



ISSN 1304-8120 | e-ISSN 2149-2786

Araştırma Makalesi * Research Article

Çağan Irmak Sinemasında Kadın Temsili

The Representation of Women in Çağan Irmak Cinema

Abdurrahim YALÇIN

Dr. Öğr. Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon Ve Sinema Bölümü
abdurrahim.yalcin@yobu.edu.tr
Orcid ID: 0000-0001-6812-0453

Öz: Bu makale, Çağan Irmak'ın yönettiği Babam ve Oğlum (2005), Issız Adam (2008), Dedemin İnsanları (2011) ve Unutursam Fısılda (2014) isimli filmlerinde yer alan kadın karakterler üzerinden kadın temsillerini ataerkil toplumsal yapının kullandığı kalıpyargılar açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmada örneklemi oluşturan filmler içerik analizi yöntemi ile incelenmekte ve çalışma sonunda ataerkil yapının sahip olduğu eril tahakküme ait kalıpyargıların çalışma kapsamında incelenen filmler aracılığıyla sürdürüldüğü sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın temsili, ataerkil yapı, Çağan Irmak, Türk Sineması..

Abstract: This article aims to examine the representations of women in terms of stereotypes used by the patriarchal social structure, through the female characters in the films Babam ve Oğlum (2005), Issız Adam (2008), Dedemin İnsanları (2011) and Unutursam Fısılda (2014) directed by Çağan Irmak. In this context, the films that make up the sample in the study are examined by the content analysis method and at the end of the study, it is concluded that the stereotypes of the masculine domination of the patriarchal structure are maintained through the films examined within the scope of the study.

Keywords: Representation of women, patriarchal structure, Çağan Irmak, Turkish cinema.

GİRİŞ

Popüler sinema ile sanat sineması arasında kalan sinema anlayışı, filmlerinde toplumsal olaylara dair incelenen temalar ve Yeşilçam melodramlarını günümüz sinema anlayışıyla yeniden yorumlayarak sinemasında yer veren Çağan Irmak, özellikle on iki milyonu aşan seyirci sayısı ile son dönem Türk Sinemasında dikkat çeken yönetmenlerdendir. Özge Özdoğan de "Popüler Sinemada Azınlık Nostalgisi: Çağan Irmak Örneği" başlıklı yazısında Irmak'ın filmlerinde önceki dönemlerde çok fazla konuşulmayan mübadele, ırkçılık, bunama gibi farklı temaları ele almasına ve "Türkiye sinemasında çoklukla karşımıza çıkan, kadının ikincil, silik bir figür, erkek egemen aile yapısının ve ailenin en önemli yapıtaşı olduğu toplumun kutsandığı" filmler yapmasına dikkat çekmektedir (2016: 201). Buradan hareketle genellikle erkeklerin hikâyelerinin anlatıldığı bu filmlerde kadınların nasıl konumlandırıldığı ve kadınlığın nasıl inşa edildiği önemli bir konudur. Bu anlamda çalışmada Çağan Irmak filmlerinde kadınlığın karakterler üzerinden inşası, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl kurulduğu, geleneksel kadınlık ve kadının ataerkil yapıdaki temsil biçiminin devam ettirilip-ettirilmediği içerik analizi yöntemi aracılığı ile incelenmeye çalışılacaktır. Ayrıca Toplumsal cinsiyet rollerinde geleneksel anlamların ve ataerkil anlayışın

Geliş Tarihi:10.08.2023

Kabul Tarihi:23.04.2025

Yayın Tarihi:30.04.2025

Atıf: Yalçın, A. (2025). Çağan Irmak sinemasında kadın temsili. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(1), 631-641. Doi: 10.33437/ksusbd.1341015

sürdürülmesi ya da buna nasıl bir karşı duruşun olduğunun incelenmesi çalışmanın amacıdır. Filmler aracılığı ile kurgulanan toplumsal yapıda kadın üzerindeki eril tahakkümün hangi yollar üzerinden kurgulandığı/kurulduğu ve kadınların bu ataerkil iktidar karşısında herhangi bir direniş gösterip göster(e)mediği ya da geleneksel ataerkil rollere uyum sağlayıp sağlamadığı çalışmada cevabı aranmaya çalışılacak sorulardandır.

Filmlerinin tamamında on iki milyonu aşan seyirci sayısı ile daha çok popüler sinema çizgisinde değerlendirilen Çağan Irmak sinemasının en çok izlenen dört filmi, 3.839.883 seyircili *Babam ve Oğlum* (2005), 2.788.550 seyircili *İssız Adam* (2008), 1.204.183 seyircili *Dedemin İnsanları* (2011) ve 1.719.661 seyircili *Unutursam Fısılda* (2014) araştırmamızın evrenini oluşturmaktadır.¹

Toplumsal Cinsiyet ve Ataerkil Yapının İnşası

Popüler sinema ya da sanat sinemasında kadınlık ya da erkekliğin temsili bir inşa sürecini gerektirmektedir. “Bu inşa sürecinde erkek egemen düşünme biçiminden uzaklaşılmadığı sürece temsillerde cinsiyetçiliğin izlerini görmeye” devam edilmektedir (Güler, 2012: 30). Bu anlamda daha çok erkeklerin egemen olduğu hikâyelerin işlendiği Çağan Irmak sinemasında bu insanın nasıl olduğunu incelemeye geçmeden önce toplumsal cinsiyet anlayışına göre kadınlık ve erkekliğin ve ataerkil anlayışın nasıl tanımlandığını ele almak yerinde olacaktır. Bu bağlamda Nancy Chodorow şunları söylemektedir:

Cinsiyet rollerinin toplumsal kurumlarla ve yapılarla, geleneksel bir anlayışla biçimlendirildiği, çoğu toplumda kadınların diğerleriyle olan ilişkileriyle tanımlandığı (birinin eşi, annesi, kızı gibi) toplumsal ve psikolojik baskının kişilik yapısında sürdürüldüğü söylenegilir. Çocuklar erkek egemen bir toplumda doğarlar, üzerlerine pembe ya da mavi battaniyeler örtülür, kamyonlarla ya da bebeklerle oynarlar, kitaplardan cinsiyetçi iletiler alır, okullarda toplumsal cinsiyet açısından farklılaşırlar. ‘Toplum’ insanlara değerler yükler ve onları toplumsal beklentilere göre davranmaya zorlar. Toplum, kadınların başarısız ya da edilgen olmalarını bekler, onlar da öyle olurlar (Öztürk, 2000: 16).

Bu tespitlerden hareketle “bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada kadının temsili ataerkil” ideoloji ile uyumlu olduğu söylenebilir (Öztürk, 2000: 69). Toplumda egemen olan eril bakış aracılığıyla ele alınan kadının konumunun ise nasıl inşa edildiğini Fatma Berktaş şöyle özetlemektedir: “Ataerkil sistem, bir kez kendini karmaşık hiyerarşik ilişkilerin işlevsel sistemi olarak meşrulaştırdıktan sonra toplumsal, ekonomik ve cinsel ilişkileri dönüştürür ve bütün düşünce sistemlerine egemen olarak, özellikle cinsiyet kimlikleri ve rolleri konusunda bir dizi ön kabulün yerleşmesine” olanak sağlar (2000: 26). Bu bağlamda Feminist film eleştirileri de filmsel anlatıyı eril ve dişil biçimler olarak ikiye ayırmaktadır: “Eril büyük bir çoğunlukla çevrelerine hükmeden eril karakterlerle özdeşleşmeyi destekleyen doğrusal, heyecanlı anlatılardır. Dişil olan ise pasif, acı çeken kadın kahramanlarla özdeşleşmeyi destekleyen daha az doğrusal anlatılardır” (Ekici, 2014: 72). Bu anlamda “geleneksel sinemanın anlatı yapısı erkek karakteri aktif ve güçlü olarak belirler. Anlatıdaki olaylar erkek karakter etrafında gelişir. Kadın karakter ise pasif ve güçsüzdür ve erkek karakter(ler)in” arzu nesnesi olarak resmedilmektedirler (2014: 72).

