

## SİNEMADA ERKEK İMGESİ: FARKLI SİNEMALARDA AYNI BAKIŞ

Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI\*

### ÖZET

Sinema toplumsal değer ve değişimleri yansıtma açısından yetkin bir kitle iletişim aracıdır. Özellikle öykülü sinema, izleyiciye gerçek dünyaya benzer görüntülerle seslenebilme olanağına sahiptir. Buna göre toplumda fiziksel güç ve özgüvenle bağdaştırılan geleneksel erkek imgesinin sinemaya yansıyor yansımadağı ve yeni bir erkek imgesinin sunulup sunulmadığı bu çalışmanın ana sorununu oluşturmuştur. Bu sorun çerçevesinde sinemada varolan erkek tiplerinin bu geleneksel imgeyi nasıl oluşturduğu farklı olarak nitelendirilebilecek sinemalarda araştırılmaya çalışılmıştır. Böylece geleneksel erkek imgesinin varlığını sinemada nasıl ve hangi tipler aracılığıyla sürdürdüğü ortaya konulmuştur.

### GİRİŞ

Kuşkusuz sinema toplumsal değerleri yansıtma açısından en yetkin kitle iletişim araçlarından biridir. Çünkü reklam ve fotoğrafta imge yaratılır; bu araçlarda genellikle olay örgüsü yoktur. Sinemada ise bir olay örgüsü vardır ve toplumun değer sistemini hem yansıtacak hem de etkileyecek güce sahiptir. Ayrıca öykü özdeşleşmeyi sağlar. Sinema izleyiciye yaşadığı ya da yaşamadığı ama düşlediği öyküler sunma olanağına sahiptir. Eş deyişle öykü içinde imge daha gerçektir. Öte yandan sinema bir dildir.

Bazin (1966, s. 19) sinemanın anlatım olanaklarının geleneksel sanatlardan daha zengin ve değişik olduğunu, konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım aracı olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle dil ne kadar gerçekçiye sinemada o denli gerçekçidir. Sinema dış dünyanın bir kopyasıdır, aynaya yansıyan nesne gibidir (Bazin, 1966,s. 26). Sinema tarafımızca gözlemlenen dünya ile benzerliklere sahiptir. Bu benzerliklerin artması, sinemanın sanat olarak gelişmesinde değişmez bir öğedir (Lotman, 1986, s. 11-18). Bu yüzden varolan imgeleri ve değerleri en iyi yansıtan ve sorgulayan araçlardan en önemlisinin sinema olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kuşkusuz sinema diğer kitle iletişim araçları gibi toplumun kültürel yapısından, sanatından ve ideolojisinden ayrı düşünülemez. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi sinema toplumun aynasıdır.

---

\* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Kuşkusuz sanatın amacı herhangi bir nesneyi olduğu gibi yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir.

Yapılan çalışma ise bu gerçekten yola çıkarak genel olarak sinema ve Türk sinemasında varolan erkek imgelerini genel bir çerçeveye içerisinde ele almayı amaçlamaktadır. Kuşkusuz toplumsal gelişmeleri gözardı etmeyerek.

## SİNEMADA ERKEK İMGESİ

Yukarıda da belirtildiği gibi sinema toplumsal rollere ilişkin değerleri yansıtır. Kuşkusuz erkek imgesine ait olguların da sinemada varolması kaçınılmazdır. Genel olarak bakıldığında film türleri (genre) içinde erkeğin toplumsal konumuna, “yeni”, “değişen” erkek imgesine rastlamak olanaklıdır. Türler içerisinde yer alan filmlerin pek çoğu varolan düzeni koruma çabasıdadır. Western, gangster, dedektif ve polisiye filmlerinin karakterlerinde bireyci-erkek egemen bir anlayış vardır. Erkeksi imgeler (iyi dövüşme, kadınların erkeğe aşık olması, bağımsız-özgür, kendine güvenli) ve kahramanın oluşturulmasında yer alan ikonografik araçlar (bıçak, tabanca, telefon, araba) bu filmlerin vazgeçilmez öğeleridir (Schatz, 1981, s. 30-34). Bununla beraber bu kahramanların çoğu özdeşleşmeye uygun, yakışıklı ve sert bir görünüme sahiptirler. İlk olarak Hart’ın 1920’ler de yalnız, dürüst, emredebilen, yönetebilen, ciddi adam imgesi ile başlayan bu olgu Tarzan, Rocky, Rambo, Indiana Jones gibi kahramanlarla devam etmiştir. Bu kahramanların ortak özelliği doğaya uyabilmeleri, arkadaşlık, dürüstlük, bağlılık, intikam gibi değerlere önem vermeleridir. Kuşkusuz dönem dönem toplum yapısına bağlı olarak (o günkü toplumsal yapının oluşturduğu bireyler doğrultusunda) erkek kahramanın özellikleri de değişmektedir. Örneğin, 1900’lü yılların başlarında Amerikalılar yerleşik düzene geçememenin sıkıntısı içindedirler. Vahşi Batı onlar için hala gizemlidir. İnsanlar bir yere bağlanamamaktadırlar. Bu yılların western filmlerinde de kahraman başını alıp giderken, 1940’dan sonra yerleşik düzene geçmeye başlamaktadır. 1950’lerden sonra ise bireyin iç dünyası gündeme gelmeye başlamıştır (Schatz, 1981, s. 30-48). Aynı şekilde müzikal filmlerin söylemi de 1930’lu yılların bunalımlı günlerine uygun bir söylemdir. Çünkü müzikal dans ve eğlenceyi umutsuzluğa bir seçenek olarak sunar. Müzikal dansı yücelterek gerçek dünyadaki değer yerine başka bir değer koyar. Gerçek dünyada ekonomik başarı çok önemlidir, müzikalde ise iyi bir dansçı olmak, sevgilinin kalbini kazanmak önemlidir (Büker, 1996, s. 150).

