

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET



Nursel Güler

Ege Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Öz

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz sinemasındaki cinsiyet temsilleri psikanalitik yaklaşımlardan yararlanılarak incelenmiştir. İncelemede feminist bakış açısı esas alınmıştır. Demirkubuz sinemasında ağırlıklı olarak erkek öyküleri anlatılmaktadır. Kadınlar, erkeklerle olan ilişkileri çerçevesinde devreye girmekte ve onların basit birer eklentileri haline dönüşmektedirler. Kadın yaşantılarına yaklaşmaya çalışan filmlerde ise bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran kadın temsillerine rastlamak zordur. Filmlerdeki kadınlar, erkek karakterler için fantezi nesnesi olarak kurgulanmıştır. Kadınların içine düştükleri çıkmazlar ise kapitalist sistemin bir sonucu olarak sunulmuş, erkek egemen yapının cinsiyetçiliği gözden kaçırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kadın, erkek, kadınlık, erkeklik, cinsiyetçilik, hegemonya, feminizm, sanat sineması.



Gender in the Movies of Zeki Demirkubuz

Abstract

This study examines the representations of gender in the movies of Zeki Demirkubuz from psychoanalytic and feminist points of view. Generally, male stories are told in these movies, and women appear in the context of their relations with men, or are turned into simple annexes of men. In these movies, it is difficult to find women who can stand in their own right. Women are used as fantasy objects for the male characters; and the dead ends that the women come to are presented as the result of the capitalist system, while the sexism inherent in a male-dominated society is overlooked.

Keywords: Woman, man, femininity, masculinity, sexism, hegemony, feminism, art cinema.

Giriş

Zeki Demirkubuz, 1990 sonrası yeni kuşağın önünü açan ve pek çok festivalden ödülle dönen bir *auteurdür*. Yönetmenin 1994 yılında *C Blok* ile başlayan sinema deneyimi *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006) ve *Kıskanmak* (2009) ile devam etti. Sinemasıyla insanın karanlık yönlerine, kuytu köşelerine bakan Demirkubuz, “kötülük”, “masumiyet”, “yalnızlık”, “iletişimsizlik”, “yabancılaşma” gibi evrensel temalardan yola çıkıyor. Sinemasında, insanın doğasını sorgularken kendine dayanak noktası olarak ağırlıklı Camus ve Dostoyevski’yi alıyor. Demirkubuz sineması gerek ulusal ve uluslararası festivallerde kazandığı başarılarla gerekse de özgünlüğüyle dikkate değer. Bu inceleme, yönetmenin sinemasını belli bir perspektiften anlamayı hedeflemektedir. Demirkubuz sinemasındaki kadın ve erkek karakterler psikanalitik yaklaşımlardan yararlanılarak incelenecektir. Makalede, yönetmenin sinemasında kadınlığın ve erkekliğin nasıl inşa edildiği, filmlerde toplumsal cinsiyetin nasıl kurulduğu araştırılacaktır.

Demirkubuz sinemasının sisteme karşı muhalif bir tavır içerisinde olduğuna ilişkin yaygın bir anlayış var. Bu yaygın anlayışın geçerliliğini sorgulamak ve söz konusu muhalefetin cinsiyetlere yüklenen geleneksel anlamlara karşı da sürdürülüp sürdürülmediğini gözlemleyebilmek incelemenin temel hedefidir. Ticarete, reklama ve tüketime dayalı popüler sinemanın karşısında durarak kişisel bir yönetmen sinemasının peşinden giden Demirkubuz, sinemasındaki kadınları ve erkekleri nasıl kurguluyor? Demirkubuz sinemasında, geleneksel kadınlık ve erkeklik biçimleri sürdürülüyor mu? Demirkubuz, sistemin acımasızlığına vurgu yaparken erkek egemen yapıyı da karşısına alıyor mu? Yönetmenin sinemasında kadın-erkek ilişkilerinin merkezi bir öneme sahip olması bu soruların sorulmasını zorunlu kılmaktadır. Makalede bu sorulara yanıt aranacaktır.

Türkiye’de popüler sinemanın stereotiplere dayalı yapısı uzun yıllardır tartışma konusu olageldi. “İyi anneler”, “fedakâr eşler”, “çapkın erkekler” çok konuşuldu, çok tartışıldı. Eleştirilerde cinsiyetçiliğe önemli bir vurgu yapıldı. Ancak sanat sinemasında cinsiyetlerin temsil biçimleri üzerinde henüz yeteri kadar durulmadı. Bu durum ağırlıklı olarak sanat sinemasının gerçekle kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Günlük yaşamın ayrıntılarıyla ilgilenen, fantastik öğelerden uzak duran sanat sinemasının “gerçekçiliği” bu sorgulamayı geciktirmiş olabilir. Ancak sanat sinemasının da gerçekliği yeniden inşa ettiği unutulmamalıdır. Dolayısıyla, özelde Demirkubuz sinemasında genelde ise sanat sinemasında var olan kadın ve erkek temsilleri bir yeniden inşa sürecinin sonucunda yaratılırlar. Bu inşa sürecinde erkek egemen düşünme biçiminden uzaklaşmadığı sürece temsillerde cinsiyetçiliğin izlerini görmeye devam ederiz. İncelemeyle, Zeki Demirkubuz’un gerçekliği inşa ederken ne oranda “hileli” davrandığını açığa çıkarmaya çalışacağız.

Demirkubuz sineması farklı okumalara açık bir sinemadır. Bu durum, kadın ve erkek karakterlerin aynı anda hem “iyi” hem “kötü”, hem “haklı” hem

de “haksız” olmalarından kaynaklanır. Filmlerde hangi karakterin “masum”, hangi karakterin “suçlu” olduğunu çıkarsamak çok kolay değildir. “İyilik” ve “kötülük”, karakterler arasında sürekli olarak yer değiştirir. Demirkubuz sinemasında kahraman aramak boşunadır. Bu durumda filmleri yorumlama sürecinde yorumu yapan kişinin hangi noktadan baktığı önem kazanır. Demirkubuz’un kadın karakterleri bazı eleştirmenlere tipik birer *femme fatale* olarak, bazı eleştirmenlere göre ise erkek egemen sistemin kurbanları olarak görülebilir. Tıpkı erkek karakterlerin bir bakış açısına göre “zalim”, diğer bakış açısına göre “masum” olarak görülmesi gibi. Bu incelemede, mümkün olduğunca etiketlerden kaçınıldı. Karakterler tiplleştirilmeden madalyonun her iki yüzüne de bakılmaya çalışıldı.

Demirkubuz sinemasında kadınlarla erkekler arasındaki ilişkiler arzu ekseninde döndüğünden, arzunun kadın ve erkek için nasıl kurulduğunu anlamaya çalışırken psikanalitik yaklaşımlardan yararlanıldı. 1970’li yıllarda feminist film çözümlemelerine temel oluşturan Lacancı psikanalizin “arzu ve yasak” üzerine ürettiği söylemler bu incelemenin temel çıkış noktasıdır. Lacancı psikanaliz, feminist kuramcılarının bazıları tarafından fallus-merkezci olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Burada, Lacancı psikanalize yöneltilen eleştirilerin tamamen yersiz olmadığı ama aynı zamanda Lacan’ın feminizm çalışmalarına yönelik ciddi bir katkı sağladığı da savunulmaktadır. Lacan’ın bireyin gelişimini açıklarken kültüre yaptığı vurgu bu katkıların başında gelir.

Zeki Demirkubuz, arzu ile arzunun nesne nedeni arasındaki hiçbir zaman kapanmayacak olan mesafenin farkına varmış ve bu mesafeyi sinemasına taşımış bir yönetmen. Arzunun kontrol altına alınmazlığı, tüm çabalara rağmen tatmin edilememesi, arzunun nesne nedeninin daima elden kaçırılması yönetmenin sinemasında sık rastlanan öğelerdir. Demirkubuz’un karakterleri arzularının peşine takılıp giden, ömürlerini bu uğurda tüketen ama yine de arzunun yarattığı dayanılmaz boşluğu bir türlü kapatamayan kadınlar ve erkeklerden oluşur. Demirkubuz sinemasında arzulayan özne için “mutlu son” imkânsızdır. Bu imkânsızlık kadın ve erkek için nasıl kurulur? İmkânsızlığın yarattığı hüsrân nasıl bertaraf edilir? İmkânsızlığın sorumluluğu kime yüklenir? Arzunun nesne nedeninin evcilleştirilememesi nedeniyle alınan narsistik yaralarla nasıl başa çıkılır? İncelemede tüm bu sorulara yanıt bulmaya çalışacağız.

Tekinsiz Kadın

Zeki Demirkubuz, erkek öyküleri anlatan bir yönetmendir. Demirkubuz’un filmlerinde kadınlar genellikle erkeklerle olan ilişkileri dolayısıyla devreye girerler. Popüler sinemaya karşı durarak kendi dilini kurma ve bu dille yaşamı sorgulayarak muhalif bir tavır alma yolunu seçen yönetmenin, kadınlara bakış açısının önyargılardan tümüyle uzak olmadığı ve kadınların ikincilleştirilerek değersizleştirilmesi karşısında aynı muhalefeti gösteremediği gözlenmiştir. Zeki Demirkubuz sinemasında kadın karakterlerin “tekinsiz” olarak nitelendirilmesi söz konusu önyargıların temsillere yansımalarının bir sonucu olarak okunmalıdır.

Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsillerini ele alan çalışmalarda genellikle kadın karakterlerin *femme fatale* olarak kurgulanıp kurgulanmadıkları tartışılır (böyle bir tartışma için Ayşegül Koç'a bakılabilir, 2004). *Femme fatale*, bir erkeği özellikle cinselliğini kullanarak tuzağa düşüren kötü bir kadın tiplemesidir. Fransızca'da “ölümcül kadın” anlamına gelen *femme fatale*, erkekleri kendisine âşık edip, ağına düşürür. Bu tuzak sonucunda erkeklerin kişilikleri, maddi varlıkları ve toplumsal statüleri tehlikeye girer. Demirkubuz'un kadın karakterleri tipik birer *femme fatale* olarak düşünülemezler: Güzelliklerini bir silah olarak kullanmazlar, baştan çıkarıcı olmak için yoğun bir çaba içerisine girmezler; ancak erkek karakterlerin yaşamlarını tehdit etme anlamında *femme fatale*'e yaklaşırlar. Yine de Demirkubuz sinemasındaki kadın karakterleri *femme fatale* olarak adlandırmak onlara eksik yaklaşımdır; çünkü bu durum kadınların pek çok özelliğini görünmez hale getirerek, onları tiplerir.

Pınar İlkkaracan, Müslüman toplumlarda kadın cinselliğini ele aldığı çalışmasında fitnenin “erkeklerin nefesine hâkim olamamasına neden olan *femme fatale* anlamında güzel kadın,” manasına geldiğini aktarır. Feminist Kasım Amin'e başvuran İlkkaracan şöyle devam eder: “Amin'in kullandığı anlamda fitne, kadınların yarattığı cinsel düzensizliğin sonucu olan kaos şeklinde tercüme edilebilir” (İlkkaracan, 2004, s. 37). Bu anlamda “fitne” Demirkubuz'un kadın karakterlerinin temel özelliğidir. Demirkubuz sinemasında kadınlar cinsellik konusunda geleneksel rollerin uzağındadır. Kadınların yaşamında bir tür “cinsel düzensizlik” olduğu aktarılır. Bu düzensizliğin yarattığı kaos ise erkekler için tehlikelidir. “Tekinsiz kadın” ifadesi erkek yaşamını tehdit eden bu kaosun tetikleyicisini dile getirmek üzere kullanılmıştır.

