygun, ahlaklı ya da idealist insanlara çok da fırsat tanımadığı, günü ya da anı kurtarmanın tek geçerli olduğunun altının çizildiği film, gündelik hayatın antikahramanları nasıl ürettiğinin üzerine odaklanması açısından kayda değer bir örnek olarak sinema tarihindeki yerini alacaktır.

SONUÇ

Son dönemdeki pek çok ulusal filme bakıldığında, erkekliğin yükselen bir çizgide filmlerin odağını işgal ettiği gerçeği göz ardı edilemez. Belki de bu yükseliş en önemli atılımını, öykü merkezine kural tanımaz antikahramanları geçmişin güçlü ve toplumsal uyulama sorun-suz eril karakterlerinden farklı bir şekilde oturtması ile elde etmiştir. Toplumsal yapının değişimi ile birlikte artık toplum değer yargı-larındaki değişim kültürel temsil alanındaki üretimleri de etkilemiştir. Popüler kültür alanının toplumsal deşifre edebilecek bir araç olması gerçeği de antikahramanı odağına taşıyan pek çok filmin toplumsal kodlara ilişkin önemli bir veri alanı olacağı aşikârdır. Özellikle toplumsal değerlerin gündelik hayattaki erozyonuna her gün tanık olan toplumsal aktörler için bu kahramanlar oldukça gerçekçidir. Artık toplum da geçmişin saf, kutsal değerlerine sadık kahramanlar yerine kendisini masum olmak zorunda hissetmeyen kahramanlarla da özdeşim

kurabilmektedir. Nejat Ulusay'ın erkeklik krizi olarak adlandırdığı fakat geleneksel eril kodlamanın ötesinde sadece güç odaklı erilliği koruyan ve kuşatan erkeklik günümüzde bir kriz içerisinde olabilir (Ulusay 2004: 160). Erilliğin devamının yeni nedenlere bağlanmak zorunda oluşu, ve erilliğin kendi içerisinde kurduğu hegemonyanın katılığı ortadadır. Kültürel temsilde de temsil edilen eril figürler bir şekilde gücü istemekte ve buna ulaşmakta da hiçbir kural tanımamaktadır. Kant'ın söylediği gibi yasalar iyiyi kendisine bağlamıştır, yasalar iyiyi bağlanmamıştır. Dolayısıyla da kötülük yasa ile engellenemez. İyinin bir ödev olarak insanlarda varılması gerekmektedir. Fakat günümüzde gündelik hayatta karşılaşılan iyi olamayan toplumsal pratik, kendi adaletinin peşinde koşmayı, yasaya bağlanmamayı doğurmuştur. Sonuçta amaçlanan şey, güçle birlikte gelen erilliğin ve onun sağladığı toplumsal çifte standardın devamlılığının sağlanmasıdır. Toplumsal ihtiyaçların bir nevi tatmin aracı olarak duran sinemanın bir kültürel temsil aracı olarak yeni anlatılarının odağını yeni antikahramanlarla süsleyeceğine kuşku yoktur.

KAYNAKLAR

Atam Z (2011) "Yeni Türkiye Sineması", Birgün Gazetesi, Ocak 2011.

Begley L (2004) Anti-hero Defination, www.library.spscc.ctc.eduelectronicreserveswanson/AntiheroDefinitionWinter2004.pdf, Erişim Tarihi: 12.09.2011.

Büyükdüvenci S ve Öztürk S R (2007) Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayış, Felsefe Dünyası Derg, 46, 45-49.

Geoffrion-Vinci M C (2009) "The Underground Woman: Male Antiheroes and Female Agency in Cristina Fernández Cubas" Neophilologus, 93, 633-646.

Gürbilek N (2001) Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları, İstanbul.

Kabadayı L (2009) İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sineması'nda Erkek Karakter ve Stereotipleşme, Huriye Kuruoğlu (der), Erkek Kimliğini Değişmeyen Halleri, Beta Yayınları, İstanbul, 163-181.

Kellner D and Ryan M (1997) Politik Kamera, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Oluk A (2008) Klasik Anlatı Sineması, Hayalet Kitap, İstanbul.

Özdemir E (1999) Yazın ve Yazınsal Türler, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Özden Z (2004) Film Eleştirisi, İmge Kitabevi, Ankara.

Pişkin G (2007) Günümüz Türk Sineması'nda Şiddet, Sinematürk Derg, 9-10, Ağustos 2007, İstanbul, 29-35.

Suner A (2000) Hayalet Ev, Metis Yayınları, İstanbul.

Süalp Z T A (2009) "Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen "Hiçlik" Kutsamaları", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IX, Deniz Derman (der), Bağlam Yayınları, İstanbul, 133-145.

Taşçıyan A (2009) Vavien'deki Bütün Karakterler Antikahraman, <http://www.stargazete.com/mobil/pazar/yazar/alin-tasciyan/vaviende-ki-erkeklerin-tamami-anti-kahraman-231404.mob>, 13 Aralık 2009.

Türkeş A Ö (2009) Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler, İletişim Yayınları, İstanbul, 9, 840-860.

Ulusay N (2010), Sinema, <http://kvmgm.kultur.gov.tr/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F009750E54D47BA0F0A73>, Erişim tarihi: 13.09.2011

Ulusay N (2004) Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yayınları, İstanbul, Güz, 101, 144-161.