Western filmlerinin dışında gangster filmleri de “erkek filmleri” olarak adlandırılabilir. Bu tür içinde yer alan erkek olumlu değerleri sapkınlaştırılmış bir Amerikan erkeğidir. Büyük kentin ürettiği ve tükettiği bir insandır. Bireyci ve saldırgan bir yapısı vardır. İyi silah kullanmakta ve giyimine özen göstermektedir

Çünkü bunlar erkek başarısının birer göstergesidir. Ancak varolan düzene karşı çıktığında yok edilmektedir (Schatz, 1981, s. 60).

1950'lerde büyük erkek yıldızlar arasında yer alan Montgomery Clift, Marlon Brando ve James Dean beyaz perdede seksüel bir görünüm yansıtmışlardır. Eş deyişle seksüel ikon olmuşlardır. Bunlar "macho" kahramanlardır ve tüm filmlerinde biseksüeldirler. Yani seksüel özdeşleşmeye uygun insanlardır. Öyle ki Amerika ve Avrupa'da izleyiciler bu oyuncuların t-shirtlerini, deri ceketlerini giyerek "marjinal" olduklarını kanıtlamaya çalışmışlardır. Aynı zamanda 1950'lerde bu oyuncular kadınların da kahramanı olmuşlardır (Wilson, 1991, s. 35). Bu tür kahramanların oynadığı filmler erkeklerin kendilerini içinde kaybedecekleri fantazilerdir ve erkek ruhunun bazı kaygılarına seslenirler. Örneğin, Humphrey Bogart'ın oynadığı **Casablanca** (1943), Amerikan mültecilerinin uğrak yeri olan "Rick'in Barı" nda geçer. Burada Bogart'ın inandırıcı bir anlatımla sunulması izleyicilerin kolaylıkla onunla özdeşleşmesine neden olmuştur. Onun oyunu erkeğe ilişkin yeni göstergelerin doğmasına neden olmuştur.

1970 yılına kadar Hollywood sinemasında yer alan erkek oyuncular, oynadıkları rollere göre sınıflandırılmışlardır. Buna göre; Cary Grant, Ronald Colman "gentlemen", Kirk Douglas, Lee Marvin, Sean Connery, Clint Eastwood, Charles Branson, Jack Nicholson, David Carradine "sert erkek", (özellikle Clint Eastwood kadınlarla olan ilişkilerinde aksi bir erkek imgesi yaratmıştır), Douglas Fairbanks "romantik akrobat", Rudolph Valentino "Latin aşık", Clark Gable, Errol Flynn, Rock Hudson, Warren Beatty, Burt Reynolds "seks imgesi", Humphrey Bogart, Montgomery Clift, James Dean, Bruce Lee, tapınılan kişiler (cult figures), Orson Welles, Robert Mitchum, Marlon Brando, Paul Newman, Steve Mc Queen, Robert Redford ise "uyumsuzlar" olarak sınıflandırılmışlardır (Peary, 1988).

Günümüzde erkek oyuncuların değiştiği, kadınların ise hep erkeğin gücüne sığınan kadın olarak artık filmlerde pek yer almadığı görülmektedir. Ancak feminist eleştiri çalışan kuramcılar bu görünümün aslında toplumu yanılttığını, aslında varolan başat ideolojinin sunduğu bu görüntülerin ardında yine erkek başat kültürünün anlayışının yattığını belirtmektedirler. Örneğin; Oscar kazanmış **Terms of Endearment** (Sevgi Sözcükleri, 1983) filminde Shirley Mc Laine'in oynadığı, sonunda bir erkek kurtarana dek hep kendi isteklerini ön plana çıkaran, bencil, kendine hayran, olgunlaşmamış kadın tipi ile Debra Winger'in oynadığı, yalnızca kocası ve çocukları için yaşayan, benliksiz, özverili ve yumuşak başlı kızının karşılaştırılması son derece cinsiyetçi bir tutum ile sunulmaktadır (Segal, 1990, s. 154).