“Tekinsiz kadın” dediğimizde yine bir tiplerirme yapmış olmuyor muyuz? Tekinsizlik, güvenilir olmamaya ve uğursuzluğa işaret eder. Yönetmenin sinemasında erkeklerin yaşadığı güven sorununa ve uğursuzluğa kapı aralayan etkenler çoğunlukla kadın kaynaklı olarak sunulsa da bu, kadının illa ki tipik bir “kötü kadın” olmasını gerektirmez. Üzerinde çok fazla durulmamakla beraber kadınların da kendilerine göre haklı gerekçelerle hareket ettikleri sezilebilir. Kadın, böylece “kötü” etiketinden kurtulur, ama erkek yaşantısını tehdit etme anlamında hâlâ tekinsizdir. Erkek karakterlerin yaşamlarındaki uğursuzluğun kaynağı bazen kadından alınıp Demirkubuz'un bir filmine adını verdiği gibi “kader”e yüklenebilir; ancak burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta vardır. Sorumluluk her ne kadar kadere yükleniyor gibi görünse de kader bazen erkek egemen sistemin bizzat kendisi olabilmektedir. Bir başka deyişle, çok açık bir biçimde ortaya koyulmayan cinsiyetçilik, biraz daha örtük olarak ama her koşulda kendisini hissettirmektedir. Özellikle *C Blok*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf* ve *Kader*'in “mutlu yuva” arayan erkek karakterleri, “tekinsiz kadınlar” nedeniyle sürekli duvara çarparlar. “Tekinsiz kadın” ifadesi bu uğursuzluğu dile getirmektedir. Amaç kadınları tiplerirmek değil, kadınların filmlerde vurgulanan ortak ve temel bir özelliğini ön plana çıkarmaktır. Yoksa Tülay (Serap Aksoy, *C Blok*) ile Uğur'u (Derya Alabora, *Masumiyet*) aynı ölçütlerle değerlendirmek güçtür ya da Meryem (Başak Köklükaya, *Üçüncü Sayfa*) ile

Nilgün (Başak Köklükaya, *İtiraf*) oldukça farklı yaşantıları temsil eder; ancak hepsinin ortak noktası getirdikleri uğursuzlukla erkeklerde güven bunalımına yol açmalarıdır.

Demirkubuz sinemasında, toplumsal cinsiyetin kendilerine yüklediği geleneksel rollerden uzaklaştığı için tekinsizleştirilen kadınlar, erkeklerin hegemonyasını sarsarlar. Bu ilişkinin nasıl kurulduğuna daha yakından bakalım.

Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık

Demirkubuz, erkeklerin başına gelen talihsiz olayları anlatırken kadınları bu talihsizliği arttıran bir araç olarak kullanır. Yönetmenin filmlerinde ana karakterler genellikle erkektir. Demirkubuz'un ana karakter olarak ön plana çıkarmasına da filmlerinde yer yer kadın yaşantısına yaklaştığını görürüz. Karakterlerin iç dünyalarına eğilerek, olayları karakterlerde bıraktıkları izler üzerinden aktarmayı tercih eden Demirkubuz'un bu yaklaşımı erkek egemen düşünme biçiminden arındırılmamıştır. Bugün *C Blok*'un iş gücü piyasasına girmeyen ama evlilikle sınıf atlayan Tülay'ına acı sonu hazırlayan da *İtiraf*'ın evliliğini bitirerek, başka bir erkekle beraber olduğu gerekçesiyle iş gücü sahibi Nilgün'ünün sınıfını düşüren de patriarkanın kendisidir.

Demirkubuz sinemasında bir tarafta ilişkide oldukları kadınları seven, bu kadınlarla mutlu birliktelikler kurmak isteyen erkekler; diğer tarafta ise tatminsiz, başa dert açan kadınlar vardır. Erkeğin yaşadığı psikolojik çöküntü seyircinin acıma duygularının da harekete geçmesiyle birlikte erkek karakterleri zayıflatmaktan çok yüceltecektir. İhanetin, kötülüğün, sadakatsizliğin kaynağı kadınlardır. Erkeklerin kadınlara karşı acımasızlaştıkları anlar da vardır elbet ama erkekleri bu noktaya getirenler yine kadınlar olarak sunulur. Şiddeti doğuran etken, sorumsuz kadın davranışlarıdır. Demirkubuz'da trajedinin merkezinde erkekler yer alır.

Demirkubuz sinemasında inşa edilen gerçeklik eril bir gerçekliktir. Gerçekliğin nasıl inşa edildiğine daha yakından bakabilmek için R.W Connell'dan iki kavramı ödünç alalım: İlki "hegemonik erkeklik", diğeri ise "ön plana çıkarılmış kadınlık". Connell'a göre, kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur. Connell, egemen erkeklik biçiminin erkekler arasında hegemonik olması anlamında hegemonik bir kadınlık biçiminden söz edilemeyeceğinin altını çizer. Ona göre, kitlesel toplumsal ilişkiler düzeyinde kadınlık biçimleri yeterince açık bir şekilde tanımlanmıştır: "Farklılaşmanın asıl temelinin kurulmasını sağlayan ise, kadınların erkeklere küresel düzeyde tabi kılınmasıdır. Biçimlerden biri, bu tabi kılınmaya boyun eğiş etrafında tanımlanır ve erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilir" (Connell, 1998, s. 246). Erkek egemenliği karşısında kadının önünde iki seçenek vardır: Boyun eğmek ya da direnmek. Boyun eğme seçeneği, Connell tarafından "ön plana çıkarılmış kadınlık" olarak adlandırılmıştır.

Demirkubuz'un erkek karakterlerini tereddüt etmeksizin "hegemonik erkeklik" başlığı altında değerlendirmek mümkün değildir. Aynı şekilde kadın karakterlerin de "ön plana çıkarılmış kadınlık" tanımlamasının kusursuz birer

temsilcisi olduklarını iddia edemeyiz. Demirkubuz, popüler sinemada oldukça keskin olan hegemonik erkekliği ve ön plana çıkarılmış kadınlığı sinemasında kırar; ancak bu kırılma eril yapının kırılmasıyla eşanlımlı değildir. *İtiraf* ta Nilgün'e şiddet uygulayan da, gitmemesi için kadının ayaklarına kapanıp yalvaran da Harun'dur (Taner Bırsel). Harun, diğer Demirkubuz karakterleri gibi, hem güçlü erkek mitinin temsilcisidir hem de bu mitin uzağındadır. Kadın ise ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaştığı için tehlikeli hale gelir. *İtiraf* ta, Nilgün, erkeklerle olan ilişkileri nedeniyle iki kişinin ölümüne, üç evliliğin dağılmasına neden olur. *Masumiyet*'te ise Uğur'u bir türlü evcilleştiremeyen Bekir (Haluk Bilginer), intihar ederek yaşamına son verir. Bekir'in ölümünün ardından Uğur'a tutkuyla bağlanan Yusuf'u (Güven Kıraç) da zor günler beklemektedir.

Ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaşmanın temel göstergelerinden biri kadınların tek bir erkeğe bağlı kalmamalarıdır. Demirkubuz sinemasında popüler sinemadakinin aksine aile özlemi içerisinde olanlar genellikle kadınlar değil erkeklerdir. Yönetmenin filmlerinde kadınlar için aile tamlık vaat eden bir kurum olmaktan uzaktır. Demirkubuz sinemasının popüler sinemadan belki de en çok uzaklaştığı nokta burasıdır. Nilgün Abisel, Yeşilçam filmlerini incelediği çalışmasında bu filmlerde aile içi düzenin bozulmaması için her türlü özveriye başvurulduğunu aktarır: "Bu mücadele hep onaylanır, desteklenir ve sonunda bazı kayıplar olsa bile bütünlük yeniden sağlanır. Mutsuz sonlu filmlerde bile doğru olan kazanır, 'temiz' ilişkiler yüceltilir" (Abisel, 2005, s. 77). Demirkubuz sinemasında ilişkilerin "temiz" olup olmadığını anlamak çok kolay değildir. Hangi ilişki biçiminin "temiz", hangi karakterin "masum", hangi davranış kalıbının "ahlaklı" olduğunu çıkarsamak zordur. Üstelik filmlerin sonunda ailede bütünlük sağlanmaz, aksine düzen iyiden iyiyeye bozulmuştur.

Üçüncü Sayfa'nın Meryem'i ilk bakışta ön plana çıkarılmış kadınlığın hemen hemen tüm niteliklerine sahip gibidir. Connell'in deyişiyle Meryem boyun eğmeyi seçmiştir; ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Meryem'in aslında hiç de klasik bir "anne", "eş" olmadığını anlarız. Meryem gizli planları olan, karmaşık hilelerle erkeklerin kafasını karıştıran, "fettan", "gözü açık", "tehlikeli" ve "tekinsiz" bir kadına doğru yol alır. Yönetmen, *Üçüncü Sayfa* ile Meryem'i gizli planlarını uygulamak için her şeyi göze alabilen, çevresindeki erkekleri bu uğurda "harcayabilecek" bir karakter olarak çizerek ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaştırmış ve böylece tekensizleştirmiştir.

Yazgı'da Naim ile karısının arası ikinci bir kadın yüzünden açılmıştır. Naim'in huzurlu yuvasının dağılmasında Sinem'in payı büyüktür. Evli bir erkekle ilişkiye giren Sinem, sevgilisine karısından boşanması yönünde ciddi baskı yapacak, adam biraz da bu baskının etkisiyle bir sinir krizinin eşiğinde karısını ve çocuklarını öldürecektir. Öte yandan filmde Sinem'in içine düştüğü çıkmaz konusunda da seyirciye bazı bilgiler verilmiş ve seyircinin Sinem'e yönelik acıma duyguları harekete geçirilmiştir. Ancak Sinem'in Musa ile evlendikten sonra da Naim'i eve almaya devam etmesi, iş arkadaşlarına küçük yalanlar söylemesi kadının pek de tekin olmadığı yönünde izlenim uyandırmıştır. Musa (Serdar Orçin), Sinem (Zeynep Tokuş) ile Naim arasında yaşanan gerginliğin sonucunda meydana gelen cinayetlerin kurbanı olmuş ve

hapse girmiştir. Sinem hem üç kişinin ölümünde hem Naim'in intihar etmesinde hem de Musa'nın hapse girmesinde merkezi bir rol oynar.

Nahid Sırrı Örik'in aynı adlı romanından uyarlanan *Kıskanmak* ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaşan kadınların sorumsuz davranışlarıyla erkekleri nasıl felakete sürükleyebileceklerini net bir biçimde gözler önüne serer. 1930'lar Zonguldak'ın varlıklı kesiminde geçen filmde, Mükerrerem'in ve Seniha'nın çevirdiği entrikalarla Halit'in yaşamının altüst oluşuna tanık oluruz. Halit'in güzel karısının genç bir erkeğe olan zaafı ve çirkin kız kardeşinin yıllardır içinde büyüttüğü kini erkeğin yıkımına sebep olur.

Bekleme Odası yönetmenin en ayrıksı duran filmidir. Bu ayrıksılık kadın karakterlerin kuruluşu açısından da geçerlidir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanını filme çekmek için hazırlık yapan inançsız ve kibirli Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) öyküsünü anlatan *Bekleme Odası*'nın kadın karakterleri ne fettandır ne de tekinsizdir. Bu filmde tekinsizliğin kaynağı bizzat erkeğin kendisidir. Entelektüel bir karakter olarak çizilen ama sanatçı-aydın bunalımı içerisinde çevresine karşı kayıtsızlık sergileyen Ahmet ile ilişkiye giren kadınlar erkeğin bencilliği ile yüzleşmektedir. Ahmet'e hayatını adamaya hazır kadınlar her daim vardır; ancak bu kadınlar Ahmet'in duyarsızlığı ve tepkisizliği nedeniyle adamın yaşamından çıkıp giderler. Demirkubuz'un diğer filmlerinde sıklıkla tekrarladığı "başına buyruk kadın" imgesinin yerini bu filmde "başına buyruk erkek" almıştır. *Bekleme Odası*'nı kadın temsilleri açısından sorunlu hale getiren nokta ise şudur: Erkeğin sanatsal yaratım süreci ön plana çıkarılmış, üretim erkeğin bencilliğiyle özdeş kılınmış ve bu süreçte kadınlar her daim erkeğin çevresinde hazır kılınmıştır.