Filmlerde eril bakış açısıyla tanımlanan toplumsal roller böylece toplum içerisinde belirlenmiş kalıpyargılar içerisinde tanımlanmaktadır. Aslında toplumsal cinsiyet rollerine dair bilgilerimizin genellikle büyük bir kısmının bu kalıpyargılara dayandığından bahsetmek mümkündür ve toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını, toplumun kadınların ve erkeklerin niteliklerine ilişkin beklentiler olarak tanımlamak yerinde olacaktır (Gön, 2011: 46). Çağan Irmak sinemasında da egemen olan geleneksel kadın ve erkek rollerinin temsili ile filmlerinde Türk toplumunun kalıpyargıları kullanılarak ataerkil yapının sürekliliği sağlanmaktadır. Bu anlamda eril bir bakışın egemen olduğu Türk toplumunu göz önünde bulundurduğumuzda, Michael Ryan ve Douglas Kellner’ın *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* isimli eserinde ele aldıkları gibi “erkeklerin muhafazakâr eril toplumsallaşma ile -pazarda, orduya ve politikaya ilişkin konularda- saldırganlık ve rekabetçiliğe

¹ Seyirci sayıları <http://boxofficeturkiye.com/cagan-irmak> adresinden alınmıştır. Bu verilere göre yönetmenin filmlerinin tamamının toplam seyirci sayısı 12 milyonu aşmaktadır.

yöneltirilmesi, buna eşlik edecek itaatkâr dışıl toplumsallaşma biçimlerinin” olduğu toplumsal cinsiyet rollerinin ortaya çıkması sonucunu doğurmaktadır (2010, s. 259). Bu bağlamda çalışma kapsamında ele alınan Çağan Irmak sinemasında kurulan toplumsallaşma biçimlerinde de kadınlar bu itaatkâr/evcil rolü sergileyerek erkek egemen yapının arkasında ikincilleştirildiği bir konumda resmedildiği görülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın bundan sonraki kısmında örnekleme belirlenen filmlerdeki yukarıda değinilen toplumsal rollerin analizleri ile devam edilecektir.

Ataerkil Ailede Kadın: *Babam ve Oğlum* (2005)

Nejat Ulusay *Melez İmgeler* isimli eserinde Batı’da özellikle de Avrupa melodramlarında yönetmenlerin ilgilendiği konunun aile bağlamında birey olduğunu ancak Asya melodramlarında ilgiye neden olan en önemli unsurun aile olduğuna işaret etmektedir (2008: 230). Bu tanımlamadan da hareketle Çağan Irmak sinemasında en çok izlenen film olarak öne çıkan *Babam ve Oğlum* filmi de daha çok bir aile içerisinde yaşanan olayları konu edindiği için aileyi merkeze alan bir Asya melodramı olarak değerlendirilebilir. Film, Ege’de bir kasabada toprak sahibi olan Hüseyin ağanın oğlu Sadık’ın babasının kendisi için çizdiği Ziraat Fakültesini okuyup sahibi olduğu çiftliğin başına geçeceği ve komşularının kızı Birgül ile evlenerek ailesinin yanında süreceği hayat yerine, gazetecilik okuduktan sonra İstanbul’da bir gazete de çalışıp yazılar yazdığı ve yine İstanbul’da evlendiği eşi ile yaşadığı hayatı konu edinmektedir. Sadık, ataerkil aile yapısında babasının onun için çizdiği hayat yolculuğu yerine, ilk etapta eril egemen düzene karşı gelerek kendi hayatını kendisi çizmiştir. Fakat hayatında karşılaşacağı sıkıntılar onu tekrar ailesine dönmeye zorlayacaktır. Filmde aile içinde baba ile oğul arasındaki çatışmanın kaynağı da bu kırılmada yatmaktadır. Filmde Sadık’ın hamile olan eşinin doğum yapmasına çok az bir süre kalmıştır ve bir gece fenalaşır. Sadık eşini doğum için hastaneye yetiştirme telaşında iken sokakların anormal bir biçimde boş olduğunu ve sokaklarda kimseciklerin olmadığını görür. Eşini hastaneye yetiştiremez ve bebek bir parkta dünyaya gelir. Deniz ismini alan bebek hayattadır fakat annesi kan kaybından yaşamını yitirir. Sabah olduğunda hala bomboş olan sokaklarda beliren bir askeri araçtan inen askerin “Darbe oldu!” sözü bütün olanların ve bu acının nedenini açıklamaktadır. Sinem Evren Yüksel filmdeki tüm bu travmatik olayları *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi* isimli eserinde kısaca şöyle ele almaktadır:

Babam ve Oğlum, toplumsal travmayı melodramatik unsurlar üzerinden bir aile travmasıyla birleştiren ve bu travmayı üç kuşağı temsil eden erkekler arasındaki ilişkiler temelinde aktaran filmlerden biridir. Bir Ege kasabasında çiftlik sahibi olan Hüseyin Ağa, oğlu Sadık ve torunu Deniz arasındaki ilişkiler temelinde kurulan film, toplumsal bir çözülme anıyla, yani 12 Eylül’le ilişkilendirilmiştir (2016: 124).

Darbe sonrası Sadık gazetede kaleme aldığı yazılar nedeniyle hapisaneye düşer ve ağır işkenceler görür. Hapisten çıktığında ise iş bulamayan Sadık, filmde de dile getirildiği üzere “mapusluk şartlarından” hastalanmış ve ömrünün son günlerini yaşamaktadır. Tek çaresi ailesinin yanına dönerek Deniz’i onlara emanet etmek olur ve oğluyla birlikte Ege’de ailesinin de bulunduğu kasabaya döner. Babasıyla kavgalı bir şekilde evi terk ettiğinden bu durum Sadık için büyük bir hayal kırıklığı ya da hayatta yapmayı hedeflediği amaçları karşısında bir yenilgi olarak da yorumlanabilir. Eve dönüşüyle birlikte film aslında tüm ataerkil düzene uyumsuzluğun cezalandırılması olarak da okunabilir. Ryan ve Kellner’a göre “ekonomik ve toplumsal güvensizliğin hüküm sürdüğü bir dönemde, izleyici kitlelerinin sağlam duygusal ve ailevi bağlara ilişkin temsillere duyduğu gereksinimin göstergesi” (2010: 253) olarak bakıldığında Sadık’ın eve dönüşü korunaklı aile sıcaklığına sahip “dönecek bir ev” ihtiyacı ile vurgulanmaktadır. Bu da geleneksel olanı ve ataerkil yapıyı desteklemektedir. Bu anlamda geleneksel aile yapısı özendirilmekte, yüceltilerek değerli kılınmaktadır. *Babam ve Oğlum* aileyi merkeze alan bir melodram olarak erkeklerin hikâyesinin anlatıldığı, Hüseyin ağa rolü de göz önünde bulundurularak erkek egemenliğini/tahakkümünü ve ataerkil düzeni sürdüren böylece kadınların hep ikincil planda olduğu bir film olarak değerlendirilebilir.