Erkek imgesinin ön plana çıkarıldığı bir başka film ise **Chariots of Fire** (Ateş Arabaları, 1981) adlı filmidir. Bu film atletizm olgusu üzerine kurulmuştur. Segal (1992, s. 39)'e göre göre James Waldwin gibi birçok tarihçi, İngiltere ve Amerika'da 19. yüzyıl sonlarının erkeklik ideallerinde koyu bir atletizmin egemen olduğundan söz etmektedir. Bunun sonucunda emperyalist istilaların yayıldığı ve varolan sömürgelerin savunulmasına gittikçe daha fazla gereksinim duyulduğu bir zamanda erkeklerin fiziksel zayıflığına kamuoyunda yoğun bir ilgi gösterilmesi bağlamında açıklanmıştır. **Ateş Arabaları** şu sözcüklerle açılmaktadır: “Ünlü adamın doğumuna neden olan babasına şükretmek için izin verin”. Böylece doğum olayında bile yalnızca erkeğin rolü olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Filmin asal izleği Liddel ve Abrahams adlı iki atletin çektikleri acılar, yarış, kilise, ulus ve baba arasındadır. Liddell için sorunun oluştuğu nokta Tanrı ve vatan imgeleridir. O yalnızca Tanrı aşkı için koşmaktadır. Burada gerçek sorun babaya ait iki sözcükle belirlenmektedir: Bir yanda Tanrı, diğer yanda Kral. **Ateş Arabaları** filminde baba figürü, karşıtlıklar ve simgesel göstergelerle doludur. Yönetmenin bilinçli olarak oluşturduğu baba tipi, erkeklik otoritesinin simgesidir. Liddell ve Abraham'ın hastalıklı kişilikleri erkeklik kimliği üzerine kurulmuştur. Filmde kadın karakterler olmasına karşın (Jenny ve Sybill) bir fon oluşturmaktan öteye gidememektedirler. Jenny tipi geniş bir dindarlık imgesi oluşturmaktadır ve onun Tanrısı tamamen fallik otorite yerine geçen erkektir. Sybill ise Abraham'ın izleyicilere göstermek istediklerini belirleyen bir işleve sahiptir, eş deyişle bir araçtır. Kısaca **Ateş Arabaları**, kazanma hırsının fallik otoriteyle özdeşleştirdiği ve buna bağlı olarak geliştirdiği, kadın ve kadın tutkularının olmadığı, ancak erkek eşcinselliğinin tutkularının bulunduğu bir filmidir. Bu bağlamda erkek erkeğe arkadaşlığın yüceltildiği ve erkek dünyasının rekabetini anlatan bir olay örgüsü vardır (Neale, 1982, s. 52-53).

Cinsellik yaşamımızın merkezine yerleştirilmiştir ve bireyin kimliğini belirlemektedir. Erkeklerin kadınlarla ve doğayla olan tüm ilişkilerini simgelemek ve erkeklerin kadınlara nasıl üstünlük sağladıklarını açıklamak için şiddete dayalı cinsel ayrımcı pornografinin imgeleri sanat yapıtında kullanılmaktadır (Segal, 1990, s. 32). Bununla beraber sinemada da bu tür söylemlerle karşılaşmak olanaklıdır. Pornografik filmlerde yer alan bu kahramanlar hep “erkeğe” özelliklere sahiptirler. Eş deyişle “güçlü” kalabilen taraf olmaya özen göstermektedirler. Bu kahramanlar filmlerde kadını horlayarak, ona sert davranarak, vakit ayırmayarak, kadından kaçarak kendilerini önemli işlere, davalara adanmış insanlardır (Oskay, 1982, s. 366). Erkek cinselliğini, vücudunu merkez olarak kullanan filmlerin büyük bir çoğunluğu spor filmleridir. Özellikle, klasik Hollywood boks filmlerinde “düşme ve ayağa kalkma” hareketi, erkek cinselliği ile benzeşme göstermektedir. Bu tip, saldırgan ve alt sınıf üyesidir. Boks filmlerinin kahramanı, sık sık duygulanan, acı veren “oedipal” yolculuklara çıkan, babanın gücüne karşı durmaya çalışan bir yapıya sahiptir (Cook, 1982, s.