Kontrol Altına Alınamayan Kadınlar

Žižek, Lacan yorumunda, nesneden hızlı olan öznenin ona gittikçe yaklaştığını ama hiçbir zaman nesneyi yakalayamadığını söyler. Rüyada kendisine sürekli yaklaşıldığı halde yine de sabit bir mesafeyi koruyan nesnenin paradoksudur bu. Nesnenin yakalanamayacak olması, nesnenin bu ulaşılmazlığının can alıcı özelliğidir. Brecht'in *Üç Kuruluşluk Operası*'nda tanımladığı mutluluk paradoksunda olduğu gibi şansın peşinden fazla koşulursa, şans sollanabilir, o zaman da şans arkada kalır: "Söz konusu paradoks, özne ile arzusunun hiçbir zaman yakalanamayacak olan nesne-nedeni arasındaki ilişkiyi sahnelemektedir. Nesne-neden her zaman elden kaçırılır; tek yapabileceğimiz onu bir daire içine almaktır" (Žižek, 2005, s. 16-17). Demirkubuz'un erkek karakterleri için kadınlar ele geçirilemez, kontrol altına alınamaz ve ulaşılamazdır. Kadın, ulaşılmazlığıyla adeta bir yasaktır. Kadınların erkekleri neden tehdit ettiklerinin yanıtı bu paradoksta aranmalıdır. Kadınlar sürekli olarak elden kaçırılır. Kadınların peşinden koşup duran erkekler, fantezilerine ulaşamadıkları anlarda nevrotik kişilik özellikleri göstermeye başlarlar, hatta daha da ileri gidip *C Blok*'un Halet'i gibi psikoza yakalanabilirler. Burada kadının aşırı temsili söz konusudur. *Masumiyet*'te ne Bekir ne de Yusuf Uğur'a ulaşabilir. Kadına bütün bir yaşamını adamaya hazır olan bu iki erkek de Uğur ile aralarındaki mesafeyi bir türlü kapatamaz. *Üçüncü Sayfa*'nın İsa'sı (Ruhi

Sarı) da şansın peşinden fazla koşanlardan. İsa, arzusunun nesne-nedeninin peşinden o denli koşmuştur ki hiç beklemediği bir sonuçla karşılaşmış, kadını ötekine kaptırmıştır. *Yazgı*'da, Musa, her ne kadar hayata karşı tepkisiz bir karakter olarak çizilse de Sinem'in cinselliğinden vazgeçememektedir. Sinem ile ilişkiye girmek için çeşitli girişimlerde bulunan Musa, bu girişimlerin hiç birisini olumlu sonuçlandıramaz. Filmin sonunda, ekran karardıktan sonra, Musa'nın sesinden yaşanan onca olaydan sonra Sinem ile birlikte olduğunu öğrenek de bu birliktelik arzuların tatmininden çok uzaktır; çünkü Musa'nın "ruhu hâlâ bomboştur". *İtiraf*'ta Harun sürekli terk edilme, aldatılma korkusu ile yaşamış, Nilgün'ü tam da bu nedenden dolayı kaybetmiştir. Nilgün (nesne) aslında Harun (özne) tarafından hiçbir zaman yakalanamamıştır. Evlilikle sadece bir daire içerisine alınan Nilgün, kocasını aldatarak bu dairenin dışına taşmıştır. Kendisi ile arzusunun nesne-nedeni arasındaki mesafeyi gören Harun, arzusunun peşinden çok fazla koşunca yorulmuş, nesne-nedenini şiddet de dahil olmak üzere her türlü yöntemi deneyerek ele geçirmek istemiş ama başarılı olamamıştır. *Bekleme Odası*'nın Ahmet'i sistemli bir ilişkiyi yürütemese de arzularının peşinden koşmaya devam etmiştir. Ahmet, fazla gürültü çıkarmayacak kadınlar aramaktadır. Bu fantastik kadına ulaşamayan Ahmet, ideal nesneyi bulamayınca hayal kırıklığına uğrar. *Kader*'in Bekir'i (Ufuk Bayraktar) için de kadın ulaşılmazdır, ele geçirilmezdir. Arzusunun nesne nedeni arkasından şehir şehir dolanan Bekir, ona ulaşamayacağını bilse bile başını öne eğip, usul usul yürümektedir. *Kıskanmak*'ta yine tanıdık bir imgeyle karşı karşıyayız: Kocasını aldatarak sınırları ihlal eden kadının elden kaçırılışı. Demirkubuz filmlerinde kadın temsillerinin sorunlu hale gelmesinin temel nedeni, erkek karakterlerin yaşadıkları bu içinden çıkılmaz durumun sorumluluğunun kadınlara yüklenmesidir.

"Eksik" Özneler

Nezih Erdoğan, Lacan'ın özne kavramının bir eksiklik motifiyle belirginleştiğini söyler. Özne, tamlıktan eksikliğe doğru bir çizgide ilerlemektedir ve her türlü eksiklik duygusunu belirten içişlik tecrübesiyle oluşumunu tamamlar. Oysa başlangıçta tam tersi bir yaşantı söz konusudur.

Bebek, doğumundan sonraki kısa bir dönem için, Freud tarafından "okyanussal benlik", Lacan tarafından ise "hommelette" olarak adlandırılan bir nitelik sergiler. Fransızca'da *homme* sözcüğü "insan, adam" anlamına gelir; "hommelette" sözü ise "insan" anlamını da içermekle birlikte, "omlet"e de anıştırma yaparak, belirsiz, şekillenmeyi bekleyen, sıvı halde, her yöne dağılan bir kütleyle ima etmektedir. Çünkü, çocuk kendisiyle çevresi arasında bir ayrım yapmaz; bir bütünlüğü, tamlığı tecrübe etmektedir. Ancak, kısa bir süre sonra, bedeni kendi içinde, örneğin erojen ve erojen olmayan bölgeler olarak ayırmlaşır. "Ağzını tamamlayan" bir süreğenlik olarak annesinin memesinin her zaman "orada" olmadığını görür. Böylece çocuğun psişik mekânı, bedensel mekânına çekilmeye başlar ve ayırt etme yeteneği gelişir. Bu tecrübeler, çocuğun bütünlük duygusunun sona ermesine ve eksikliğini kavramasına neden olur. Bundan böyle Lacan'ın "küçük, öteki nesne" dediği

(*objet petit a*)¹ eksik küçük tamamlayıcılara ulaşmaya çalışarak, yaşamını bu türden eksiklikleri giderme yönünde örgütleyecektir (Erdoğan, 1993, s. 24).

Demirkubuz'un karakterleri bütünlüğü sona eren ve eksikliğini sürekli bir başka varlıkla gidermeye çalışan karakterlerdir. Örnek olarak *Masumiyet*'i alalım. *Masumiyet*'in Bekir'i de Yusuf'u da Uğur'u da "eksik" öznelerdir. Bekir ve Yusuf eksikliklerini Uğur'la, Uğur ise eksikliğini Zagor'la gidermeye çalışır. Tamamlayıcılarına ulaşmaya çalışan üç karakter de "omlet"e anırtıma yapan şekilde belirsizdir. Üç karakterin ortak noktası yaşamlarının her yöne dağılılabir bir halde bulunması ve şekillenmeyi beklemesidir. Önce Bekir sonra Yusuf yaşamlarının Uğur ile şekilleneceğine inanır. Bu iki erkek karakter için yaşamlarında eksik olan bir kadındır (Uğur). Uğur için ise kendi yaşamını şekillendirecek olan Zagor'dur. Üç karakter de tamamlayıcılarına ulaşmaya çalışırken bir bütünlük kazanmayı arzu etmekte ve bu yolla yaşamlarını "belirli" kılmaya çalışmaktadır. Bekir'in ve Yusuf'un tamlık vaat eden bir ev arzularının nedenini burada aramak gerekir. Uğur ile kurulacak bir yuva iki erkek karakteri de o ilksel imgeye / bütünlüğe ulaştıracaktır; ancak bu bütünlüğe hiçbir zaman ulaşamaz. Çocuğun bütünlüğü bir kez bozulmuş, düzen dağılmıştır. Uğur ve Zagor da aranan bütünlüğün oldukça uzağındadır. İki sevgilinin birleşme / bütünlüşme arzuları ölümlü sonuçlanır. Kopuş, bu kez en uç noktada görünür kılınmış, karakterler ölüm ile sonsuza dek ayrı düşmüştür. Sonuç itibariyle ortada tamlık vaat eden hiçbir imge kalmamıştır.

Demirkubuz sinemasında karakterlerin yaşadığı eksiklik duygusunun ön plana çıktığı filmlerden bir diğeri *Bekleme Odası*'dır. Ahmet'in yaşam karşısındaki tepkisizliği, tatminsizliği en çok kadınlarla olan ilişkilerinde açığa çıkar. Ahmet, kadınlar tarafından sevilme, istenme ister; ancak bunun için sadece ilişkiyi başlatana kadar çaba gösterir. İlişki başladığı anda geri çekilir, verici değildir. Bir anne-çocuk ilişkisinde olduğu gibi daima almaya alışmıştır. Tatminsizliklerini kadınlara yansıtır; çünkü hiçbir kadın onda "tamlık" duygusu uyandırmaz. Kadının kendisi bir eksiliğin gösterenidir ya da Lacan'ın dediği gibi aslında "kadın yoktur".²

Lacan'a göre genel bir kategori olarak "kadın"dan bahsedemeyiz. Böyle bir kategori yoktur. Kadın *simgesel* düzende ifade edilemeyen ve ayna evresinin sonucu olarak üretilen eksiklikten başka bir şey değildir. Kadın erkeğin annesiyle yeniden bütün olma, sevilme ve istenme duygularının yarattığı bir arzu; bir "a objesi"dir. Başka bir deyişle kadın bir fantezi, bir hayaldir: Hiçbir zaman tatmin edilmesi mümkün olmayan bir arzuyu besleyen hayal (Durudoğan, 2007, s. 57).

¹ Gerçek bir nesne olmayan *objet petit a*, bir fantezi nesnesidir. "a" sembolüyle alfabenin ilk harfi değil, öteki (*autre*) sözcüğünün ilk harfi kastedilmektedir. Bu fantezi nesnesi aslında yoktur. Özne yaşamının erken dönemlerinde yaşadığı kaybı fantezi yoluyla kapatmaya çalışır. *Objet petit a*, bir imkânsızlıktır.

² Lacan'ın "kadın yoktur" sözü bilinçdışında 'kadın' için bir gösteren olmadığı anlamına gelir. Kadının bir göstereni yoktur ve bu yüzden kadın maske aldatmacasına başvurur. Maske, erkek fantezisine cevap veren fiziksel bir yapıyı açığa vurur (Wright, 2002, s. 61). Öte yandan " 'Kadın yoktur' un paranoyak versiyonu şudur: Kadın kesinlikle vardır; onun var olmadığı izlenimi, komplocu Öteki'nin sahneye koyduğu bir aldatmacının sonucundan başka bir şey değildir" (Žižek, 2005, s. 114).

Ahmet, fantezisinin ürünü olan kadına bir türlü ulaşamadığı için arzusunu doyuramaz. Ahmet için düşlediği kadın “yok”tur ama arayış yine de devam eder; çünkü kadın erkeğin semptomudur.³ Bir yandan senaryosunu yazarak kendisini gerçekleştirmeye çalışır, diğer yandan farklı kadınlarla birlikte olarak yalnızlığını, eksikliğini gidermeye yönelir. Bir film çekme ideali ile bir kadınla beraber olma isteği iç içe geçmiştir. Ahmet için ikisi de giderilmesi, doyurulması gereken arzulardır ama hep sekteye uğrarlar. Ne film çekilebilir ne de bir kadınla düzenli bir ilişki sağlanabilir. Film çekmek de düşlenen kadına ulaşmak da en azından şimdilik tatmin edilmesi mümkün olmayan bir arzuyu besleyen hayaller olarak durmaktadır. Ahmet’in “Başkalarıyla mutlu olan kadınlar bana kendimi hep kötü hissettirmiştir,” sözleri kendisinin bir türlü kadınlarla mutlu olamadığını, hep “eksik” kaldığını yansıtmaktadır. Ahmet’in son derece bencil bir karakter olarak çizilişi onun hep almak istemesiyle ilgilidir; ancak unutulmamalıdır ki Ahmet’in yaşamına giren hiçbir kadın annesi değildir. Dolayısıyla bütünleşmeye çalışılan hiçbir kadın Ahmet’e yeniden birlik olma duygusunu yaşatamayacaktır. Bu nedenle Ahmet’in arzusu tatmin olmamaya mahkûmdur.

Erdoğan, Lacan’da bütünlük arzusu ile narsizm arasında sıkı bir ilişki olduğuna dikkat çeker. Fiziksel kısıtlılığından ötürü kendi yüzünü hiçbir zaman göremeyen insan, bedenini ise bir bütün halinde değil parçalar halinde algılar. Oysa ayna, ona kendi görüntüsünü görme ve tanıma fırsatını verir. Aynadaki imge bir bütündür.

Çocuk aynadaki görüntüsünün sahibi, dahası efendisi olduğunu çıkarsayarak bundan haz duyar, görüntüyü narsizme kaynaklık eden bir bütünsel aşk nesnesi haline sokar [...] Çocuğun kendisini algılaması dolaysız fakat eksiktir; aynadaki imgesini ise eksiksiz olarak algılar, bu yüzden kendisini aynadaki imgesiyle özdeşleştirir. Kendisini doğrudan algılayışının eksik ama kendisinden ayrı, dışarıda olan imgesinin ise tam oluşu, onu “ideal” olarak görmesine neden olur. Bu türden eksiklikler, öznenin imgeleminde giderilir, bu nedenle ayna imgesi imgesel bir düzende yer alır (Erdoğan, 1993, s. 25).