Filmde erkek karakterlerin yaşadıkları acı, dram ve krizler üzerine kurulan öykü ile erkek egemen yapı mağdur olarak resmedilmekte ve anne, teyze, eş, sevgili gibi filmdeki geleneksel kadın rolleri ile bu mağduriyeti destekleyen bir yapı inşa edilmektedir. Yüksel filmdeki bu durumu şöyle yorumlamaktadır:

Filmin erkek karakterlere odaklanmış olmasıysa, kaybın ve yaranın daha çok erkeklikle ilişkilendirilmesine ve şefkatin erkek karakterlere yönlendirilmesine olanak

sağlamaktadır. Masumiyet özlemi ve çocuk kalmışlığın kutsanması biçimindeki nostaljik tutum, kaygı ve gerilimin sonlandırılmasına, erkek karakterlerin birer kurbanı dönüşmesi de toplumsal-simgesel düzenin yeniden kurulmasına imkan verir (2016: 140).

Filmde kadınların bu ataerkil aile yapısında, ikincil bir konumda olmaları ile ilgili bir örnek de filmin kırılma noktalarından biri olan erkeklik krizi olarak da yorumlanabilecek Sadık'ın ölümünden sonra Hüseyin ağanın girdiği krizde yine kadınların yardımıyla egemen bir konuma yükseltilmesidir. Sadık'ın babası Hüseyin ağa oğlunun evden ayrılışını izleyiciye hatırlatarak evi terk etmeden önce "Burda duraydım, ona getme deyeydim!" diyerek kendisini olanlardan sorumlu tutması üzerine eşi Nuran ve Sadık'ın teyzesi Gülbeyaz'ın devreye girmesiyle babanın otoritesi yeniden tesis edilmektedir. Eşi Nuran "Hüseyin, topla kendini. Başımızda babamız sen kaldın bir tek. Bak, el kadar torunumuz var!" sözleri ile ataerkil ailede güçlü ve kurtarıcı baba figürünün yeniden inşasına hizmet etmektedir. Teyze ise Hüseyin ağanın geçmişte yaşananların artık değiştirilemeyeceğini ve Sadık'ın evinden ayrılışına engel olamayacağını ona kanıtlamak için bir mizansen kurar ve Sadık'ı simgeleyen abisi Salim'e engel olarak önünde duran babasını yıkarak geçmesini öğütler. Ona babasının bu krizden ancak böyle kurtulabileceğini söyler. O da babasına doğru koşup çarparak onun bu krizden çıkmasına yardımcı olmaktadır. Bu sahnede aşırılık filmin melodramatik yoğunluğunun artmasını, başlangıçta Sadık'tan yana kurulan mazlumluk söyleminin babaya kaydırılmasını ve kahramanın çektiği acının ifade edilebilir olana dönüştürülmesini sağlamaktadır. Bu noktada Kathleen Rowe'un hassas, kadınsılaştırılmış erkek imgelerinin ataerkil yapıların yerinden edildiği, iktidardan yoksun kılındığı anlamına gelmeyeceği şeklindeki tespitinden de söz etmek gerekmektedir. Rowe'a göre "melodram kültürü toplumsal ve kültürel iktidardan dışlanan erkekleri kurban olarak sunarken şefkatin erkeklere yönlendirilmesi yoluyla erkek iktidarını yeniden üretmeye" imkân sağlamaktadır (2016: 131). Dolayısıyla bu sahne ile filmde egemen konumda bulunan baba her şeyden sorumlu tutulduğu sırada kadın karakterlerin yardımı ile "Başımızda babamız sen kaldın bir tek!" gibi replikleriyle tekrar egemen/birincil konuma yükseltilmektedir. Böylece ataerkil bir ailede herkesin önünde olan güçlü baba figürü tekrar tesis edilerek ataerkil toplumların olmazsa olmaz geleneksel kadın-erkek rolleri yeniden üretilmiş olmaktadır.

Filmde erkek egemenliğinin vurgulandığı başka sahneler de rastlamak mümkündür. Örneğin, yeni ailesiyle tanışan Deniz yengesi tarafından kuzenleri ile tanıştırılırken erkek kuzeni ile "Hüseyin bu, dedenin isminden hanı" diyerek tanıştırılır. Çünkü geleneksel ailede torunlara dedelerinin ismi konulmaktadır. Filmde egemen konumdaki Hüseyin ağa, sert mizaçlı, çevresindekileri tersleyen, otoriter, sevgisini etrafına belli etmeyen, böyle bir durumu otorite zaafı olarak yorumlayan bir karakter olarak resmedilmektedir. Öyleki bunu eşi, çocukları ve torunları ile diyaloglarında görmek mümkündür. Örneğin, torunu atın ses çıkarmasından ürktüğünde onun elini tutması sonrası onu bağrına basması ve bu sevgisini daha fazla belli etmek istememesi ile oradan ayrılmasıyla, ölüm döşeğinde olan oğlu Sadık'a ona olan sevgisini "Sen benim oğlumsun, canımdan öte cansın! Bu kadar diyeceğim gerisini sen anla!" diyerek ona sevgisini daha fazla dile getirmekten geri durmasıyla, etrafında bulunan herkese karşı sert bir üslup takınarak egemen iktidarını korumaya yönelik çıkışlarına rastlanmaktadır. Bu örneklerden hareketle eril tahakkümün sürdürüldüğü filmlerdeki sert erkek kahramanların özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: "Bu tip erkek esmer, bıyıklı ve orta boyludur. Namusludur. Karısına ve sevgilisine karşı olan duygularını zor belli eder. Kesinlikle kadın sözü dinlemez. Çocuklarına karşı iyi babadır. Ama sevgisini onlara pek göstermez. Evin geçimini o sağlar. Güçlüdür. Ailesini dışarıdan gelecek her türlü tehlikeye karşı" o korumaktadır (Yüksel, 2016: 76). Bu anlamda filmin kahramanı tam da bu tanımlamadaki özellikleri yansıtan bir karakter olarak kurgulandığı görülmektedir.

Sonuç olarak erkek egemenliğini izlediğimiz ve onların dünyasından bakan bir yapıda kadınlar hep arka planda eril tahakkümü destekleyici ve hatta onun sürekliliğini sağlayan rollerde resmedilmektedir. Öyleki ataerkil düzen karşısında duran ve onun kendisi için çizdiği rolleri tanımayan erkek bireylerin bile kendi hayatını kendisi belirlemeye kalktığında hayatın zorlukları karşısında bir aile sıcaklığına her zaman ihtiyaç duyacağı vurgulanmaktadır. Filmin kapanış sahnesinde babasını kaybeden Deniz'in ağzını bıçak açmaz. Aile içerisinde ona ne yapılırsa mutlu olmamaktadır, çok üzgündür ve kaybettiği babasını çok özliyordur. Ona babasını göstereceğini söyleyen dedesi yıllar önce aldığı kamera ile Sadık'ı çektiği görüntüleri ona izletir. Bu sırada ailenin tamamı da yanlarına gelmektedir. Böylece Deniz içinde bulunduğu acı ile geleneksel ailenin inşasına katkı sağlayarak onların bir arada olmasına yardımcı olmaktadır. Yüksel filmdeki bu durumu şöyle ele almaktadır: "Çocuk kahraman filmin bu uzlaş

özleminin temsilcisidir. Filmin sonunda dedesi, babaannesi ve diğer aile fertleriyle birlikte babasının çocukluk görüntülerinin olduğu bir filmi izleyen Deniz, babasını kaybetse de aileyi bir araya getirmiş; toplumsal simgesel düzendeki bütünleşme, bu düzeni yaran şeyin ayrıştırılıp dışsallaştırılması yoluyla” gerçekleşmiş olmaktadır (2016: 139).