42). Örneğin, **Raging Bull**, (Kızgın Boğa, 1980) filminde Robert De Niro'nun vücudu önem kazanmaktadır. Bu filmde erkek vücudunun gücü sergilenir ve özdeşleşmeye son derece uygun bir biçimde sunulur. Böylece filmi izleyen erkekler tekrar tekrar kendi güçlerinden emin olurlar. Cook (1982, s. 43)'a göre aslında bu filmde erkeğin erkeğe karşı olan düşmanlığı da yer almaktadır. Erkekler birbirleriyle dövüşürler. Kadınları paylaşamazlar ve onlar için acı çekerler. Filmin özünde yer alan cinsel karışıklıklar, erkek krizini ve insana ilişkin sorunları "Macho" erkek kavramını olay örgüsü içine almaktadır

Erkek içine girdiği tipin özellikleri ile (giyim, saç, vücut yapısı, davranış, değer yargısı, vb.) bir iletişim sistemi geliştirmektedir. Böylece kendi bulunduğu kültürün özelliklerini alarak saygınlık, güvenilirlik yaratmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda yukarıda sözü edilen, erkek vücuduna ilişkin söylemler oluşturan filmler, sinemada yeni erkek tiplerini ortaya çıkarmıştır. Bu tip uzun boylu, kaslı bir vücuda sahip, sert bakışlı, klasik-yakışıklı tipine uymayan, güçlü, idealist, her zorluğun üstesinden gelebilen, insanüstü bir varlıktır. Bu erkeğin adı Rambo, Rocky ya da Terminatör olabilir. Bu tip erkek bir anlamda egemen ideolojinin ürettiği erkek tipini simgelemektedir. Yalnızca kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden, kendi bireysel kurtuluşunu amaçlayan (boks şampiyonu olarak ya da kaba güce dayanarak sorunları çözen) ve ilişkilerinde sevgiye yer vermeyen bir tip olarak izleyicinin karşısına çıkar. Örneğin, Terminatör (Arnold Schwarzeneger) bu toplumun bir ürünüdür. Bir güç simgesi olarak izleyicinin karşısına çıkar. Terminatör her hareketinden emindir ve sakin bir görünüme sahiptir. Aynı şekilde Jean-Claude Van Damme kaslı vücudu ile sporcu erkek imgesini yineler. Bu erkekler yaşamlarında sevgiye pek yer vermemelerine karşın kötülüklerle karşı savaşırlar. Örneğin; **Rocky** (1979) filminde Rocky (Silvester Stollonne) karısı Adrian ile olan ilişkisinde Adrian'ı yalnızca bir nesne olarak götür ve şampiyon olduktan sonra (dolayısıyla sınıf atladıktan sonra) karısının güzelleşerek yanında bir süs eşyası olarak yer almasına neden olur. Aslında Adrian, Rocky'nin başarısında ya da filmin akışı içerisinde bir kadının yer alması gerektiğinden dolayı filmde bulunmaktadır. Rocky şampiyonluk ve başarı peşinde koşarken, Adrian ev işleri, çocuk bakımı ve kişilerarası ilişkileri kurmaktadır. Adrian çevresi ile ilgili, konuşarak sorunları çözmeye çalışırken Rocky kontrollü, güçlü, zayıflık ve bağımlılıktan uzaktır. Filmde erkek ve kadına verilen bu roller, toplumun erkek ve kadına verdiği değerlerden pek farklı değildir.

**City Slickers** (Şehir Züppeleri, 1990) adlı film ise günümüzde değişen erkek imgesi ve bu değişimin erkekler üzerindeki olumsuz etkisini işlemektedir. Mitch, Ed ve Phill çocukluk arkadaşı üç erkektir ve üçü de evlidir. Mitch radyoya reklam satar. Ancak işinden memnun değildir. Ed spor malzemeleri satmaktadır ve manken olan karısının hamile kalmasından korkmaktadır. Phill'in karısı zengindir ve bir market işletir. Ancak cinsel yaşamları yoktur. Kısaca üç arkadaş

yaşamlarından hoşnut değillerdir. Bu yüzden bir maceraya atılmak isterler. Kovboyluk yapabilecekleri bir tatile çıkarlar. Ancak 15 gün kovboy olabileceklerdir ve gerçek erkek kimliğine bürünebileceklerdir. Çiftlik bir erkek dünyasıdır. Aralarında bir tek kadın vardır. Diğerleri ise kimliklerini yitirmiş şehirli züppelerdir. Bu yüzden gerçek bir erkek gibi ata binemezler, kement atamazlar. Aralarında gerçek tek bir erkek vardır. Ekip şefi Curly. Adam öldürmüştür ve sürekli sigara içer. Tüm yaban erkek özelliklerini taşır. Böylece diğer erkeklerin gözünde mitleşir. Çünkü onların tanıdığı gerçek erkekler yalnızca filmlerde gördükleri John Wayne gibi erkeklerdir. Onu bile yalnızca yaşlı olanlar anımsarlar. Curly, yani gerçek erkek ölür. Sert, dürtüst ve ödünsüz olarak tanımlanır. Artık onların ideali de bu özelliklere sahip olmaktır. Tatil dönüşünde bir erkeğin sahip olması gereken özellikleri edinirler. Onlar artık şehirli züppeler değil şehirli kovboylardır.

Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren toplumsal tutumlar ve erkeklik imgelerinin esneklik kazanması sonucunda erkek tiplerinde de değişiklikler gözlemlenmeye başlanmıştır. Artık yeni erkek oyuncular moda ya da ilgi duymakta, duygularını dile getirip, kadınların gereksinimlerine daha çok dikkat ediyor görünmektedirler. Bu erkek oyuncular genellikle sarışın ya da kumral, bıyiksız, çocuksu bir ifadeye sahip, spor giysileri seçen ve daha duygusal davranan bir yapıya sahip görünmektedirler. James Dean ile başlayan yani kamerada masum görünen ve kişiliği tapınılacak bir yapıya sahip olan erkek tipi Tom Crouse, Bruce Willis, Mickey Rourke gibi oyuncularla devam eden "yakışıklı", "duygusal" erkek imgesinin altında, aslında toplumda varolan geleneksel erkek imgesinin izlerini görmek olanaklıdır. Özellikle cinsel açıdan erkekliklerinden hiç ödün vermemektedirler. Kadının tüm kaprislerine dayanmalarına karşın, sonunda kadını başka bir kadınla aldatıp, onu kıskandırarak elde etme yoluna gitmektedirler. Ancak bu filmlerde rol alan kadın oyuncular da daha özgür, erkekten bağımsız, genellikle tek başına yaşayan kadın imgesi oluşturmalarına karşın filmin sonunda bu yakışıklı erkeğin himayesine girmekten kaçınmamaktadırlar. Örneğin, Tom Crouse yukarıda sözü edilen yeni erkek tipine çok uygun görünmesine karşın **Coctail** (Kokteyl, 1990) filminde sevgilisini ele geçirmek için klasik erkek imgesinin gereklerini yerine getirir. Başka kadınlarla ilişki kurmaktan kaçınmaz ve kesinlikle "erkeklik" gururunu ayaklar altına almaz. Bu filmler içinde John Trovalta'nın oynadığı **Look Who's Talking** (Bak Şu Konuşana, 1990) filminde Trovalta bu klasik erkek imgesini yıkar gibidir. Sevgilisini asla aldatmaz, onun başka bir erkekten olan çocuğunu kabullenir ve hiç çekinmeden çocuğa bacaklılık yapar. Ancak filmin sonunda bir erkeklik gösterisi yaparak çocuğu ölümden kurtarır ve kadının gönlünü kazanır.

Daha önce sinemada varolan erkek imgeleri (Clark Gable, Rock Hudson, Cary Grant gibi) bu yıllarda kartpostallaşırken, yerlerini yeni bir erkek imgesine

bırakmışlardır. Artık sinemada “bebek” yüzlü, vücut açısından gelişmiş erkekler vardır. Ancak bu tipin ardında yatan erkek imgesi, geleneksel erkek imgesinin özelliklerinden pek bir şey kaybetmemiş görünmektedir. Kısaca bu yeni sunulan fiziksel özellikler erkek söyleminin harekete geçirilmesi için hazırlanmış tuzaklardır.

## TÜRK SİNEMASINDA ERKEK İMGESİ

Yukarıda da belirtildiği gibi filmler, genellikle toplumun bir parçasıdır. Bu nedenle toplumdaki kültürel, siyasal ve ekonomik olaylara ilgisiz kalamaz. Kısaca toplumda varolan değerleri yansıtırlar. Abisel (1984, s. 33-34)’e göre çoğu film varolan değerleri koruma yönünde bir tavır taşır. Geleneksel değerler geçersiz olsalar bile yaşatılıp pekiştirilmek istenir. Kuşkusuz aynı olgu erkeğe ilişkin değerler açısından da geçerlidir. Türk sinemasına baktığımızda ise sinemamızın tiplere dayalı olduğunu görmek olanaklıdır. Tiplere dayalı sinemanın karşısında ise karakterlere dayalı bir sinema vardır. Yeşilçam tarzı sinema bunun karşısına çıkmak isterken net bir tavır alamaz (Ayça, 1987, s. 38). Böylece erkeğe ilişkin değerlerde bu tiplerle izleyicinin karşısına çıkar.