İtiraf’ın Harun’u Nilgün’e karşı tam bir güven bunalımı içindedir. Bu güven bunalımının ortaya çıkmasının temel nedenlerinden biri Harun’un olayları algılayış biçimi nedeniyle narsistik yara almasıdır. Harun, aldatılma, terk edilme korkusu yüzünden kendisini artık “ideal” olarak görememektedir. İmgesel düzenden çıkıp simgesel düzene giren Harun, Nilgün’ü sürekli olarak ötekinin (toplumun) arzusu ekseninde düşünmekte ve onu ötekine kaptırma korkusu yaşamaktadır. Eksikliğini Nilgün’le tamamlamaya çalışan ve böylece Nilgün’ün

³ Žižek’e göre semptom, keyfin gerçek çekirdeği olarak kavranan; bir fazla olarak varlığını sürdürüp, onu, anlamını açıklamaya, ehlileştirmeye ve ortadan kaldırmaya yönelik tüm girişimlere karşı dönme şeyidir. Simgeselden menedilen şey, semptomun Gerçek’inde geri döner. “Kadın yoktur, onun göstereni başlangıçta menedilmiştir ve işte bu yüzden de erkeğin bir semptomu olarak geri döner” (Žižek, 2004, s. 84-88). Žižek, semptomun uygun koşulların oluşması durumunda dahi kendini feshetmeyerek devam ettirmesini Lacan’a başvurarak ‘keyif’ ile açıklar. Semptom, öznenin keyfini organize etmesinin bir yoludur. Bu nedenle özne semptomundan vazgeçmeye hazır değildir ve semptomunu kendisinden fazla sevmektedir (Žižek, 2004, s. 89).

de eksikliğini kapatacağına inanan Harun, kendisi nasıl Nilgün'süz olamıyorsa Nilgün'ün de onsuz olamayacağına inanmak ister ama kadını tamamlama ve böylece kendisini de tamamlama fantezisi kadının seçimini öteki yönünde kullanması ile hayal olur. Harun'un konumu popüler sinemanın erkeklerinin konumuna göre çok daha zordur; çünkü Demirkubuz, diğer filmlerinde olduğu gibi *İtiraf* ta da alışılmış kadınlık ve erkeklik tanımlamalarının dışına çıkmıştır. Nilgün'ün ön plana çıkarılmış kadınlıktan, Harun'un ise hegemonik erkeklikten bu denli uzaklaştırılması karakterlerin çöküşünü hızlandırmıştır. Bu bağlamda Demirkubuz'un klasik anlatı biçimlerinden epey uzaklaştığını savunmak mümkündür; ancak Nilgün'ün tekinsizliği Harun'un güven bunalımına düşmesine neden olmuş ve erkeğin başına pek çok dert açmıştır. Harun kendi eksikliğiyle bir kez daha ama bu sefer çok daha şiddetli bir biçimde yüzleşmiş, bütünlük nesnesinden iyice uzaklaşmış, kendisine bütünlük hissi yaratacak bir imgeden yoksun kalmıştır. Filmde Harun'un bu konuma düşmesinde Nilgün'ün payının büyük olduğu vurgulanır. Nilgün Taylan ile evliyken, Harun, kendisiyle birlikte olduğu için içten içe kadını suçlamış, aynı şeyin bir gün kendi başına da gelebileceğini düşünmüştür. Harun, bu endişesini gizlemez: "Korktum, ezildim, bencillik ettim," der. Harun, aslında açıkça kadının başka erkeklerle birlikte olma ihtimalinin yüksek olduğunu söylemekte ve bu ihtimalin bertaraf edilebilmesi için yine kadından yardım istemektedir. Kadın evliyken başka bir erkekle birlikte olduğu için erkeğin bilinçaltında tekinsiz olarak kodlanmıştır; tekinsiz bir kadının geleneksel bir kadına dönüştürülmesi isteği ise gerçekleştirilememiştir. Gerçekleşmemenin nedeniyse erkeğe göre kadının hafif meşrepliği; kadına göre ise erkeğin ön yargılarıdır. Harun'un şiddetli bir tartışmanın ardından odada ağlaması ve daha sonra kadının ayaklarına kapanması, sahneyi erkeğin iyi niyeti, sevgisi ve karısına olan bağlılığı ile bitirir. Kadın ise ayaklarına kapanan kocasını evde bırakarak sevgilisine gider. Erkek şefkatli, kadın acımasızdır. Demirkubuz'un içerisinde yer aldığı simgesel düzen işte bunu dile getirmektedir.

Bir İmkânsızlık Olarak Gerçek

Meryem, İsa'ya, kocasını nasıl öldürmeyi planladığını anlatırken ikili arasında geçen konuşma şöyledir:

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

İsa: Sonra ne olacak peki?

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

İsa: Ben bunu yapamam.

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

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

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

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

Meryem: Ben de anlattım işte. Ne diyorsun?

İsa: Tamam.

Meryem’in bu sözleri İsa için ne anlama gelmektedir? Yukarıdaki diyalogun geçtiği sahnede Meryem İsa’nın aksine oldukça soğukkanlıdır; ancak bu sahneyi kadının “fettanlığı”, “acımasızlığı” ve “tekinsizliği” ekseninde değerlendirmek artık yetersiz kalacaktır. Bu diyalog arzuya ulaşmanın önünde her daim ciddi engellerin olacağına kanıttır. İsa, Meryem’in söylediklerini yerine getirirse de getirmese de Meryem’e ulaşamayacaktır; çünkü dürtü nesnesine ulaşırsa arama sona erer. Tüm aramaları sona ermiş olan bir insanın ise hedefsiz kaldığı için yaşamı anlamsızlaşacaktır. Demirkubuz sinemasında erkeklerin hedef olarak seçtikleri kadınlara bir türlü ulaşamamalarının nedeni önlerine sürekli bir engel çıkmasıdır. Bütün engellerin ortadan kalkması durumunda ilksel imgeye/bütünlüğe ulaşma umudu vardır; ancak bir engel ortadan kalkar, diğer bir engel su yüzüne çıkar. Bu engeller bazen İsa’nın karşılaştığı gibi acımasızlık gerektirebilir, büyük riskler içerebilir. Bir insanı boğmak, parçalamak ve daha sonra bir inşaatın temelini atmak arzuyu yine de garanti altına almayacaktır. İsa Meryem’in önerisini tedirginlikle bile olsa kabul eder. Meryem’in kocası başka bir nedenle öldüğünde plan uygulanmaz. Planın uygulanıp uygulanmaması sonucu değiştirmeyecektir; çünkü İsa “gerçek”i bilmemektedir. “Gerçek”, asla ele geçirilemeyecek olandır, imkânsızlıktır.

“Freud’a göre ‘gerçeklik’ insan zihninin dışındaki dünyadır; ‘gerçeklik ilkesi’ ise bireyin arzularının peşinden giderken bu dünyanın ona sınırlar koyduğunu tanınmasında yatar. Buna karşılık, Lacan’a göre Gerçek sembolik sürecin dışında kalan şeydir ve zihinsel dünyada olduğu kadar maddi dünyada da bulunur. Örneğin denetlenemezlik ve simgeselleştirilemezlik bakımından bir travmanın maddi nesnelere kalır yanı yoktur” (Bowie, 2007, s. 95). İsa karakteri ne zihinsel dünyasında ne de maddi dünyasında açıklayabildiği bir durumla karşı karşıyadır. Meryem’in durumuna üzüldü, ona yardım etmek ister ama kadının nasıl bu kadar acımasızlaşabileceğine anlam veremez. İnsanların bazen kendilerine bile tam olarak açıklayamadıkları bazı eylemlerde bulunmaları “gerçek”in elden kaçırılması ile mümkündür. Hedef bellidir: Meryem’in güvenini kazanmak ve böylece kadınla mutlu bir birliktelik yakalamak; ancak yürünecek yol İsa’nın zihninde bir türlü simgeselleştirilememektedir. Simgeselleştirilen kısım ise simgeselleştirildiği için artık “gerçek” değil, “gerçeklik”tir. Benzer sıkıntıların içerisinde çıkıp gelen Bekir’in kendisini anlatırken söylediklerini hatırlayalım: “Yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok; kaderin böyle. Usul usul yürü şimdi. O gün bugündür usul usul yürüyorum işte.” “Gerçek”in anlamlandırılmamasının

sonucunda söylenmiştir bu sözler. Yürümekten başka yapacak bir şey kalmamıştır.

Gerçek, imkânsızdır; çünkü Gerçek'in imgeleşmesi ya da simgeleşmesi olanaksızdır. Bu demek oluyor ki dünyanın, gösterenler (*signifiant*) tarafından tam açıklanması olanaksızdır, bu açıklamanın bir bölümü her zaman elden kaçır. Bu sindirilemez bölümün temsilcisi, öznenin arzusunun itişinde aradığı “nesne a”dır. Bu yüzden bu nesne aynı zamanda dürtü nesnesi olarak da adlandırılır. Yani dürtü, kendi devri üzerinden tam doyumunu ya da başka deyişle hazzı yakalamak için nesneyi elde etmeye uğraşır. Fakat Lacan'ın da bize dediği gibi, bu dürtü nesnesinin hangi nesne olduğunun hiçbir önemi yoktur.⁴ [...] Sonuçta bir paradoks ortaya çıkar; dürtü bu nesne a'ya erişmeye çalışsa da, amacı bu nesneyi elde etmek değildir. [...] Çünkü dürtü nesnesine ulaşırsa arama sona erer ve bu son psişenin ölümü manasına gelir (Kütahneci, 2006, s. 147).

Demirkubuz'un filmlerinde karakterlerden hiçbiri *nesne a*'ya ulaşamamıştır. *C Blok*'ta Tülay ve Selim ayrılmıştır. Halet akıl hastanesine yatmıştır. *Masumiyet*'te Bekir, Uğur'a ulaşamadığı için intihar etmiştir. Yusuf, Uğur ile birlikte olamamıştır. Uğur ise Zagor'un peşinde ölmüştür. *Masumiyet* filminde yer alan karakterlerin gençlik yıllarındaki yaşantılarının anlatıldığı *Kader* de sonradan yaşanacakların bir aynası gibidir. *Üçüncü Sayfa*'da İsa, kadın için defalarca her şeyi yapacağına söylemesine rağmen kadın tarafından reddedilmiş ve aldatılmıştır. Meryem, görünürde daha iyi bir yaşama kavuşmuştur ama yeni kocasının kadın için bir *nesne a* olduğuna dair hiçbir şey söylenmemiştir. Söylenen tek şey ev sahibinin oğlunun “daha iyi bir yaşam” sağlayacağıdır. Oysa *nesne a* daha iyi bir yaşam arzusunun çok ötesindedir. *Yazgı*'da hiçbir eylem Musa'nın ruhunun boşluğunu kapatamamıştır. Öte yandan Sinem de Naim'in suçluluk duygusu yüzünden intihar etmesiyle birlikte *nesne a*'dan yoksun kalmıştır. *Nesne a*'yı elden kaçıranlardan bir diğeri ise Harun'dur. Nilgün ile evli olmasına rağmen ona hiçbir zaman “sahip olamadığını” hissetmiştir. Evi terk eden Nilgün yeni sevgilisiyle toplumsal baskılar nedeniyle ayrılmak zorunda kalmıştır. *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in yaşamına girip çıkan kadınlar Ahmet'in duyarsızlığı yüzünden istemeyerek de olsa adamın yaşamından çıkıp gitmek zorunda kalırlar. Ahmet, yaşamına giren kadınların hiçbirinde aradığını bulamamıştır. *Kıskanmak*'ta Halit, güzel karısı Mükerrerem'i kız kardeşi Seniha'nın da katkılarıyla başkasına kaptırmıştır. Mükerrerem, genç sevgilisiyle arzuladığı “ideal birlikteliği” bir türlü yakalayamamıştır. Seniha, *nesne a*'nın peşinden koşmak bir yana, içselleştirdiği çirkinliği nedeniyle kendisine bir *nesne a* yaratmaktan dahi yoksun kalmıştır. *Nesne a* imkânsızlıktır.

⁴ Ancak buradan kişinin istediği nesneyi dürtü nesnesi olarak seçebileceği sonucu çıkarılmamalıdır. “Eğer bir nesne libidinal bir mekânda yerini alacaksa, keyfiligi gizli kalmalıdır. Özne kendi kendine ‘nesne keyfi olduğuna göre, dürtünün nesnesi olarak ne istersem onu seçebilirim,’ diyemez. Nesne bulunmuş gibi görünmeli, kendini dürtünün döngüsel hareketinin dayanağı ve göndermesi olarak sunulmalıdır [...] Burada Lacan'ın verdiği temel dersi de görüyoruz: Şey'in boş yerini herhangi bir nesnenin doldurabileceği doğruysa da, nesne bunu ancak her zaman zaten orada olduğu, yani oraya bizim tarafımızdan yerleştirilmek yerine *orada ‘gerçeğin cevabı’ olarak bulunduğu* yanılması yoluyla yapabilir” (Žižek, 2005, s. 52-53).