Erkeklerin Dünyasında Kadın: *Issız Adam* (2008)

Çalışma kapsamında incelenen bir diğer film olan *Issız Adam*’da (2008) erkek karakteri merkezine alan ve modern hayatta onun yaşadığı yalnızlık, cinsellik, aşk ve kriz durumlarının işlendiği ve bu çerçevede kadınların filmdeki erkek karakter Alper’in yaşamına eklemlendiği, bu yüzden eril bir bakışın hâkim olduğu bir melodram filmidir. Her ne kadar bu filmde erkek karakter Alper’in sevgilisi olan Ada, önce özgür bir yaşam süren ve kendi başına ayakta duran bir kadın olarak resmedilse de Alper’le ayrıldıktan yıllar sonra karşılaştıklarında iç sesle onlar için mutlu sonla biten bir hikâye yazdığını söylemesi ve hak ettiklerinin bu olduğunu ifade etmesi ile yaşadığı aşk acısını ve yine Alper’den ayrıldıktan sonra evlenerek çocuk sahibi olduğu ve ailesi ile Londra’da mutlu yeni bir yaşam kurmuş olması, kadınlığın yine geleneksel kodlara evrilmesi olarak yorumlanabilir. Bu geleneksellik Alper ile yaşadığı aşk sırasında Alper’e karşı onu gözetici ve yardımcı tavırları ve Alper’in taşra(sın)dan gelen annesi ile kurduğu diyalog ve yaptıkları eylemleriyle de gelenekselliğe olan meylini ve isteğini ortaya çıkarmaktadır. Selçuk Candansayar, “Çağan Irmak’ın *Issız Adam*’ını Seyretmek” başlıklı yazısında filmdeki bu durumdan şöyle bahsetmektedir: “Ada Alper’e düşlemlerde annesi gibi olma ihtimalini sunarken sonra bunu gerçeğe dönüştürerek, gerçekten annesi gibi olmaya başlamış, üstelik bundan mutlu da olmuştur. O da anne gibi Alper’in evini toplamakta, sigarasına sitem ederek sağlığı için kaygılanmakta, tencereden dolma yemekte, Alper’in evine kendi eviymiş muamelesi yapmaktadır. Zaten alışveriş merkezinde Ada ve annenin konuşmaları bir çeşit nöbeti devretme, nöbeti devralma konuşmalarıdır” aslında filmdeki bu durum ona annelik yapma nöbeti olarak da değerlendirilebilir (Candansayar, 2008).

Filmde gösterilen tek kadın Ada değildir. Alper’in Ada ile yaşadığı aşktan önceki yaşamı da kadınların filmde hangi rollerde gösterildiğini anlamamız açısından çalışma adına önemlidir. Bu anlamda film Alper’in internette bir çiftle ilişki kurmak için yazıştığı görüntülerle başlamaktadır. Daha sonra Alper’in bu çiftle buluşarak birlikte olması, buzlu bir cama yansıyan gölgeleri ile anlatılmaktadır. Alper gündüzleri sahip olduğu restoranda iyi bir şef olarak çalışmakta ve günboyu normal bir yaşam görüntüsü vermekteyken, geceleri kulüp ya da barlarda ve her gün farklı bir kadınla birlikte olduğu ‘sapkın’ bir yaşama sahiptir. Alper için bu tek gecelik yaşadığı ilişkiden öte bir anlam ifade etmeyen kadınlar, sadece cinsel ihtiyaçlarını giderdiği, duygusal açıdan hiçbir anlamı olmayan nesneler olarak resmedilmektedir. Bu yüzden Alper birlikte olduğu kadınlara da oldukça sert davranmaktadır.

Alper’in bu tutumuna Jung’un ‘içedönük insanlardaki şiddet kullanımı’ olarak söz ettiği yaklaşım ışığında bakılabilir. Bu tip insan talihsiz aşk ilişkilerine girme eğilimindedir. Çünkü bastırılmış duyguları büyük olasılıkla, denetimi dışında şiddetle patlayacak ve sonuçta uygunsuz kadınlara yöneleceklerdir. Ayrıca, varlığını kabul etmediği akıldışı ruh durumları ve bağnaz biçimde savunduğu inançlarından duyduğu kuşku da ona acı vermektedir. Genellikle sağlam bir görev anlayışı vardır. Ayrıca onun yaşama bakışında iyi, hatta soylu olan çok şey bulunur ancak, bunları uygulamaya koyuş şekli sıcaklıktan, hoşgöründen ve kalıplara, formüllere uymayı reddeden insancıl niteliklerden yoksundur (Altan, 2014: 129).

Birlikte olduğu kadınların yüzlerine bile bakmayan Alper, Ada dışında yaşadığı birlikteliklerin tamamı nesneleşmiş ve mekanik davranışlar haline dönüşmüştür. Filmde Ada ve annesi dışında kalan bu kadınlar tamamen silik, Altan’ın deyimiyle “gölge” karakterlerdir. “Birlikte olduğu fahişeler ‘karakter’ konumunda değildir yalnızca gölge yaşamın sürekliliğini sağlayan araç” özelliğine sahiptirler (Altan, 2014: 130).

Filmde resmedilen ve oldukça sıradanlaşmış restoran ve gece hayatı arasındaki ‘sapkın yaşam’ Beyoğlu’nda Alper’in hobi olarak biriktirdiği 45’lik plaklarını topladığı sahalardan birinde Ada ile karşılaşması ile değişmektedir. Alper, Ada’yı ilk kez gördüğü sahafta ondan etkilenecek ve aradığı kitabı başka bir kitapçıda bularak onu takipe etmeye başlayacaktır. Melodram anlatılarındaki gibi etkilendiği kızın peşine düşen Alper, ilk sayfasına telefon numarasını yazdığı kitabı iş yerine kadar izlediği Ada’ya

verir ve bir aşk hikayesi böylece başlamış olur. Ryan ve Kellner'in romantik aşk filmlerinde kadının erkekler tarafından kovalanan bir nesne olarak konumlandırılmasında bu duruma uygun bir yorum olarak değerlendirilebilir (2010: 236). *İssız Adam*'da da Alper tanışma fırsatı bulduğu Ada'ya kendisini kabul ettirene dek peşini bırakmamaktadır.