Bu tipler filmlerde oluşturulan imgeye göre, genellikle “güçlü”, “saygıdeğer”, “işadami”, “kabadayı”, “gazino patronu”, “baba”, “namusuna düşkün”, “iyi”, “kötü” gibi değerlerle izleyicinin karşısına çıkarlar. Yukarıda da belirtildiği gibi bu değerler belirli oyuncularla özdeşleşmiştir. Örneğin, Scognamillo’ya göre Ayhan Işık sinemamızın ilk profesyoneli. Işık ilk döneminde (1951-1958) “sert erkek, ağır delikanlı” rolleri alır (aktaran Şener, 1988, s. 43). Daha sonra “yürekli ve bilekli mahalle delikanlısı” motifleri ile izleyicinin karşısına çıkar İzleyici Ayhan Işık’ın yansıttığı bu tip erkek ile öylesine özdeşleşir ki genç erkek yıldız adayları Ayhan Işık gibi olmak isterler. Onun gibi ciddi ve düzenli olmak istediklerini söylerler. En çok da Ayhan Işık gibi “pat, küt” diye patlayan yumruklar atmak istemektedirler (Artist, 17 Haziran 1967). Şener (1988, s. 43-44)’e göre Eşref Kolçak köy ile kent arasında bir köprüde durur. “Mert kenar mahalle delikanlısı” rollerine çıkar, iyi kavga eder. Ali Şen “köy ağası”dır. Köstekli saat takar, iri taneli tesbihi elinden eksik olmaz, paraları bazen yelek cebinde, ama hep tomar halinde saklar Hayati Hamzaoğlu, Erol Taş, Ahmet Tarık Tekçe gibi oyuncular “kötü erkek” rollerine çıkarlar. Kavga ederler ve adam öldürürler. Ama sonunda hep cezalarını bulurlar. Bunlar “güçlü erkek” imgesine uyarlar ama toplumun istediği erkek imgesine uymazlar.

Türk Sineması’nda başrol oyuncuları hep “iyi erkek” rollerine çıkarlar. Ama bunlar da kendi aralarında gruplara ayrılmışlardır. Ayhan Işık, Orhan Günşiray, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır gibi oyuncular “sert erkek” imgesini

yaratırken İzzet Günay, Göksel Arsoy, Ediz Hun ilk dönemlerinde Tarık Akan “romantik delikanlı” imgesini yaratırlar.

Sert erkek tipi ile izleyicinin karşısına çıkan oyuncular geleneksel Türk erkeği tipine hem fizik olarak hem de davranış açısından daha uygundurlar. Bu tip erkek esmer, bıyıklı ve orta boyludur. Namusludur. Karısına ya da 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 dışardan gelecek her türlü tehlikeye karşı korur.

Romantik delikanlı olarak adlandırılan tipler ise biraz daha geleneksel erkek imgesinden ayrılmışlardır. Fizik olarak sarışın, bıyiksız ve uzun boyludurlar. Ancak davranış olarak geleneksel Türk erkeği imgesine uyarlar.

Cüneyt Arkın, Yılmaz Güney ile başlayan karate ve dövüş filmlerinin vazgeçilmez oyuncusudur. Hep iyinin ve haklının yanındadır. “Disiplinli”, “saygılı”, “güvenilir”, “hırslı” ve “kendinden emin” bir erkek imgesi yaratır. Onun için amacına ulaşmanın yolu erkek toplumuna özgü bir şiddet gösterisi olan “dövüş sanatı”dır. Aynı imgeyi tarihi film olarak niteleyebileceğimiz Kartal Tibet’in oynadığı **Tarkan** (1969) vb gibi filmlerde görmek olanaklıdır. Bu tür filmlerde kadın yok denecek kadar azdır. Yalnızca erkeğin yanında, onun dediklerini yerine getiren bir süs unsuru olmaktan öteye gidemez bu tür kadın.

1960’lı yıllarda şarkıcı filmlerinde, konularda olmasa bile Zeki Müren’in davranışları ve yapısından dolayı, eşcinsel eğilimli ve atmosferli filmler ortaya çıkmıştır (Kalkan ve Taranç, 1988, s. 72). Ama bu tür davranışlar toplum tarafından onaylanmadığı için sinemamızda hiçbir zaman varolmamıştır. Bu filmlerin ardından seks filmlerinde rol alan Sermet Serdengeçti gibi oyuncularla birlikte yeni bir erkek tipi de ortaya çıkar. Böylece taşralı, halka dönük erkek tipi Türk sinemasında yerini alır (Özgüç, 1976, s. 93-94).