Karakterlerin hiçbirinin *nesne a'*ya ulaşamamış olması Meltem Kütahnci'nin söylediklerini doğrular niteliktedir. Öznelerin *nesne a* ile kurdukları imkânsız ilişki her ne kadar karakterleri yıpratırsa da bu yıpranmışlık psişenin ölümünden çok daha tercih edilebilirdir; ancak bu durumun belirtilen şekilde işlemediğine dair örnekler de elimizde mevcuttur. Uğur'u hiçbir zaman ele geçiremeyeceğine inanan Bekir sonunda pes etmiş ve yaşamına intihar ederek son vermiştir. Bekir böylece tercihinin ölümünden yana kullanmıştır. Aynı şey İsa için de geçerlidir. Arzularının nesne nedenine ulaşamayan iki karakter de bize önce fantezi yoluyla nasıl arzulandığını göstermişler ardından ise "fazla ileri" gidildiği takdirde varılacak sonun "boşluk" olduğunu hatırlatmışlardır.

Lacan'ın "gerçek"i sembolik sürecin dışında kalan bir şey olarak kurgulaması ve "insan gerçekliğinin" ise doğal değil, kültürel bir gerçeklik olduğu yönündeki iddiası Demirkubuz'un filmlerinin farklı yorumlamalara açık olduğu anlamına gelir. Yönetmenin filmleri kurgularken hangi "gerçeklik"ten yola çıktığı ya da filmlerdeki karakterlerin kimin "gerçekliğine" göre masum oldukları/olmadıkları bakış açısına göre değişecektir. Bu çalışmada Žižek'ten yola çıkarak filme "yamuk bakmayı"⁵ tercih ettiğimiz için filmin temelde eril bir yapısının olduğunu vurguladık. Demirkubuz'un kadın karakterleri hakkında "çok fazla bilmeye" başlayan erkek karakterler ciddi sorunlarla yüzleşirler. Kadınlar hakkında çok fazla şey öğrenmek erkeklerin kendileri hakkında da çok fazla bilmeye başlamalarına neden olur; çünkü kadınlar karşısında güçsüzleşen erkekler, bu öğrenme sürecinde kendi güvensizlikleri ile yüzleşirler.

Mazlum Erkek

Zeki Demirkubuz bir söyleşisinde "Neden hep kadınlar aldatıyor?" sorusunun yöneltilmesi üzerine, erkeğin aldatmasının trajik olmadığını söylemiştir. "Bana erkek acısı daha trajik geliyor," diye konuşan Demirkubuz, bir kadının aldatmasının "her zaman film çekmeye değer" olduğunu belirtmiştir (Öztürk, 2006, s. 127). Yönetmenin bu tavrı, filmlerine, erkek acısının yüceltilmesi şeklinde yansımıştır. "Zeki Demirkubuz karakterlerini asla idealleştirmez" diyen Yusuf Güven, Türk sinemasında Demirkubuz kadar anti-kahraman kavramının altını dolduracak başka bir yönetmen olmadığına dikkat çeker (2004, s. 27). Demirkubuz'un karakterlerini zayıf yönleri ile sunduğu gerçektir. Bu zayıflık görünürde kadın erkek ilişkilerinin seyrinden kaynaklanır.

⁵ Žižek'e göre, bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak "belli bir açıdan", yani *arzu*'nun desteklediği, nüfuz ettiği ve "çarpıttığı" "şahsi" bir bakışla baktığımız takdirde açık saçık özellikler kazanır. "Bu da *objet petit a*'nın, arzunun nesne -nedeninin kusursuz bir tarifidir: Bir bakıma, bizatihi arzu tarafından koyutlanan bir nesne. Arzunun paradoksu, kendi nedenini geri dönüşlü olarak koyutlamasıdır, yani *a* nesnesi, sadece arzu tarafından 'çarpıtılmış' bir bakışla algılanabilen bir nesne, 'nesnel' bir bakış için *varolmayan* bir nesnedir. Başka bir deyişle, *a* nesnesi her zaman, *tanım gereği*, çarpıtılmış bir biçimde algılanır, çünkü bu çarpıtmanın dışında, 'kendi içinde' *varlığı yoktur*, zira tam da bu çarpıtmanın, arzunun 'nesnel gerçeklik' denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden *başka bir şey değildir*. *Objet petit a*, 'nesnel açıdan' hiçbir şey değildir, ama belli bir perspektiften bakıldığında, 'bir şey' biçimine bürünür" (Žižek, 2005, s. 27).

Modern hayatın yarattığı sıkışmışlık hissini de karakterlerin zayıflatılmasında etkisi büyüktür. Apartman sitelerine ya da şehrin arka sokaklarına hapsedilen karakterler kahraman olamayacak kadar bunalmış ve sistem tarafından bunalılmıştır. Karakterlerinin tek tek kahramanlaşmasına izin vermeyen Demirkubuz'un kahramanlaştırdığı/yücelttiği, erkek acısının kendisidir. Demirkubuz sinemasında kadınlar, erkeğin aşk acısını anlatmakta araçsallaşır. Kadınların konuşmasına, kendi duygularını anlatmalarına zaman zaman yer verilir; ancak asıl olan erkeğin ne hissettiğidir. Zahit Atam *İtiraf*'ta çatışmaları ve gelgitleri yaşayanın, sürüklenenin, yaşamın ucuna gidip gelenin erkek karakter olduğunu söyler: “Kadın karakter ise erkek karakterle konuşmaları sürecinde devreye giren ve film boyunca içsel süreçlerine pek tanık olmadığımız, filmde ayrıntılı işlenmeyen ve tüm film boyunca düz kalan bir karakterdir. Psikolojik gerilim süreçlerini yaşayan ve dolayısıyla yaşatan erkek karakterdir” (Atam, 2006/7, s. 114). Bu saptama yönetmenin diğer filmlerini de kapsayacak şekilde genişletilmelidir. Erkek karakterlerin psikolojik gerilimlerinin bu derecede ön plana çıkarılarak acılarının yüceltilmesi onları kurbanlaştırmaktadır. Kurbanlaştırmayla ise bir tür mazlumluk üretilir.

Erkek mazlumlğunun Demirkubuz sinemasında önemli bir yeri vardır. Demirkubuz, mazmullaştırdığı erkeklerin mazlumluk nedenlerinden biri olarak kadınları işaret eder. Bir dönem çok meşhur olan “ağlayan çocuk” posterini inceleyen Gürbilek, “Acıların Çocuğu” isimli yazısında, çocuğun yüzünün bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlattığını söyler. “Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk” (Gürbilek, 2004, s. 39). Demirkubuz sinemasında ilişkide olduğu kadına “Senin için her şeyi yaparım,” diyen ama aynı kadın tarafından ciddi darbe alan erkeğin kaderi “acıların çocuğu” ile kesişir. Kadınlarla ilişkilerinde masum olan ancak kadınlar tarafından mağdur edilen erkekler, suçsuz yere cezalandırılmışlar, hak etmedikleri bir muameleye tabi tutulmuşlar ve adil olmayan bir yasanın (öteki/kadın) kurbanı olmuşlardır.⁶

Demirkubuz sinemasında erkek karakterler aracılığıyla üretilen mazlumluk aynı zamanda bir güç istemini de beraberinde getirir. Mazlumluk sadece güçsüzlüğü ve ezikliği değil ama aynı zamanda iktidar arzusunun da içinde barındırır. Bir yandan sevgi ve şefkat isteyen mazlum, diğer yandan intikam ve hınç arzusu ile de doludur. Mazlumluk üzerine düşünen bir diğer yazar Fethi Açıkel, mazlumlğun, “çile, ızdırıp ve hınç söylemelerinin gündelik yaşamdan siyasal aygıtı transfer olduğu iki yönlü (*ambivalent*) çalışan bir mekanizmanın; bir yandan sınırsız sevgi ve şefkat gereksiniminin, diğer yandan da patolojik iktidar istemini ve intikam eğilimlerinin bileşimi” olduğuna dikkat çeker (Açıkel, 1996, s. 163). Özneler iktidar istemlerini ve intikam eğilimlerini

⁶ Tül Akbal Süalp, Zeki Demirkubuz filmlerinde lümpenlik kutsamalarının sıklıkla karşımıza çıktığını belirtirken, yönetmenin, filmleriyle kendi üslubunu yarattığını, bu yüzden de kendi kuşağıyla sonra gelenler üzerinde etkili olduğunu söyleyerek ekler: “Bu melodramlar, erkek melodramlarıdır ve daha çok mistik bir varoluşçulukla bunalan, sıkışan erkek kahramanların hassasiyetlerinin, kaderlerinin kaçınılmaz bir fonu olarak kara film üslubuyla anlatılmaktadır” (Akbal Süalp, 2010, s. 99).

bastırdıkları noktalarda mazlumu, şiddete başvurarak yansıttıkları durumlarda ise zalimi oynamaktadır. İmgesel bütünlüğünü kaybeden “eksik” öznelerin bu sürece nasıl dahil olduklarına daha yakından bakalım.

İmgesel Bütünlüğün Kaybı

Zeki Demirkubuz mazlumlaştırdığı erkeklerin acısını aşkınlılaştırırken, tutkuyla bağlanılan kadını da erkeğin gözünde yüceltir. Tutkuyla bağlanılan kadının bu şekilde yüceltilmesi hatta efsaneleştirilmesi ancak erkeğin kendisinin eksik kılınmasıyla mümkündür. Eğer kişi kendisinde bulduğu eksiklikleri başka birisiyle tamamlamak istiyor ve bu tamamlama sürecinin sonucunda bütünlüğe ulaşacağını düşünüyorsa ötekini yüceltir. Öteki, bir türlü ulaşılamayan ve ele geçirilemeyendir. *Kader*'de Bekir yaşamda herkesin bir amacının olduğunu, kendi amacının ise Uğur ile beraber olmak olduğunu dile getirirken eksikliğini açıkça belirtmektedir. Bekir, Lacan'ın imgesel bütünlüğünü kaybeden ve birlik halinden uzaklaşan kişisidir. Peki, imgesel bütünlüğünü kaybeden eksik özne ne yapar? Ayna imgesi ile seraba yakalanır. Bu yakalanma anını Erdoğan Özmen şöyle açıklıyor:

Ayna imgesi özne-ben'in bir serabıdır ve bireyin bedensel biçim bütünlüğünü yaratmak üzere eşgüdüm ve ahenk sağlamaya ait gizil güçlerinin, potansiyelinin nihayetinde gerçekleşeceği vaadinde bulunur. Gerçekten de bu gelişmeleri başlatan bir işleve sahiptir. [...] Yukarıda anılan o sevinç anı/gösterisinin aynı zamanda depresif bir tepkiyi de beraberinde sürüklediğini vurgulamalı. O coşkulu sevinç anı kendi iflasını, bir hüsrana karşılaşılabilecek olmasını sezdiren bir bağlamda belirir çünkü. Ayna evresinde ortaya çıkan her imgesel bütünlük, giderilmesi mümkün olmayan bir yarı, gedik (gap) üzerine kurulmuştur (2002, s. 46-47).

Bekir bütünlüğe Uğur ile kavuşacağını düşünürken Uğur için bütünlüğün nesnesi Zagor'dur. Her iki karakter de bütünlüklerinin parçalı olmasından şikâyetçidir. Bu şikâyet iki karakter için de gerilim kaynağıdır. Karakterler kendi eksikliklerinin nedenini kendileri dışındaki bir “öteki”ye yüklemişlerdir. Eksikliği kendileri dışındaki bir yerde aradıkları için karakterler baştan yenilmiştir. Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa* filmini “kaybedenlere, unutulmuşlara” adanması boşuna değildir. “Kaybedenler ve unutulmuşlar” bir yandan sistem tarafından sinikleştirilen kişilere gönderme yaparken; diğer yandan ise insanın ilk kaybediş anını anımsatmaktadır: İlksel bütünlüğün bir daha kazanılamayacak, geri döndürülemeyecek şekilde yitirilişi... Ancak bütünlüğün yeniden sağlanabileceğine ilişkin bir umut vardır. Bu umut karakterlerin uzun süre arzularının peşinden koşmalarına neden olur. Bununla beraber bu coşkulu sevince depresif bir tepki de eşlik eder; çünkü hüsrana hep kapıdadır.