Filmin başrolündeki kadın karakter olan Ada 'Küçük Kahramanlar' isimli çocuk kostümleri diktiği küçük butiğinde, kendi parasını kazanarak ekonomik bağımsızlığa sahip, İstanbul'da tek başına yaşayan, kentli, özgür bir kadın profiline sahiptir. Bu özgür yaşam içinde ilişkilerinde deneyimlediği acılar nedeniyle dikkatli olmaya çalışmaktadır. Alper'in ilk andan itibaren yaptığı tanışma teklifini kabul etmemesinin nedeni de bu tecrübelerle dayanmaktadır. "Erkek egemen kültürün erkek tarafından ustalıklı kullanılan tahakküm amaçlı kodlarını ve erkeğin sıkıştığı zaman kullandığı kaçma yöntemlerini ilişkiler içinde öğrenmiştir. Fakat Ada'nın Alper'in annesiyle kurduğu dostluk, kahve sohbetleri, çıktıkları alışverişler, Ada'nın kendini bulma yolunda gelenekle kurduğu olumlu ilişkiyi ifade etmekte" (Altan, 2014: 134), özgür, kentli, kendi ayakları üzerinde duran kadın rolünün, Alper ile yaşadığı aşk içinde kadının eşini ve ailesini koruyup gözetken rolünü üstlenmesiyle geleneksel kodlara bürünmektedir. Ada ile Alper'in annesi Müzeyyen'in filmde aralarında arkadaşlık kurması Alper'in bir türlü vazgeçemediği özgür hayatı için bir tehdit oluşturmakta ve Ada'nın bu yaşamdaki etkisi arttıkça Alper'in evliliğe doğru evrilen bu ilişkiden kaçmasına neden olmaktadır. Annesini memleketi Tarsus'a yolcu etmelerinin ardından eve döndüklerinde Alper ayrılma kararını Ada ile paylaşacaktır. Fakat bunun sonucundan ilişkinin her iki tarafının da yaşadığı 'aşk acısı' aslında kadın ve erkeğin geleneksel rolleri gereği bir aile kurmaları gerekliliğine işaret etmektedir. Böylece kadın ve erkek adına geleneksel roller bir kez daha vurgulanmaktadır. Tüm bunların yanında filmde elbette geleneksel olana karşı duruşlara dair örneklerde söz konusudur. Örneğin Ada'nın, Alper ayrılmayı istediğini söylediğinde "Neden!" diye bağırması aslında bu erkek egemen yapıya karşı bir haykırış olarak yorumlanabilir. İkisinin bu anlamda birbirlerinde aradıkları ve belki de bulmayı ümid ettikleri mutlu birliktelik ise şöylece özetlenebilir: "Alper bundan böyle kendi imgesini onu seven kadının gözünde bütünlenmiş, yalnızlıktan esirgenmiş ve aşkla kutsanmış biçimde görebilecektir. Bu onun iç arayışının gerçek nesnesidir. Dışarıdan 'seks' olarak görünen bu nesne 'aşk'tır. Ancak tam da böyle olduğu için, Alper kendisini görmeye başladığı için Ada'yı terk eder. Bu bağlamda Alper'in ıssızlığı zorunlu bir seçim olarak okunabilir. Gölgesiyle barışmayı göze alamadığı için, kendini dilsizleştirme eylemi" biçiminde bu ıssızlığı okumak mümkündür (Altan, 2014: 131). Dolayısıyla geleneksel kodları işaret eden çiftin ideal olan birliktelikleri, Ada'nın filmin sonunda iç sesle verilen konuşmasında kendileri adına yazdığı mutlu bir son ile belirtilmektedir. Böylece kadın ve erkeğin aile kurmadan mutlu olamayacağı film diliyle ifade edilmektedir. Ayrıca Ada ve Alper'in yıllar sonra karşılaştıklarında Ada'nın evlenip bir kızının olduğunu söyleyerek aileye sahip olduğunu dile getirmesine karşın Alper'in Ada'nın boşluğunu hiç kimseyle dolduramadığını dile getirmesi de 'kadının aile kurabilirliğini' ama erkeğin bunda başarısız olduğunu göstermektedir. Ataerkil toplumlarda bu gibi durumları "toplumun güvenliği ve geleneksel evliliğin gücü(nü), kadının yazgısına boyun eğmeyi kabullenmesine bağlı" olması olarak da yorumlamak mümkündür (Ekici, 2014: 193). Ada da Alper'i unutamamıştır ancak kaderine/yazgısına razı olarak bir aile kurmuş ve Alper gibi başkalarının çocuklarıyla vakit geçirmek yerine kendi çocuğunu yetiştireceği bir aileyi tercih etmiştir.

Sonuç olarak çalışmada incelenen Çağan Irmak'ın *İssız Adam* isimli filminde kadınlar ya temizlikçi olarak ya da bedenleriyle cinsel arzularını tatmin etmek için erkeklere hizmet ederken gösterilerek değersizleştirilerek ikincil plana itilmişlerdir. Filmdeki diğer kadınlardan biri olan Alper'in annesi Müzeyyen karakteriyse tamamen ataerkil kodlar içinde hem diğer evli çocukları ile sık sık bir arada olan geleneksel aile içinde resmedilmekte ve henüz bir yuva kuramayarak evli olmayan Alper'in yalnızlığı adına kaygılanarak onunda Ada gibi 'hayırlı bir kısmet ile' evlenmesini arzulamaktadır. Filmde en etkin kadın karakter olan Ada da her ne kadar filmin başında kendi başına özgür yaşayan ve kendi kararlarını veren kentli bir kadın olarak kurgulansa da Alper ile yaşadığı aşk ve ona karşı gösterdiği geleneksel kodlar içindeki kadınlığı ve filmin sonunda Alper'den ayrıldıktan sonra bir aile kurup kendi çocuğunu büyütmeyi seçmesi ile geleneksel aile kurumunun inşasını yüceltmektedir. Böylece filmde yerleşik olan geleneksel kadınlık rollerine evrilme sağlanmakta ve özgür bir kadının hayatının evlilikle tamamlanması gerektiği vurgulanmaktadır.

Geleneksel Kodlarda Kadın: *Dedemin İnsanları* (2011)

Dedemin İnsanları'nda da *Babam ve Oğlum* gibi Çağan Irmak'ın geçmişte geçen ve erkeklerin dünyasından bakılan ve yine geleneksel-ataerkil aile düzeni inşa edilmektedir. Film, cumhuriyetin ilk yıllarında Türk-Yunan toplumları arasında yaşanan mübadeleden 1960'larda başlayan darbelerin yaşandığı Türkiye tarihini sunmakta ve hatta filmdeki Mehmet Bey'in torunu Ozan'ın gençliğine uzanan bir dönemi de ele alarak günümüze dek uzanmaktadır. Mübadele ile göçe zorlanan toplumlarda özellikle ilk jenerasyon, toplumsal ve ekonomik açıdan yaşamlarında türlü zorluklarla karşılaşmış, filmde de dile getirildiği üzere büyüdüğü yerde kalsa "Türk tohumu" anavatana gelse "Yunan tohumu" diye yaftalanmaktadır. Bu durum filmde de anlatıldığı üzere ailenin en küçük bireylerinde bile ciddi 'aidiyet' sorunlarına neden olmaktadır. Bununla birlikte filmde "Dedenin mübadele sebebiyle Türkiye'ye gönderilirken koparıldığı çocukluğu, onun babacan ve çocuksu bir erkek olmasına sebep olmakta, hep suçluluk ve pişmanlık duyan bir baba figürü olarak kalmasına neden olmaktadır. İçlerine mektuplar yazdığı ve denize attığı şişeler, Ege'nin karşı kıyısında onun evini mübadeleden sonra devralmış fahri komşusuna ulaşır. Dedenin karşı kıyıdaki insanları bulsun diye şişe göndermesi ya da onu karşı kıyıya bağlayan denizde ölmeyi tercih etmesi filme hüzünlü bir neşe katmakla kalmayıp "büyülü gerçekçi bir tat da katar" (Özdüzen, 2016: 207). Bu bağlamda filmde "ötekileştirerek kendi kimliğini oluşturan milliyetçi düşüncenin etkisi de" öne çıkan düşüncelerdendir (Ay vd, 2014: 6).