1970 yılından 1980 yılına dek geçen süre içerisinde varolan erkek imgeleri yinelenip durmuştur. 1980 sonrası yapılan filmlere bakıldığında ise bir değişim gözlemlenmeye başlanmıştır. İlk olarak oyuncular bu işin önemini kavramaya başlamışlar ve bir çoğu daha önce yansıttıkları kalıplaşmış imgeyi değiştirmeye çalışmışlardır. Örneğin; Tarık Akan **Pehlivan** (1985) ve **Bir Avuç Cennet** (1985) gibi filmlerde daha önce oluşturulan “şehirli delikanlı” imgesinden sıyrılmaya çalışır. Aynı sorunlar Kadir İnanır gibi oyuncular için de geçerlidir. Hemen hemen her filminde “sert”, “kadını koruyan”, “düzene karşı çıkan” erkeği oynayan Kadir İnanır bu imgeyi yıkma yollarını arar. Özellikle **Yılanların Öcü** (1986) adlı filmde annesi de olsa bir kadına boyun eğen erkeği canlandırır. Ancak bu çabalara karşın Kadir İnanır’ın geleneksel erkek imgesinden sıyrıldığını söylemek olanaklı

değildir. Örneğin; 1970'ler de çevirdiği **Düzen** ve 1987'de çevirdiği **Umut Sokağı** filmi arasında büyük bir benzerlik vardır. İki filmde de bir kabadayıyı oynar. **Düzen** filminde “Düzene karşı çıktığım için kabadayı oldum”der. Aynı deyişi **Umut Sokağı** filminde kullanır. Her iki filmde de sevdiği kızla evlenmekten kaçınır. Tek amacı sevgililerinin bu işlere karışıp zarar görmelerini engellemektir. Adaletle teslim olmaktan kaçınmaz. Silahın üstüne gidecek kadar cesurdur. Bu iki filmde de işten çıkarıldığı, haksızlığa dayanmadığı için kabadayı olmuştur. Her iki filmin yönetmeni ayrı olmasına karşın Kadir İnanır'ın kişiliği, yapısı, duruşu, bakışı, oynadığı rol pek değişmemektedir. Çünkü toplumda geçerli olan erkek imgesi bunu istemektedir.

1980'li yılların ortalarında ve 1990'lı yılların başlarında kitle iletişim araçları yeni bir erkek imgesinden söz etmeye başlamışlardır. Değişen erkek imgesi , geleneksel değerlerin artık geçerli olmadığı, çağımızın erkeğinin daha duygusal tipinin kadın tipine daha yakın, bakımlı, kısaca daha “çağdaş” olması gerektiğini vurgulamaktadır. Böylece sinemamıza yeni erkek tipleri girmesine karşın kişilik olarak geleneksel Türk erkeği imgesi devam etmektedir. Yaşar Alptekin, Kenan Kalav, Tarık Tarcan gibi.

Güldürü oyuncularında yer alan Feridun Karakaya, Sadri Alışık gibi oyuncularla başlayan ve Kemal Sunal, Şener Şen gibi oyuncularla devam eden güldürü filmlerinde erkek egemen ideolojinin anlayışı sürdürülür. Bu filmlerde de kadın hep ikinci konumdadır. Tek istediği paradır. Geçimsiz ve kavgacıdır. Kocasını kullanır. Ona destek olmaz. Ancak kocası zengin olduğunda ona daha doğrusu paraya saygı duyar. Çünkü günümüzde tüm sorunlar para ile çözülmektedir. Ancak ilginç bir yan, güldürü filmlerinde diğer Türk filmlerinde olduğu gibi iyi-kötü kadın ayrımı pek belirgin değildir. Bunun nedeni kadının bu filmlerde pek fazla işlevi olmamasına bağlanabilir. Bununla beraber **Değirmen** (1987) ve **Züğürt Ağa** (1986) gibi filmlerde kadın daha iyi bir konumdadır. Değirmen'de geleneksel olarak “kötü kadın” olarak nitelendirilen kadın aslında film boyunca en akıllıyı oynar. Aynı şekilde Züğürt Ağa'yı yaşama bağlayan bir kadındır.

Tüm bunlara karşın dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sinemasında da erkek imgesi değişiyor gibi gözükmesine karşın geleneksel erkek imgesi varlığını korumaya devam etmektedir.

## SONUÇ

Erkek ve kadın dünyası üzerine çalışan sosy bilimcilerin düşüncelerini bir noktada toplamak olanaklı. Günümüzde pek çok şey değişime uğruyor. Bu değişim içerisinde kadın ve erkeğin geleneksel rollerinin değişmesi de kaçınılmaz.