Arzusunun peşinden ısrarla koşan Bekir, toplumsal sorumluluklarla bireysel arzular arasında sıkışmış bir karakterdir. Bir yanda annesi, babası, karısı ve çocukları vardır; diğer yanda ise tutkusu. Ailesinin ona ihtiyacı vardır; onun ise Uğur'a. Ama Bekir ailesi için bir bütünlük nesnesi olamamaktadır, aynı şekilde Uğur da Bekir için bir bütünlük nesnesi değildir. Bekir'in bu sıkışmışlığının nedeni kontrol altına alamayacağı bir kadına âşık olmasıdır.

Zaten eğer kontrol altına alabilseydi tutkusu da bu denli güçlü olmayacaktı. Bekir’de tutku bir eksiklik motifıyla belirginleştiği ve tamamlanma/bütünleşme arzusunun bir ifadesine dönüştüğü için bu tutkunun ele geçirilemez bir nesneye yönelmesi doğaldır. İmgesel bütünlüğünü kaybeden çocuğun yaşadığı agresif gerilimin içerisinde Bekir. Bir tarafta eksik ama gerçek olan bedeni; diğer tarafta ise bu eksikliğin Uğur ile giderilebileceğine dair bir umut vardır. İlsel bütünlüğe ulaşmanın imkânsızlığı ile bir kadına “sahip olmanın” imkânsızlığı iç içe geçer. Kadın, ele geçirilemezdir, yasaktır, bir kayıptır. Lacan’ın deyişiyle, kadın aslında yoktur, erkek fantezisinin bir ürünüdür.⁷ Erkeğin ben-ideali çok önceki bir tarihte narsistik yara almıştır. Bu yaranın kapanması ise mümkün değildir. Özne ile *nesne a* arasındaki bir türlü kapatılamayan mesafenin nereden kaynaklandığının yanıtını egoyu oluşturan bu ilsel özdeşimde aramak gerekir. Ne Bekir için ne de Bekir’in ailesi için “mutlak mutluluk” söz konusudur. Bekir ailesinin arzularına cevap verememiş ama her şeyi bırakarak peşinden gittiği Uğur’un arzu nesnesine de dönüşmemiştir. Uğur’la beraber olabilmek için her türlü yolu deneyen Bekir, kadına İstanbul’a dönüp evlenmeyi teklif etmiş ancak olumlu yanıt alamamıştır. Bekir’in temelde karşı olduğu ailesinin kendisine sunduğu yaşam tarzı değil, bu yaşam tarzının hangi kadınla beraber tamamlanacağıdır. Bekir, arzusuna ulaşabileceği, arzusunun nesne nedenini (Uğur’u) evcilleştirebileceği koşulları yaratmaya çalışmakta ama başarılı olamamaktadır. Diğer Demirkubuz filmlerinde olduğu gibi *Kader*’de de erkek arzusu bir türlü tatmin edilemez ve erkeğin yaşamı bir kadına âşık olmasıyla alt üst olur. Âşık olunan nesne, âşık olan özneye olumlu geri bildirimlerde bulunmadığı ve başına buyruk hareket ettiği için tekinsizdir. Tekinsiz bir kadına âşık olan erkek için ise yaşam hepten zorlaşır. Filme ismini veren “kader” sözcüğünün anlamını bu ilişki biçiminde aramak gerekir.

Hegemonik Erkeklik

Hegemonik erkekliğin egemen erkeklik biçimlerini ifade ettiğine değinmiştik. Erkeklerin kadınlar karşısında kazandıkları üstünlüğü anlatmak için “hegemonik erkeklik” ifadesini kullanan Connell, hegemonik erkekliğin hem daima kadınlarla ilgili olduğunu hem de ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak inşa edildiğini söyler. İkincil konuma itilmiş erkeklik biçimlerinin başında kuşkusuz eşcinsellik gelir. “Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği, heteroseksüel oluşu, yani evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur; dolayısıyla tabi kılınmış erkekliğin en önemli biçimi de eşcinsellik olur” (Connell, 1998, s. 249). Demirkubuz sinemasında bir taraftan kadınlar erkeğe tabi kılınmaya çalışılır; diğer taraftan ise erkeklerin “erkekliklerine” özel bir vurgu vardır. Demirkubuz’un kadın karakterleri her ne kadar bu tabi kılma eylemine koşulsuz teslim olmasalar da erkeklerin hegemonik yanları ile savaşmak zorunda kalırlar. Demirkubuz’un erkek karakterlerinden özellikle Selim, Bekir, Yusuf, Harun ve Halit (aynı zamanda

⁷ Erkek özne *nesne a*’ya yakalanır yakalanmaz yoksunluk, eksiklik ve simgesel düzene girişi izleyen bir yabancılaşma hisseder. Kadında bir fantezi arayarak bu durumla başa çıkmaya çalışan erkek özne için bundan böyle “kadın yoktur” ancak bir fantezi nesnesi olarak kadın vardır (Wright, 2002, s. 33).

daha örtük bir biçimde İsa) hegemonya arayışındadırlar; ancak kadınların tekinsizlikleri erkekleri şaşkına çevirir. Karşılarında boyun eğen (ön plana çıkarılan) kadınlar olmadığı için hegemonik yanlarını ne yapacaklarını bilemezler. Zaman zaman şiddete başvursalar da şiddetin de işe yaramadığını görürler. Karşılarında şiddetle dahi kontrol altına alamayacakları kadınlar vardır. Erkekleri mazlumlaştıran tam da bu çaresizliğin kendisidir. Kadınlar, erkeklerin karşısına imkânsız bir engel olarak dikilirler. Bir kadına sahip olamama, erkeklerin “erkekligi”ni de tehlikeye sokar. Bu tehlikenin bertaraf edilebilmesi için kadının sık sık aşağılanması gerekir. Erkeklerin çok sık küftmeleri bu aşağılama isteğinin bir sonucudur. Gerçekte kadınları ele geçiremeyen erkekler, bu yolla onları değersizleştirmeye ve kendi eksikliklerinin üstünü kapatmaya çalışırlar. Erkek, kadında kendi eksikliğini görür. Hegemonik erkeklik elden kaçırıldıkça bu eksiklik giderek büyür. “Eksik” özneler üzerine düşünen bir diğer yazar, J. D. Nasio, öznenin, gerçek’in bir eksiklik tarafından etkilendiği yerde vuku bulduğunu söyler:

Gerçek’in bir çöl gibi değil de fazla dolu bir gezegen olduğunu hayal edin, sonsuzcasına dolu, şeylerle ve varlıklarla öylesine dolu ki bir boşlukla aynı türden. Gerçek, dipsiz uçurum anlamında boş değildir, ama sonsuzcasına dolu olmak anlamında, Her Şey’in mümkün olduğu yer anlamında boştur. Eğer Her Şey’in mümkün olduğu bu yerde, bir —ve sadece bir tek— imkânsızlık, bir tek engel, bir tek azlık olduğu ortaya çıkarsa, o zaman orda pozitif bir varlığın doğumu olacaktır. Pozitif varlık, yani bilinçdışı özne, ancak sonsuzcasına dolu içinde oyulmuş bir deliğin bağlantısı olarak belirir. Kısacası, Lacan için, bilinçdışı öznenin doğuşu ancak gerçek içinde bir ve bir tek elemanın oyulması yoluyla çukurlaşmış bir delikten yola çıkarak anlaşılabilir (2007, s. 107).

Nasio, bilinçdışı öznenin tam olarak bu imkânsız engelin dikildiği yerde doğacağını söyler. İşte bu imkânsız engelin dikildiği yer hegemonik erkeğin hegemonikliğini elden kaçırdığı yerdir. Nasio’nun söylediği “Her Şey”in mümkün olduğu bu yer, aynı zamanda imkânsız engel nedeniyle öznenin kendi eksikliği ile karşılaştığı yer ise bu karşılaşma esnasında kimi öznelerin nevrotik davranışlar göstermeleri kaçınılmazdır. Hegemonik erkekligi yaşamının tümünde bir rehber olarak kabul eden erkek özne, eksikliğini hegemonyasını kullanarak gideremeyeceğini anladığı noktada nevrotik hatta yer yer psikotik kişilik özellikleri göstermeye başlayabilir. Demirkubuz’un erkek karakterlerini yakalayan eksiklik duygusunun giderilmesinde hegemonya bir işe yaramadığı için faydasızdır; ancak tutunacak başka bir dal da kalmamıştır. Erkekler, çok küçük yaşlardan itibaren arzularını elde etmek için hegemonik olmaya yönlendirildiğinden kadınları da aynı yoldan “elde edebileceklerine” inanırlar. Toplumsal cinsiyetin erkeklere yüklediği egemen erkeklik biçimini kullanarak sorunları çözmek, eksiklikleri gidermek her zaman mümkün olmamaktadır. Demirkubuz’un erkek karakterlerinin bulunduğu nokta tam olarak burasıdır. Başka bir deyişle, tekinsiz kadınlar hegemonik erkeklikle baskı altına alınamazlar. Hegemonik erkeklik ancak ön plana çıkarılmış kadınlığın olduğu yerde işlemektedir. Selim’in tecavüzü Tülay’ı evcilleştirmez. Bekir’in “pezevenkliği” Uğur’u kontrol altına almasına yetmez. Yusuf’un kaderi Bekir’in yürüdüğü yolda yürümektir. Harun’un şiddeti kadının başka bir erkeğe gitmesini

engelleyemez. Halit'in otoriterliği Mükerrerem'in ve Seniha'nın entrikalarının önüne geçemez.

Hegemonik erkekliğin elden kaçırılması, erkeklerde ciddi bir güven sorununa yol açar. İlk zamanlarda karısının sessiz kalışları karşısında odasına kapanıp hıçkırıklarla ağlayan Selim, böylece hegemonik erkeklikten uzaklaştırılır. Ancak Selim çok geçmeden kendine olan güvenini tazelemek için "erkekliğini" ispatlayacak yöntemlere başvurur. Önce karısına tecavüz eder, arkasından ise Aslı ile ilişkiye girerek bu durumu karısının görmesini sağlar. Tülay'dan intikam almak için seçilen iki yol da "erkeklik" ile ilgilidir. Kadın karşısında elden kaçırılan hegemonya, cinsel ilişkiler yoluyla geri kazanılmak istenir.

Masumiyet'te Bekir'in de "erkekliği" tehlikedir. Yıllardır Uğur'un peşinden koşup duran Bekir, Uğur'la bir türlü cinsel ilişkiye giremez. Uğur para karşılığında erkeklerle ilişkiye giren bir kadındır ama Bekir'le birlikte olmayı hiçbir zaman kabul etmez. Kamusal alanda Uğur'un bir nevi koruyucusu olarak işlev gören, maçoluğuyla, hegemonyasıyla var olan Bekir, özel alanda kadın karşısında hiçleşmektedir. "Başkalarına var da bize yok mu? Bana da vereceksin lan!" diyen Bekir'in bu sözleri arada bir geçirilen sinir krizlerinden biri esnasında söylenmiştir. Bekir'in beklentisi, yerine bir türlü gelmez ve adam sonunda intihar ederek yaşamına son verir. *Masumiyet*'te hegemonik erkeklik özel alanda işlememiştir. Erkek, kadın karşısında güçsüzleştirilir. Sözü dinlenmediğinde silah çeker ama ateş edemez. Bekir'in hegemonik erkekliği silah çekene kadardır. Bundan sonrası ya aynı oyuna devamdır ya da intihardır. Bekir'in bir taklidi olarak Yusuf'un yaşadıkları da çok farklı değildir. Yusuf geçmişte hegemonik erkekliğin bir "gereği" olarak eniştesini aldatan ablasını vurmuş, ablasının sevgilisini de öldürmüştür. Cezasını çekip dışarı çıktıktan sonra ise ironik bir biçimde bir fahişeye (Uğur'a) âşık olur. Namus cinayetinden içeri giren Yusuf'un bir fahişeye âşık olması erkeklerin arzuları nedeniyle hegemonik erkeklikten nasıl kovulabileceklerinin bir göstergesidir. Hegemonya, tutku karşısında güçsüzleşmektedir. Nasio'nun söylediği Her Şey'in mümkün olduğu yerdeki imkânsız engel (kadına ulaşmanın imkânsızlığı), "erkekliği" zayıflatmakta, hegemonyayı sarsmaktadır.