Çalışma kapsamında ele alındığında film, *Dedemin İnsanları* isminden de anlaşıldığı üzere erkeklerin ön planda olduğu bir film olarak geleneksel ataerkil yapıda kadınlığın inşa edildiğini en başından ortaya koymaktadır. Filmin giriş sekansında karne gününde yalnız bırakmamak için torununun okuluna giden dede, onu arkadaşları ile göçmen ailelerin çocuklarını taşlarken bulması ve arabaya bindirmeden sokaklarda yürüterek cezalandırması ve karnesindeki arkadaşları ile geçimi "Orta" olan notunun seneye "Peki" olmadığı takdirde bahçeye rençber olacağını söylemesi ile dedenin aile içindeki otoriterliği ve erkek egemenliği film dili ile tanımlanmaktadır. Sonraki çekimde küçük karakter Ozan'ın denize gitmek için geldiği evde gösterilen kadınlardan annesi, anneannesi ve kız kardeşinin evde kadınlarla otururken gösterilmesi ve yine denize gitmeden karne sonucunu paylaşmak için belediye de çalışan babasına uğramasının gösterilmesi aslında geleneksel geniş aileye sahip olunduğunu izleyiciye görüntülerle aktarma gayretidir. Tüm bunlar aslında kadınlığın geleneksel kodlarla filmde nasıl inşa edileceğini en başından izleyiciye anlatmaktadır. Filmde bu görüntülerle kadınlık ve erkekliğin ataerkil yapıda inşası hakkında şunlar söylenebilir: "Ataerkil yönetimi, nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından denetlendiği yönetim biçimi olarak alırsak, ataerkil düzenin ilkeleri iki aşamada gelişir: Birincisi, erkeklerin kadınlara egemen oluşu, ikincisi yaşlı erkeklerin genç erkeklerle egemen oluşudur" (Ekici, 2014: 7). Filmde karne tatilinin de gelmesiyle yazlık eve geçilmektedir. Dede evin kapısını bütün bir yazı mutlu geçirmek için bir çeşit uğur sayılabilecek adetlerden biri olan "gülerek açar" ve böylece filmde de yaz tatili başlamış olur ve diğer çekimlerde geleneksel aile kodları içerisinde erkekler ve kadınlar gösterilmektedir. Örneğin, yemek yeneceği sırada dede masada baş köşede konumlanmakta ve yanı başında eşi ve çevresinde damadı, kızı, torunları ve misafirlige gelen komşuları gösterilmektedir. Kadınlar yemekleri hazırlayıp masadaki erkeklerin hizmetindedir. Sofrayı kurup kaldırırlar. Bu anlamda "eril kahraman, kadını hikâyesine dâhil ettiğinde aynı eril bakış açısını kadını anlatırken de kullanır. Erkeğin durduğu ve baktığı yerden anlatılan kadınlar, ataerkil sistemin ve söylemin içinden nasıl görülmek isteniyorsa öyle" aktarılmaktadır (Gön, 2011: 45). Bu anlamda kadınlar *Dedemin İnsanları*'nda ataerkil düzenin çizdiği rollerde yansıtılır. Anneanne ve kızı ev işleriyle, evin gelir getiren 'dışarıda çalışarak onlar için her türlü zorluğa göğüs geren ve tehlikelere karşı onları koruyan' erkeklerle hizmet etmektedir. Bu yüzden yemek pişirip, sofrayı kurarlar, evin temizliğini ve düzenini sağlayarak bahçe işleri ile uğraşmaktadırlar. Ayrıca evdeki çocuğu büyütme gibi ataerkil düzende kendisine verilen yükümlülüklerde filmde geleneksel kadınlık rollerine uygun biçimde inşa edilmektedir. Aslında bu durum aile içindeki bir çeşit anlaşmaya işaret etmektedir. Erkek-baba evin dışındaki işlerden, kadın-anne ise evin içinden sorumludur.

Ataerkil yapının çocukluktan itibaren nasıl kurulduğu/aktarıldığı ise Mehmet Bey'in torununu yazın tatillerde yanında çırak olarak çalıştırdığı sahnelerde anlatılmaktadır. Çünkü o da büyüdüğünde bir aile kuracak ve onların geçimini sağlayacaktır. Fakat kız çocukları çıraklık yapamaz ya da bu yönde yetiştirilmezler. Ama onlar evde annelerine ev işlerinde yardımcı olarak ve erkekler tarafından ihtiyaçları karşılanan, korunan ve himaye edilen birey biçiminde yetiştirilmektedir. Yine Ozan ile birlikte bir göçmen çocuğu olan diğer çırak Tahsin'in filmde okula yeni başlayan kız kardeşi Kiraz'a okulda bir abisinin de dedesinin yanında beraber çıraklık yaptığı Ozan olduğunu söylemesi ve Kiraz'ın

da bunu dile getirmesi sonrası bir eliyle abisi Tahsin'in elini tutarken diğeriyle de Ozan'ın elini tutması, kadının erkeklerin koruyuculuğuna ihtiyacının film diliyle gösterilmesi olarak yorumlanabilir. Çünkü kadın ataerkil yapıda erkeğin korumasına ihtiyaç duymakta, zayıf yapılı ve tehlikelere karşı korunmaya ihtiyaç duyan bir konuma sahiptir. Erkeğin koruması olmadığında kendini koruyamayacak durumda olandır. Tüm bunlar aslında film dili ile kadını zayıf göstererek onun yaşamında her an erkek egemenliğine ihtiyaç duyacağını göstermektedir. Bu da Ryan ve Kellner'ın da ifade ettiği gibi "sinemasal temsiller kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı konumlandır(arak)" asıl ait olduğu sınırlarını göstermektedir (2010, s. 219). Filmde geleneksel anlamda kadınlığın resmedildiği yerlerden biri de Mehmet Bey'in tüm yaşadıklarından sonra dayanamayarak intihar etmesi üzerine cenazesinde Peruzat isimli kadın karakterin Mehmet Bey'in cenazesi defnedilirken erkeklerin arasına karışarak mezara çiçek bıraktığı sırada orada bulunanlarca "Hatun kişi girmez uzak dur! Yahu nasıl bir cenazedir bu!" diyerek çıkışmalarıyla anlatılmaktadır. Çünkü Peruzat da filmde gösterildiği üzere diğer kadınlar gibi erkeklerin gerisinde bir yerde durarak erkeklerin cenazenin gömülmesini ve diğer işlemlerini tamamlamasını beklemesi gerekmektedir. Kadınlar ancak erkekler defin işlerini bitirdiklerinde mezarlığı ziyaret edebileceklerdir. Geleneksel kurallar bunu gerektirmektedir. Burada da kadın geri plandadır. Bu anlamda "filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde" aktarmaktadır (Ryan & Douglas, 2010, s. 35). Çalışma kapsamında değerlendirildiğinde *Dedemin İnsanları* filminin de geleneksel ataerkil yapı içinde tanımlanan kadın ve erkek rolleriyle yukarıda incelenen örneklerden de anlaşılacağı üzere örtüştüğü görülmektedir.

Kadının Taşrasında Kadın: *Unutursam Fısılda* (2014)