Kuşkusuz değişimin ilk örnekleri kadınlarda gözlemleniyor. Özellikle Batıda 1960 sonrasında hızlı bir kadın hareketi başlıyor. Bu hareketin en önemli iddiası cinsel özgürlük. Kadınlar cinsel özgürlüklerine kavuştukları an haklarını elde edeceklerine inanıyorlar. 1970 sonrasında bu iddianın pek bir şey ifade etmediği anlaşılıyor. Önemli olan geleneksel imgelerin yıkılması, iki cinsin birbirine daha yakın olması. Bu yıllarda kitle iletişim araçları karşımıza yeni erkek imgeleri çıkarmaya başlıyor. Daha önce kadına bir süs imgesi olarak bakılırken, artık kitle iletişim araçlarındaki erkeğe de böyle bakılmaya başlanıyor. Ardından erkek dünyası üzerine yapılan araştırmalar hız kazanıyor. Bu dünya üzerine kitaplar yazılıyor, filmler çekiliyor. Yapılan çalışmalar erkek dünyasının yavaş yavaş değişmeye başladığını gösteriyor.

Türk sosybilimcilerinin yaptığı araştırmalar ise Türk erkeğinin geleneksel değerlerinden çok kolay ayrılmadığını gösteriyor. Araştırmaların sonuçları erkeğe ilişkin değerler konusunda bir karmaşaya yol açıyor. Hem geleneksel değerler hem de yeni değerler arasında sıkışıp kalmış yeni bir erkek imgesi oluşuyor. Ancak bu imgeye bakıldığında erkeklerin kadınlar üzerinde iktidarlarını korumaya devam etmekte oldukları gözlemleniyor. Eş deyişle geleneksel erkek imgesi hala varlığını sürdürüyor.

Bu bağlamda hem dünya sinemasının hem de Türk sinemasının popüler olarak niteleyebileceğimiz filmlerine baktığımızda bu araştırma sonuçlarının filmlere yansımalarını görmek olanaklı. Her iki sinemada 1950 ile 1980 yılına dek genellikle geleneksel olarak nitelendirilebileceğimiz erkek tiplerinin var olduğu görülüyor. Ancak 1980 sonrası izleyicinin karşısına yeni bir erkek tipi çıkıyor. Bu tip “geleneksellik” den sıyrılmış gibi gösterilmesine karşın daha önce varolan geleneksel erkek imgesinin varlığını koruduğu gözlemleniyor. Artık sinemada tip olarak değişen bir erkek ile karşılaşmak olanaklı. Ancak bu tipin altında yatan erkek söylemi gelenekselden pek bir şey kaybetmemiş gibi gözükmektedir. Dolayısıyla bu filmlerin çoğunda kadına bakış açısında geleneksel bakış açısıyla aynılık göstermektedir. Kadınlar pasif, erkeğin arkasında yer alırken erkekler de sınırsız bir cesaret, hırs ve intikam duygusunu yaygın olduğu gözlemlenmektedir. Bu olgu farklı olarak niteleyebileceğimiz her iki sinemada da aynılık göstermektedir. Böylece her iki sinema da toplumda varolan erkeğe ilişkin değerlerin sinemaya yansımalarını ve böylece filmler aracılığı ile erkek imgesinin yeniden üretildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

## **YARARLANILAN KAYNAKLAR**

Abisel. N. (1984). Türk Sineması'nda aile. Türkiye'de ailenin değişimi sanat açısından incelemeler. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği .

- Artist. (17 Haziran 1967). Ayhan Işık gibi olmak isterim.
- Ayça, E. (1987). Türk Sineması nereye gidiyor? Ve Sinema (4).
- Bazin, A. (1966). Çağdaş sinemanın sorunları. N. Özön (Çev.). İstanbul: Bilgi.
- Büker, S. (1996). Film dili kuramsal ve eleştirel eğilimler. İstanbul: Kavram.
- Cook, P. (1982). Masculinity in crisis. Screen, 23 (3-4), 39-47.
- Kalkan, F. ve Taranç, R. (1988). 1980 sonrası Türk Sinemasında kadın. İzmir: Tümer Ajans.
- Lotman, Y. (1986). Sinema estetiğinin sorunları. O. Özügül (Çev.). İstanbul: De.
- Neala, S. (1982). Chariots of fire, images of men. Screen. 23 (3-4).
- Oskay, Ü. (1982). XIX.yüzyıldan günümüze kitle iletişiminin kültürel işlevleri. Ankara: Ankara Üniversitesi SBF Yayını
- Özgüç, A. (1976). Sansür dosyası. İstanbul: Koza.
- Peary, D. (1988). Close-ups: The movie star book. New York: Simon & Schusterinc.
- Schatz, T. (1981). Hollywood genres: Formulas, filmmaking and the studio system. Philadelphia: Temple.
- Segal, L. (1990). Gelecek kadın mı? S. Öncü (Çev.). İstanbul: Afa.
- Segal, L. (1992). Yarışan erkeklik-erkek ideali. V. Ersoy (Çev.). Birikim (35).
- Şener, E. (1988, Ekim). Türk Sinemasında tipler. Gergedan.
- Wilson, R. (1991, June). When boys, won't be boys. Sight and Sound.