Kader'de Bekir, hegemonya sarsıntısının üstünü kapatmak için, birlikte uyuşturucu kullandığı arkadaşlarına oldukça değiştirilmiş bir hikâye anlatır:

Ulan bir gün uyuya kalmışım dükkanda. Gözümü bir açtım, bu orospu karşımda. Lokum gibi, öyle duruyor. Ayağında çorap yok. Şöyle basma bir etek dize kadar... Üzerinde ince bir bluz... Saçlar falan... On numara anlayacağınız. Onun bunun fiyatını sordu, makara yapıp dalga geçmeye kalktı benle. Bir şey demedim. "Evli misin, çıktığın var mı" falan dümeni çekti. Yine ses etmedim. Efendi çocuğuz tabi biz o zamanlar ama efendilik de bir yere kadar, demi? Güzellikle buna "hadi kızım," dedim, "al voltanı". Yok. Öyle mi, öyle. Çektim bunu yazıhaneye, dayadım malı, nasıl bağırtıyorum ama biliyor musun! Ver allahım ver, ver allahım ver...

Bekir, kadınla ilgili gerçek yaşamda gerçekleştiremediği eylemlerini fantezi düzleminde gerçekmiş gibi anlatır. Uğur'un peşinden Anadolu'yu

dolaşan Bekir için kadınla bir türlü birlikte olamamak ciddi bir sıkıntı ve güvensizlik kaynağıdır. “Erkeklığı” tehdit altına giren Bekir için bu “erkeklığı” elden kaçırmamanın tek yolu arzuyu fantezi düzleminde gerçekleştirmiş gibi göstermektir. Böylece Bekir en azından kamusal alanda hegemonik olarak kabul edilecek ve diğer erkekler tarafından kabul görecektir.

*İtiraf*ta Harun’un temel problemi sürekli olarak karısının kendisini aldatmasını beklemesidir. Yıkılan bir evlilik ve ölen bir koca üzerine kurulan Harun-Nilgün evliliği bu güven sorunu nedeniyle yara almıştır. Harun, Nilgün’ün Taylan’ı aldatması ve kendisiyle birlikte olmasından yola çıkarak bir gün kendisinin de aynen Taylan gibi aldatılabileceği endişesine kapılmıştır. Harun bu endişe nedeniyle Nilgün üzerinde baskı oluştururken, Nilgün kaçış yolu olarak bir başka birlikteliğe yönelir. Nilgün’ün evliyken başka bir erkekle (Harun’la) birlikte olması erkeğin aynı şeyin bir gün kendi başına da gelebileceğine dair kaygı yaşamasına neden olur. Harun, hegemonik erkeklığı elden kaçırma riski karşısında paniğe kapılmıştır. Nilgün’e, aslında hep “orospu” gözüyle bakmıştır. Hegemonik erkeklığın en büyük korkularından birisi aldatılmaktır; çünkü bu eylem gerçekleştiğinde erkek sahiplendiği “nesne”lerden birisini başka bir erkeğe kaptırmış olur. Nilgün’ü elden kaçırmamak için onu bir daire içine almaya çalışan Harun, Nilgün’ün dairenin dışına taşmasıyla yenik düşer. Tutkusu karşısında hegemonik erkeklikten dahi vazgeçtiğini söyleyen, “Kendimi aşağıladım, onurumu gururumu ayaklar altına aldım” diyen Harun, kadın tarafından “mazlum oynamakla” suçlanır. Harun mazlumlukla hegemonik erkeklik arasında gidip gelen bir karakterdir. Karısına yeni birlikteliğini itiraf ettirmek için sözlü ve fiziki şiddet de dahil olmak üzere her türlü yolu dener. Büyük bir kavga esnasında kadının boğazını öldüresiye sıkar; ancak aynı Harun gitmemesi için kadının ayaklarına kapanıp ağlar da.

Yazgı ve Bekleme Odası’nda diğer Demirkubuz filmlerinde olduğu gibi hegemonik erkeklikle yakın bağları olan erkekler bulunamaz. Hayata karşı tepkisiz olan Musa hegemonik olmak bir yana hegemonik erkeklikten dışlanmıştır. Karısının aldatması karşısında sözlü ya da fiili herhangi bir tepki göstermeyen Musa’nın bu davranışı çevresi tarafından oldukça garipsenir. Musa’nın tepki göstermediği yerde devreye öteki (toplum) girmiştir. Musa’nın cinayetten mi, aldatmaya tepkisiz kalmasından mı yoksa annesinin ölümüne tepkisizliğinden mi yargılandığı belirsizleşmiştir; ancak kayıtsızlık o kadar abartılmıştır ki “normal bir insan”ın sınırları fazlasıyla aşılmıştır. Hegemonik erkeklikten bu denli uzaklaşmanın “normal bir insan” için kabullenilebilir olmadığı vurgulanmıştır. *Bekleme Odası*’ndaki Ahmet karakteri için de baskın bir hegemonik erkeklikten söz edilemez; ancak filmde erkeğin hegemonyası erkek tarafından değil ama kadının bizzat kendisi tarafından kurulur. Ahmet her ne kadar hegemonik yanlarını ön plana çıkaran bir karakter olmasa da kadınlar onu bir nevi peygamberleştirerek hegemonikleştirir. *Bekleme Odası*’nda merkeze erkek, çevreye ise kadınlar yerleştirilir. Belki erkek karakter değil ama erkeği merkeze yerleştiren kişi hegemonik bir gücün temsilcisidir.

Üçüncü Sayfa’daki İsa’nın da hegemonik erkeklığın bir temsilcisi olduğunu iddia edemeyiz. İsa, sistem tarafından o derece bunalıtılmıştır ki hegemonik olabilmesi için elinde hiçbir araç kalmamıştır. İsa hegemonik

erkeklığe özenen ama bu konuma ulaşabilmek için elinde hiç güç bulunmayan bir karakterdir. “Acılara rağmen başaran bir insanı” oynayabilirse mazlumluktan hegemonikliğe terfi edebilecektir. Ama ne bu hayal gerçekleşir ne de Meryem’le mutlu bir birliktelik kurulabilir. İsa da Harun gibi arzusunun nesne nedenini (Meryem’i) başka bir erkeğe kaptırır.

Kıskanmak’ta Halit, kız kardeşi Seniha ve karısı Mükerrerem üzerinde etkin olan, baskın bir karakter olarak çizilir; ancak Mükerrerem’in Nüzhet’e tutkuyla bağlanmasıyla ikili arasında ilişki başlamasıyla birlikte Halit’in hegemonyası sarsılır. Mükerrerem’in evlilik dışı ilişkisi ve güzellikten mahrum olan Seniha’nın intikam arzuları Halit’in hegemonyasını sarsarak erkeği güçsüzleştirir. Bununla beraber, karısının kendisini aldattığını öğrenen Halit’in, tüm olanlardan sonra Nüzhet’i öldürmesi “erkeklığı” tehdit altına giren Halit’e, bir nebze de olsa “erkeklığını” yeniden kazanma şansını verecektir. Ağabeyinin en üst düzeyde ceza alması için ifadesinde olanları olduğu gibi değil de değiştirerek anlatan Seniha’nın bu tutumu karşısında Halit Seniha’nın yüzüne tükürür. Halit, başına gelen ve “erkeklığını” zayıflatan talihsiz olaylar karşısında hegemonyayı elden kaçırdığını görmüş ama öteki (kadın) karşısında yine de “erkek gibi” davranmayı sürdürmüştür.

“Che Vuoi?”⁸

Öteki, öznenen ne ister? Ötekinin arzusu nedir? “Che vuoi?” sorusunun ötekinin anlamlandırılmayan arzusunu ifade etmek üzere Lacan tarafından kullanıldığını belirten Žižek, “Che vuoi?” sorusunun öznedeki yarattığı dayanılmaz boşluğa dikkat çeker. Žižek, ötekinin aslında ne istediğinden hiçbir zaman emin olamadığımızı söyler (2004, s. 133). Sürekli olarak sorunun yarattığı boşluğu bir cevapla doldurmaya çalışırız. “Öteki ne istiyor?” sorusunun cevabı, soruyu soran özne tarafından farklı fantezilerin kurulmasına yol açar. Fantezi, “Che vuoi” sorusuna, Öteki’nin arzusunun, Öteki’deki eksiğin dayanılmaz muammasına verilen bir cevaptır.

“Che vuoi?” sorusunun dayanılmaz boşluğunu, Öteki’nin arzusunun yarattığı açıklığı, kendimizi Öteki’ye onun arzusunun nesnesi olarak sunarak doldurmaya çalışırız. Bu anlamda sevgi Lacan’ın işaret ettiği gibi Öteki’nin arzusuna ilişkin bir yorumdur: Sevginin cevabı, ‘Ben sende eksik olan şeyim; sana kendimi adayarak, senin için kendimi feda ederek, seni dolduracağım, seni tamamlayacağım’dır (Žižek, 2004, s. 133).

Böylece sevgiyle ilgili ikili bir yapı ortaya çıkar. Özne bir yandan kendisini ötekine ötekideki eksikliği dolduran bir nesne olarak sunar; diğer yandan ise kendindeki eksikliği doldurur. Demirkubuz sinemasında, erkek karakterler, kadınları bir türlü anlayamazlar. Kadınların gerçekte ne istedikleri erkekler için bir muammadır. Ötekinin ne istediğini anlamamanın en kestirme yolu, ona ne istediğini sormaktır; ancak bu soruya verilen yanıt özneyi bir türlü tatmin etmez. Çünkü öznenin kafasında ötekinin “aslında ne istediğine” dair sayısız fantezi vardır. Selim, karısının kendisine olan uzaklığının nedenini aydınlatmaya

⁸ “Arzuladığın nedir?” anlamına gelen bir sorudur: “Bana bunu anlatıyorsun, ama bununla ne yapmak istiyorsun, neyi amaçlıyorsun?” (Žižek, 2004, s. 128)

çalışmış, “Kocana bir şey açıklaman gerekmiyor mu?” diye sormuş, “Söyle neler oluyor?” demiş ancak bir yanıt alamamıştır. Öteki, bir bilinmezlik olarak kalmıştır. Harun, “Başımda ne varsa razıyım, yeter ki ne yaşadığımı bileyim,” diyerek Nilgün’den defalarca yaşadıklarını itiraf etmesini istemiş, ancak sonuç alamamıştır. Bekir de Yusuf da Uğur’un ömür boyunca “orospuluk” yapmak istemesini bir türlü usla açıklayamamışlardır. İsa, Meryem’le ilgili gerçekleri öğrendikten sonra kadına giderek “Neden yaptınız bunu?” diye sorduğunda kadından yanıt almak bir yana “Neyi?” sorusu ile karşılaşmıştır. Israrlı sorular üzerine Meryem’in gerçekleri olduğu gibi anlatması sonucunda ise gerçeğe dayanamamış ve intihar etmiştir. Kadının gerçekte ne istediğini bilmek, erkek özne için en az ne istediğini bilmemek kadar dayanılmaz olabilmektedir. Çünkü “aslında ne istediği”nden hiçbir zaman emin olunamayan öznenin gerçek arzusunun “ben”e değil de “öteki”ne yönelik olduğunu öğrenmek sarsıcı olabilmektedir.

Ötekinin eksikliğini kapatarak onu tamamlamaya ve böylece kendisinin de eksikliğini gidermeye dayalı sevgi ilişkisi kendini adama ve feda etme söylemleri nedeniyle mazlumluğun vazgeçilmezidir. Yusuf’un eniştesi insanlık edip karısına sahip çıktığını ama buna rağmen “ne yapsa baş edemediğini”, “ne etse yaranamadığını” dile getirirken fedakârlığının boyutlarını sergilemeye çalışmaktadır. Bekir, Uğur’un peşinden yirmi yıl koştuğunu, ona inandığını ama karşılık alamadığını vurgular. Yapılan tüm fedakarlığın karşılığında Uğur Bekir’e de Yusuf’a da ya bu durumu kabullenmelerini, kendisinin belirlediği sınırlar dahilinde hareket etmelerini ya da çekip gitmelerini söyler. İsa, Meryem için insan öldürmeyi bile kabullenmişken kadın ona acımasızca sırt çevirerek gider. Harun, Nilgün’e onun için her şeyi yaptığını, en yakın arkadaşının ölümüne sebep olduğunu belirtirken, onu bu süreçte kendisine destek olmamakla eleştirir. Necati, Musa’ya “kadınına” baktığını, kirasını ödediğini, onun tüm ihtiyaçlarını karşıladığını ama “kadınının” kendisini aldattığını söylerken yaptığı fedakârlıkların karşılığının bu olmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ortada, kadınların, kendilerine tutkuyla bağlanan erkekleri sevdiklerine dair hiçbir delil yoktur. Bu delilsizlik erkeklerin “Che vuoi?” sorusunun endişesine kapılmalarına neden olur.