Unutursam Fısılda, Çağan Irmak sinemasında yukarıda ele alınan filmlerden ayrılarak kadınların hikayesinin anlatıldığı bir film olarak öne çıkmaktadır. Fakat bu durum genel anlamda Irmak'ın sinemasında görülen ataerkil yapının inşa edilmediği anlamına gelmemektedir. Belki filmde hikayesi anlatılan Hatice ya da ünlü olduktan sonra aldığı isimle Ayperi olan karakter, hayallerini gerçekleştirmek için her şeye arkasını dönüp tek başına hareket ediyormuş gibi filmin öyküsünde işleniyor olsa da bu kaçıış aşık olduğu erkekle yapıyor olması ve filmde başından sonuna onun bu duruşu karşısında duran ataerkil aile yapısı ve en sonunda ekonomik ve sağlık sorunları ile tekrar taşrada arkasını dönerek kırk yıl arayıp sor(a)madığı ailesinin himaye ve bakımına ihtiyaç duyması ile yıkılmaktadır. Filmde yaşadıkları ve yaptıkları karşısında tekrar evine dönmek zorunda kalması, bir ceza mahiyetinde yaptıklarının bir sonucu olarak da yorumlanabilir. Filmin sonunda gerçekleşen abla-kardeş dayanışması da tüm bunların ataerkil yapıda aile sıcaklığı ve güvenin tesisini yeniden yücelten bir anlamı inşa etmektedir. Filmde liseli bir genç kızın sevgilisiyle kaçarak hayallerinin peşinde kendi kaderini çizmek istediği bir hikaye anlatılmaktadır. Bu durum "popüler hikayelerde 'hırçın kız' olarak tipeleştirilen kadınların, evlilik ilişkileri aracılığıyla kendilerine atfedilen rollere bürünmesi, aşk ilişkilerinin demokratik kimlik oluşturmaları önünde engel oluşturduğunu göstermektedir. Çünkü aşk hikayesi, kadının bireysel kimliğinin önüne geçmekte ve erkeğin üstünlüğünün anlaşılmasıyla sonuçlanmaktadır" (Yüksel, 2016: 94). Bu bağlamda benzer bir hikaye işlenerek Hatice de aşık olduğu erkekle kaçacak ve kendi hayallerini gerçekleştirmeye çalışacaktır. Hatice'nin geride bıraktığı evinde geleneksel taşralı bir ailenin olmazsa olmazı, sert mizaçlı bir baba, onun idaresinde ve hizmetinde pısrık bir anne ve bir ablası bulunmaktadır. Fakat Hatice'nin evin o büyük duvarının ardında büyük hayalleri vardır ve onların peşinden gitmektedir. Dolayısıyla film boyunca Hatice'nin Ayperi olmadan önceki gençliğine sıkça geri dönüşleriyle (flashback) karşılaşmaktadır. Giriş sahnesinde muhasebecisi tarafından dolandırılan Ayperi'nin evinin haczedilişi anlatılmaktadır. Bu olay sonrası Ayperi'nin taşradaki evine otobüsle dönüşü başlamaktadır. Yolculuğun sonunda bir taşra kasabasının otobüs terminalinin ortasında kalakalması, "kadın çaresizliğini" sinematografik bir dille anlatmaktadır. Diğer taraftan kentli, modern bir kadın görünümüne sahip üzerindeki kıyafetleri ile oradaki insanlardan farklılığı, kırmızı elbisesi, kırmızı valizi, takıları ve topuklu ayakkabısıyla bulunduğu taşradan farklı olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır. Parke taşlarıyla döşeli yollarda yürürken topuğu kırılan ayakkabısı ise aslında içinde bulunduğu sıkıntıların yine sinematografik bir dille anlatılmasıdır. Çünkü taşralı kadın gündelik yaşamında dikkat çekmeyen, cinselliği çağrıştırmayan (kırmızı rengin baskın kullanımı), düz topuklu ayakkabı ve daha sade kıyafeti tercih etmektedir. Kırılan topuk ile bir parça o istemese de taşra, nerede olduğunu sinematografik bir dille karakterin kendisine anlatmakta daha doğrusu Ayperi'ye geçmişindeki Hatice'yi hatırlatmaktadır. Çünkü burada geleneksel yerleşik düzen kendine has bir yaşam biçimini beraberinde getirmektedir. Örneğin, yolda karşılaştığı ismi verilmeyen

yaşlı bir amca ilk kez gördüğü Ayperi'ye "Kimlerdensin sen?" diye sormaktadır. Bu soru geleneksel kodun bir başka yansımasıdır. Çünkü taşrada kişi/birey yoktur insanlar bir aileye/topluluğa aittir. Hele kadın için bu durum daha keskindir ve üyesi olduğu aileye göre veya filancanın kızı gibi tanımlanmaktadır. Filmde sonraki sahnede Ayperi'nin yanına yaklaşan bir kadının yüzünde beliren hayret ifadesi ile birileri tarafından tanındığı anlatılmaktadır. Ayperi'nin "baba ocağı"na döndüğü kendisine haber verilen ve bu durumdan çok da hoşlanmayan yıllar önce terk ettiği ailesinden geride kalan ablası yıllar sonar gördüğü kardeşine sert tavırlarla davranmakta, bu durum ise bir hışımla yürürken arkasından elindeki valizlerle ona yetişmeye çalışan Ayperi'nin gösterilmesiyle anlatılmaktadır. Çünkü ablasına göre o sevgilisiyle kaçmış, kendi hayatını kurmak için hayallerinin peşinden giderek şarkıcı olmuş ama arkasında/taşrasında bıraktığı ailesini rezil etmiştir. Bu yıllar sonra abla kardeşin ilk karşılaşmalarının anlatıldığı çekimin sonunda ulaştıkları yüksek duvarlı ev, Ayperi'nin büyüdüğü ataerkil yapıyı da en iyi biçimde anlatmaktadır. Çünkü yüksek duvarlı evlerde kadın evin içine hapsedilmiş, duvarlar ile sınırlanmış bir hayata mahkumdur. Dışarı çıkması onun için en büyük tehlikelerdendir ve yaşamı genelde bu duvarların içinde geçmektedir. Elbette bu duvarların dışına çıkabilir fakat onun korunaklı olduğu ve kendini rahat hissedeceği yer, bu duvarların içindeki geleneksel, korunaklı aile ortamıdır. Ayrıca yüksek duvarlı ev kadının mahremiyetini de simgelemektedir. Sonuç olarak Ayperi'nin taşradaki evine dönüşü, geçmişte karşısında durarak başkaldırdığı ataerkil ve geleneksel yapıya yenildiğini anlamsal açıdan sinematografik bir dille izleyiciye aktarmaktadır. Bu anlamda kendi başına birey olmaya kalkan kadın başarısız olmuş ve taşradaki ailesine tekrar dönmüştür. Kadının karşısında durmaya çalıştığı ataerkil yapı örnekleri filmin pek çok yerinde inşa edilmektedir. Örneğin, erkeklerle top oynarken Ayperi'ye ablasının, babasının onu çağırdığını söylemesi ile hemen telaşla eve dönmesi ve bu sırada yanında olan arkadaşının babasına "biz top oynamadık Hüsnü amca iğne oyası filan işledik deriz!" demesi aslında kendilerinden beklenen ve sergilemeleri gereken rollere işaret etmektedir. Çünkü ataerkil yapıda kadının evlenme çağına dek gençlik yıllarında iğne oyası ile çeyizini hazırlaması gerekmekte sonrasında ise ailesinin de onayını alacağı uygun biriyle evlenerek geleneksel aile yapısını kurması gerekmektedir. Geleneksel aile ortamında kadın 'evinin kadını çocuklarının annesi olması' için yetiştirilir. "Erkekler, rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlar ve düzene sokarlar. Kadınlar çocuk doğurma ve yetiştirme yetenekleri dolayısıyla günlük yaşam ve türün yeniden üretilmesi işlevini üstlenirler" (Berktaş, 2000: 27). Eve geldiklerinde masada oturan babaysa dünyayı yorumlayarak düzeni kuran ve koruyan bir rol kızlarına ve karısına dönerek "Lan siz beni katil mi edeceksiniz, elimi alıştırmanın eşek sudan gelinceye kadar yersiniz dayağı ha!" diyerek geleneksel rolü icra etmektedir. Bu anlamda bahçede yıkadığı çamaşırları asan eşine dönerek "Bana bak sahip çık şu kızlarına!" demesiyle geleneksel ailede erkek egemenliğinin desteklenmesinde önemli bir rol üstlenen kadın olan eş de tehditle uyarılmaktadır. O da "Hanife'nin ne suçu var, küçük domuzun işleri hep!" diyerek bir kız çocuğundan bekleneni sergilemeyen Hatice'yi suçlayarak asıl kuralları ihlal eden olarak cezayı hak eden anlatı içinde işaret etmektedir. Aile içindeki bu denetim kurma çabasını şöyle yorumlamak mümkündür: "Şiddet tehdidi ve fiziksel şiddet kadın üzerinde denetim kurmanın araçlarıdır. Karşı cinsle herhangi bir toplumsal temas ihtimalinin engellenmesi, mekânsal sınırlama, evden çıkışın kocanın ya da babanın iznine tabi oluşu da şiddetin bir biçimidir ve kadın üzerinde denetim sağlamaya aracılık" etmektedir (Ekici, 2014: 128). Filmde inşa edilen ataerkil yapıda itaatkâr eş, fedakâr anne rolü ile anneyse "kendinde bir özne olmaktan ziyade diğeri için bir nesnedir, özne olarak boş bir gösterendir, güvenliğin göstergesi olarak anlamı öteki için bünyesinde" barındırmaktadır (Ekici, 2014: 150).