“Che vuoi?” sorusunun endişesine kapılan erkek özne ne yapar? Kadının tekinsizliğinin farkına varsa da arzusunun nesne nedeninin peşinden koşmaya devam eder. O artık ne yaptığını gayet iyi biliyordur ama yine de... Žižek, Sloterdjik’ten yola çıkarak Marx’ın ideolojiyi tanımlarken kullandığı “bilmiyorlar, ama yapıyorlar” tanımının günümüzde yeterince işlevsel olmadığını söyler. Marx’ın ideoloji tanımının yanlış-tanımayı, çarpıtılmış tasarımları, yanlış bilinci içerdiğini belirten Žižek, sözlerini şöyle sürdürür:

Bizim sorumuz şu: Bu naif bilinç olarak ideoloji anlayışı günümüz dünyası için hâlâ geçerli midir? Bugün hâlâ yürürlükte midir? Peter Sloterdjik Almanya’da çok satan kitabı *Sinik Aklın Eleştirisi*’nde şu tezi savunur: İdeolojinin hakim işleyiş tarzı siniktir, ki bu da klasik eleştirel-ideolojik işlemi imkansız, daha doğrusu beyhude kılar. Sinik özne ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafenin gayet iyi farkındadır, ama yine de maskede ısrar eder. Demek ki Sloterdjik’in önerdiği formül şöyle bir şeydir:

“Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar”. Sinik akıl artık naif değildir, aydınlanmış yanlış bilinç gibi bir paradokstur: Kişi yanlışlığı gayet iyi bilmektedir, ideolojik bir evrenselliğin ardındaki tikel çıkarın gayet iyi farkındadır, ama onu yine de reddetmez (2004, s. 44).

Marx’ın ve Sloterdijk’in söyledikleri kuşkusuz toplumsal süreçleri anlamlandırmaya yöneliktir. Ancak kadın ve erkek ilişkileri de ideolojik fantezilerden bağımsız olmadığı için bu ilişkilerde ideolojik bir yanılsamanın mevcut olup olmadığı, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeye ilişkin farkındalık yaratılıp yaratılmadığı önemlidir. Sonuç olarak bizim çalışmamız açısından araştırılması gereken nokta ideolojik evrenselliğin ardındaki tikel çıkarın kime ait olduğudur.

Demirkubuz sinemasında çıkarın kime ait olduğunu anlamak için filmlerin görünürdeki yapısını tersine çevirmek gerekir; çünkü söylenenler ile gerçekler her zaman birbirini tutmamaktadır. Bu tersine çevirme işlemi içinse öncelikle filmde egemen olan, aktarılan, görülen ideolojiye bakılmalıdır. Demirkubuz sinemasında iktidar çekişmeleri “erkeklik” üzerinden kurulur. Temel sorun, erkekliğin iktidar isteminin doyurulup doyurulamayacağıdır. Sorunu bir kez bu şekilde kurduktan sonra ideolojik çerçeve de saptanmış olur. Demirkubuz, erkek egemen ideolojiden hareketle film çeker; ancak yönetmen bu ideolojinin artık yer yer sürdürülemediği noktaların olduğunu da gösterir. Erkek egemen ideolojinin sarsıntıya uğradığı nokta kadının tekinsizleştirildiği yerdir. Tekinsiz kadınlar nedeniyle güçsüzleşen mazlum erkekler, erkek egemen sistemin ideolojik maskelerinden güç elde etmek isterler. Ama karşılaştıkları gerçek onlara sinik özneler olduklarını hatırlatır. Böylece ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafenin farkına varırlar. Artık “ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar”dır. Çünkü “iyi niyetli erkek” imgesi, en azından seyircinin bakışından, kadınlar karşısında, onlara güçsüzlükten güç elde etme fırsatı tanımaktadır.

Günümüzde ne yaptığını gayet iyi bilen ama yine de yapan özne, ideolojik bir evrenselliğin ardındaki tikel çıkarın farkında olsa dahi bu çıkarı yıpratmak yerine, bu büyük pastadan kendisine bir pay düşüp düşmeyeceğini araştırmaya koyulur. Söz konusu pay, arzuların tatminine yöneliktir. *Masumiyet*’te kadını bedenini satmaya yönlendiren erkek egemen sistemin kendisi Yusuf tarafından hiç sorgulanmaz. O, Uğur’a yalnızca “Sen biraz da kendi kendine yapıyorsun abla” der. Yusuf’u ilgilendiren kadın bedeninin satışa sunulmasının kimlerin çıkarına hizmet ettiği, kadın bedeninin değersizleştirilmesi sayesinde kimlerin güç kazandığı değildir. Bunu öğrense dahi Yusuf salt kendisi açısından durumu değiştirmekle ilgilenir. Önemli olan Uğur’la gitmektir.

Zeki Demirkubuz sinemasında kadın karşısında ciddi bir tedirginlik yaşanmaktadır. Demirkubuz, kadınların tekinsizleşmesinde sistemin önemli bir payı olduğunu kabul eder ama yine de... Tülay’ın mutsuz olduğunu biliyorum, ama yine de kocasına haksızlık ediyor; Uğur’un “orospuluğu” seçmediğini, ona bunun dayatıldığını biliyorum, ama yine de biraz da kendi kendine yapıyor; Meryem’in erkekler tarafından “kullanıldığını” biliyorum, ama yine de fazla ileri gidiyor; Sinem’in köşeye sıkıştığını görüyorum, ama yine de Musa’nın

başına dert açıyor; Nilgün'ün Harun tarafından bunaltıldığını görüyorum, ama yine de Harun'u aldatıyor; Elif'in Ahmet'e âşık olduğunu biliyorum, ama yine de erkeği tatmin edemiyor; Mükerrerem'in *nesne a'nın* peşinden koştuğunu görüyorum, ama yine de Halit'in yıkımına sebep oluyor. Yönetmenin sinemasında karakterlerin içerisinde yer aldığı simgesel düzenin dile getirdikleridir tüm bunlar.

Sonuç

Zeki Demirkubuz sinemasının “kadınlık” ve “erkeklik” üzerine pek çok tezi var. Bu tezlerin değerlendirme sürecinde elde edilen en önemli verilerden biri, sanat sinemasının da popüler sinema gibi cinsiyetçi yaklaşımların tuzağına düşebileceği oldu. Popüler sinemanın anlatı biçiminden kopuşu temsil eden sanat sineması muhalif bir tavrın temsilcisidir. Bu muhalefetin kadınlara yaklaşım konusunda var olan klişelere karşı da gösterilip gösterilmediği incelemenin temel sorularından biriydi. Yapılan değerlendirmeye göre, sanat sinemasında kadın ve erkek temsilleri popüler sinemadaki gibi kesin hatlarla stereotiplere dayalı değildir. Ticarete, reklama ve tüketime dayalı popüler sinemanın aksine sanat sinemasında farklı kadın ve erkek temsillerine rastlamak mümkündür; ancak kadınlara bakış önyargılardan tümüyle uzak değildir. Kadınlar tektipleştirilmemiştir ama kadınların ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaşmaları onları tehlikeli ve tekinsiz kılmıştır.

Demirkubuz sinemasında fantezinin merkezi bir role sahip olduğu görüldü. Demirkubuz'un karakterleri bize fantezi yoluyla nasıl arzalandığını gösterirler. Yönetmenin kadın ve erkek karakterleri arasında imkânsız bir ilişki söz konusudur. Erkek karakterler için kendi arzularının nesne-nedeni kadınlardır. Erkek öznenin *a* ile kurduğu imkânsız ilişki onun arzusunu gerçekleştiren bir senaryodur. Demirkubuz sinemasında kadınlar erkek fantezisinin ürünüdürler. Başka bir deyişle, Lacan'ın çok tartışılan önermesinde dile geldiği gibi “kadın yoktur”. Bu incelemede “kadın yoktur” önermesi, ataerki sistemin erkeğin bir fantezi nesnesi olarak kurguladığı kadının olmadığı şeklinde yorumlanmıştır. Erkek özne daima “öteki kadın” denilen fantezi figürleri üretmektedir. “Öteki kadın”ın fiziksel olarak mevcut olması bir zorunluluk değildir, aksine söz konusu “ampirik” kadınlar “hayali öteki kadın”a dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Erkek karakterler, ilişki içerisinde oldukları kadınları olduğu gibi kabul etmeyip, fantezilerinde ürettikleri kalıplara sokmaya çalışırlar. Demirkubuz'un kadın karakterleri erkek tahayyüllerine hizmet etmekte ve evcilleştirilmeye çalışılmaktadır. Ancak erkek karakterlerin bu arzuları doyurulamaz; çünkü arzunun kendisi Lacan'a göre hiçbir zaman doyurulamamaktadır.

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

Lacan arzularımızın bu ufkunu adlandırmak için mümkün olan en asgari terimi seçmiştir: Ona “Şey” demiştir ve süblimasyonun incelenmesi için kritik nokta şudur ki; düşünce ve dil boyutunda Şey boşluk, boş bir uzamdır. Onu

istilacı çevre (canavarlar) ya da tam bir ıssızlık (bir boşluğa düşmek) imgeleriyle temsil etmek için elimizden geleni yapabiliriz ama bunlar yakın düşmekten öteye geçemezler; kendi hayal gücümüzün sınırlarına en yakın duranı akla getirme çabasındırlar. Şey, her zaman bu sınırların ötesindedir, dehşet ve yokluk imgelerini yansıttığımız ulaşılamaz bir kuşaktır. Pozitif, ampirik bir nesne olarak temsil edilemez çünkü temsil düzleminde bir nesneden ziyade bir yerdir: Nesnelere ise bu yere girdiklerinde yeni ve alışılmamış nitelikler kazanırlar (Leader, 2004, s. 64).

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

Demirkubuz sinemasında, ön plana çıkarılmış kadınlıktan uzaklaştırılarak tekinsizleştirilen kadınlar da, tekinsizleşen kadınlar karşısında hegemonik erkekliği yer yer elden kaçırarak erkekler de imgesel bütünlüklerini kaybeden eksik öznelere. İmgesel bütünlüğün yeniden kazanılmasına yönelik çabalar sonuçsuz kalmaya mahkûmdur. Arzunun hiçbir zaman doyurulamayacak olması, arzunun önüne her daim bir yasağın dikilmesi karakterleri güçsüzleştirir. Kadınlar tarafından mağdur edilen erkekler, suçsuz yere cezalandırıldıklarını, adil olmayan bir yasanın kurbanı olduklarını dile getirirken mazlumlaşırlar. Sınırsız sevgi ve şefkat istemiyle, intikam ve hınç söylemleri iç içe geçer. Demirkubuz sinemasında mazumluk erkeklerin iktidar taleplerini dile getirmenin bir aracıdır. Böylece şiddetle dahi kontrol altına alınamayan kadınlar karşısında güçsüzleşen erkekler seyircinin vicdanına sığınır. Ama yine de... Žižek’in *Üç Kuruluş Opera*’dan esinlenerek söylediği gibi: *Şansın peşinden fazla ateşli koşma, zira onu sollayabilirsin, o zaman da şans arkanda kalır.*

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Açık, F. (1996). Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153-198.
- Akbal Süalp, Z. T. (2010). Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülemeyen. Z. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 87-116). İstanbul: Çitlenbik.
- Atam, Z. (2006/7). Bir Yönetmenin İzinde ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 18-19, 108-119.
- Bowie, M. (2007). *Lacan* (V. P. Şener, Çev.). Ankara: Dost.

- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (1994). *C Blok* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (1997). *Masumiyet* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (1999). *Üçüncü Sayfa* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2001). *Yazgı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2001). *İtiraf* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2003). *Bekleme Odası* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2006). *Kader* [Film]. Türkiye: Mavi Film/Inkas Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2009). *Kıskanmak* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Durudoğan, H. (2007). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Z. Direk (Der.), *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 51-66). İstanbul: YKY.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. (2. Baskı). İstanbul: Metis.
- Güven, Y. (2004). Zeki Demirkubuz Sineması: Yeraltından Notlar. *Yeni Film*, 5, 22-28.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Ankara: Med. Campus.
- İlkkaracan, P. (2004). *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. (2. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Koç, A. (2004). Vagina Dentata'lar, Femme Fatale'ler: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve İtiraf'ta Kadının Temsili. D. Bayraktar (Yay. Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (s. 185-194). İstanbul: Bağlam.
- Kütahneçi, M. (2006). Kültürde Bakış. *Cogito*, 49, 145-155.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı* (H. Akdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Nasio, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders* (Ö. Erşen & M. Erşen, Çev.). Ankara: İmge.
- Özmen, E. (2002). Lacan, Ayna Evresi ve Marx. *Birikim*, 156, 42-48.
- Öztürk, S. R. (2006). Çünkü Erkeğin Aldatması Trajik Olmuyor. ODTÜ Söyleşisi. S.R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 122-135). Ankara: Dost.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Everest.
- Žižek, S. (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak* (T. Birkan, Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Metis.