Filmde Hatice yani geleceğin Ayperisi, okulda katılacağı şarkı yarışmasına babası tarafından engellenmesi sonrası İstiklal marşını okumayarak tepki göstermekte, tüm bu ataerkilliğe ve kendisi olmasına izin vermeyen geleneksel düzene karşı gelmektedir. Okul müdürü niçin okumadığını sorduğunda Hatice "Çünkü kendimi hür hissetmiyorum öğretmenim!" cevabını vermektedir. Bunun bir tezahürü olarak filmde Hatice sevgilisi Tarık'la birlikte evden kaçmaktadır. Berktaş'ın da belirttiği gibi "kadınların kendi kaderlerini belirleme mücadelesi, kaçınılmaz olarak kendilerine dayatılmış kimlik tanımlarından kurtulup alternatif tanımlar yaratılmasını içerir. Bu yeniden tanımlama süreci, aynı zamanda kadının gerçek anlamıyla bireyleşme sürecidir ve beraberinde ataerkilliğin, erkek egemen imge ve kuralların derinden sorgulanmasını getirir. Bu sorgulamanın yapılabilmesi için gerçekten bağımsız ve eleştirel bir bilince ihtiyaç vardır ki, bu da egemen ideolojiyle" kopuşa işaret etmektedir (Berktaş, 1998: 5-6). Fakat filmde tüm bu ataerkil düzene karşı gerçekleştirilen muhalefet yukarıda da değinildiği gibi başarısız olmakta ve Ayperi'nin yeniden taşrada bulunan ailesinin yanına dönmesiyle

sonuçlanmaktadır. Filmdeki bu kurguyu geleneksel kadınlık rolünden ayrılmanın bir çeşit cezalandırılması olarak okumak da mümkündür. Bu anlamda filmin genel anlatısında her ne kadar bir kadın hikayesi anlatılıyor olsa da aslında erkek egemen yapının gerisinde kalan kadın portreleri inşa edilmektedir. Filmin sonunda Ayperi'nin artık evlenerek filmde eşi olan Tarık'ın İstanbul'da onlara yardımcı olan ve şarkı söylerken gitarıyla onlara eşlik eden Erhan'ın Ayperi'nin yararına bir konser düzenleneceği ve elde edilen gelirin bir kısmı ile filmde Alzheimer hastası olan Ayperi'nin tedavi masraflarının karşılanacağı ve geriye kalan kısmının ise Alzheimer derneğine bağışlanacağı konserde bulunması ve bir şarkı ile katkı sağlaması için yaptığı ısrarlarını ablasının desteği ile kabul etmesi, aile içindeki abla-kardeş dayanışmasının da tekrar kurulmasını sağlamaktadır. Böylece Ayperi hayatının geriye kalan kısmında burada olduğu gibi yeniden bir aile gözetimini ve desteğini yanında hissetmekte ve geleneksel ailenin güvenli ve huzurlu ortamı film dili ile vurgulanmaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak Çağan Irmak filmleri, daha çok erkek öykülerinin ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından erkek egemen yapısının işlendiği filmlerdir. Çalışma kapsamında bu durumun belki *Unutursam Fısılda* da farklı olduğu düşünülebilir ancak bu filmde de her ne kadar kadınların hikayesi anlatılıyor gibi görünse de erkek egemenliği, baba, eş, aile ve kadın rolleri ile ataerkil anlayışın inşa edilmesi geleneksel toplumsal cinsiyet anlayışıyla uyumluluğunu ortaya koymaktadır. Bu anlamda Çağan Irmak sinemasında kadınlar erkeklerle olan ilişkilerine göre öykünün içinde yer almaktadır. Dolayısıyla yönetmenin geleneksel cinsiyet kodlarını filmlerinde işlediği görülmektedir. Kadınlar genelde geleneksel Türk toplumunda aile içindeki rollerini yansıtmaktadır. Anne, kız çocuğu, eş, sevgili gibi rollerde resmedilen kadınlık, geleneksel kodlar içinde temsil edilmektedir. Dolayısıyla Çağan Irmak sinemasında geleneksel ve ataerkil cinsiyet anlayışının sürdürüldüğü sonucu ortaya çıkmaktadır. Dönmez-Colin'in *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging* başlıklı çalışmasında da belirttiği gibi "her ne kadar başlangıcından bu yana kadınlar Türk sinemasının odağında olsa da görünürlükleri kimlikleri için çoğu zaman faydalı olmamıştır. Kamera kadını nesneleştirmiş ve onu görülecek şeye dönüştürmüştür" (2008, s. 142). Bu anlamda Çağan Irmak sinemasında da anlatının merkezinde erkekler yer alırken kadınlar onların çevresinde ve onlara bağlı ya da bağımlı eş, sevgili, anne, abla, kız kardeş ve kız çocuğu rollerinde ikincil bir konumda yer almaktadır. Dolayısıyla bu durum Çağan Irmak'ın özellikle çalışma kapsamında ele alınan örnekleme oluşturan filmlerinde ataerkil rollerin sürdürüldüğünü göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Altan, H. (2014). Issız Adam Filmi Üzerinden Issızlığın Açılımları. 2(4), 123-138.
- Ay, A., Midilli, S., & Tugen, B. (2014). Arafta Kalan Kimlikler: "Dedemin İnsanları" Filminin Söylem Analizi. Applying Intercultural Linguistic Competence To Foreign Language Teaching And Learning, 1-16.
- Berktaş, F. (1998). Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak. A. Berktaş Hacımırzaoglu içinde, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler (s. 1-11). Tarih Vakfı.
- Berktaş, F. (2000). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın. Metis.
- Candansayar, S. (2008, 12 13). Çağan Irmak'ın Issız Adam'ını seyretmek. İstanbul. <https://www.birgun.net/makale/cagan-irmak-in-issiz-adam-ini-seyretmek-18362> adresinden alındı
- Dönmez-Colin, G. (2008). Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging. Reaktion Books.
- Ekici, A. (2014). 2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası. [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Ankara Üniversitesi.
- Gön, A. (2011). Yusuf'un Kadınları. sinecine, 2(1), 43-63.
- Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet. sinecine, 3(1), 29-54.
- Özdüzen, Ö. (2016). Popüler Sinemada Azınlık Nostaljisi: Çağan Irmak Örneği. H. Köse, & Ö. İpek içinde, Gözdeki Kıymık (s. 201). Metis.

Öztürk, S. (2000). Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri. Alan.

Ryan, M., & Douglas, K. (2010). Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. Ayrıntı.

Ulusay, N. (2008). Melez İmgeler. Dost.

Yüksel, S. (2016). Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi. Agora.