

**TÜRK FİLMLERİNDE ERKEKLİK TİPOLOJİLERİNİ İÇERDEN
VE DIŞARDAN ELEŞTİREL BİR OKUMA: TERSİNE DÜNYA VE
14 NUMARA**

Zeynep AKTAŞ

Sosyolog Araştırmacı/Bilim Uzmanı

Özet

Sinema, geçmişten bugüne doğrudan ve dolaylı göndermelerle kullanılan önemli ideolojik araçlardan birisidir. Toplumsal problemler, kültürel pratikler, duygular veya bireysel coşku hallerini yansıtır olması bakımından sinema, toplumlar için hem yeniden üretilen hem de toplumun kendisini gösterdiği önemli alanlardan birisi olmuştur. Bu çalışma, temelde sinemanın toplumsal anlamına odaklanmakla birlikte sinemaya uyarlanan “Genelev” temasını, “hegemonik erkeklik” perspektifinden çözümlenmiştir. Hegemonik erkeklik ile genelev ilişkilendirilmesindeki temel bağlam, kuşkusuz genelevin ataerkil bir topluluğun erkeklik inşasını kuran temel kategorileri belirgin düzeyde dışarıya çıkardığı mekân organizasyonu olmasıdır. Kadının erkek karşısındaki zevk imgesine dönüşümü ve erkeğin iktidarını kadın üzerinden dışa taşıdığı bir inceleme temel olarak genelev örüntüsünün sosyal bileşenidir. Genelev, birçok erkeğin ilk cinsel deneyimine ön ayak olan idman sahası ve sünnetten sonra erkekliğin ikinci güç gösterisi yaptığı alanlardan birisi olduğu için kullanılmıştır. Sokağında erkeklerin uzunca kuyruklar oluşturduğu ve camların arkasından yarı çıplak kadınları gözetledikleri mekân, aynı zamanda hazzın ve zevkin” nesneleşmesinin de hikâyesini yansıtır. Kasetçisi, tuvaletçisi, prezervatifçisi, hamamı ve “bayan lazım mıydı abi?” şeklinde dolaşan çıgırkanlarıyla meşhur genelev, Türk sinemasında da sıklıkla kullanılmış alanlardan birisi olmuştur. Bu çalışmada “14 Numara (Sinan Çetin-1985)” ve “Tersine Dünya (Ersin Pertan-1993)” filmleri tercih edilmiştir. Birinci filmin tercih edilmesinde, filmin “hegemonik erkeklik” tipolojisini “dışardan” okuma kaygısı etkili olmuştur. İkinci filmin tercih edilmesindeki kaygı ise kadına ait hegemonik rolleri, erkek bedeni üzerinden “içerden” okumaktır. Böylece bu çalışmada, iki farklı film içerisinde “erkeklik” tipolojisinin yansıtılmasında ortaya çıkan farklılıkların ve ortaklıkların çözümlenmesi amaçlanmıştır. Filmlerin çözümlenme konusu yapılmasındaki ana itici neden ise sinemanın ulaştığı geniş kitleler dikkate alındığında önemli bir toplumsal propaganda ve bellek inşa edici araç olarak görülmesidir. Çalışmanın önemi, eleştirel bir okuma bağlamında erkek olmanın genelev retoriğinde söylemsel ve görsel çözümlenmesinden kaynaklanmakla birlikte, genelev imgesinin toplumsal alandaki gücünü yansıtmaktadır.

Anahtar Kavramlar: Sinema, Genelev, Hegemonik Erkeklik, 14 Numara, Tersine Dünya.

A CRITICAL READING OF MASCULINITY TYPOLOGIES IN TURKISH MOVIES WITH BROTHEL THEMES FROM THE OUTSIDE AND THE INSIDE: TERSINE DÜNYA AND 14 NUMARA

Abstract

Cinema is one of the important ideological instruments that used from past to present with direct and indirect references. By reflecting social problems, cultural practices, emotions or individual enthusiasm. Cinema has become one of the important areas that society is both reconstructed and demonstrated by society. This study tackles “Brothel” theme that is mainly adapted the cinema with the focus on the social meaning of the cinema, from the perspective of “hegemonic masculinity”. This study critically examines the cinematic adaption of the brothel theme from the perspective of hegemonic masculinity. The transformation of the women into the pleasure imagery in the eyes of men and the imagination of the men’s power through women are the basic social components of the Brothel organization. The Brothel is used as “a training field” for many men to lead to become “The first sexual experience” and it is one of the areas where men’s second “power show” was made after the circumcision. A place where men form long queues on the street and watches half-naked women behind the windows, at the same time it reflects the story of the objectifying of “pleasure and enjoyment”. Brothel that famous with its cassette worker, toilet attendant, condom provider, Turkish bath and a barker who wanders by saying “do you need a woman, my brother?”, is one of the most frequently used places in Turkish Cinema. In this study, two classic movies, “14 Numara (Sinan Çetin-1985)” and “Tersine Dünya (Ersin Pertan-1993)” films were choosen. The main concern of preferring the first movie is to read “hegemonic masculinity” typology “from the outside”. The main concern of preferring the second movie is that women’s hegemonic roles are read “from the inside” through male body. In this study, it is aimed to solve the differences and similarities that reflects “masculinity” typology in two different movies. The main repulsive reason behind the analysis of movies is that its seen as an important social propaganda and memory building tool when the masses reached by the cinema are taken into consideration. Importance of the study reflects the power of brothel image in the social context, also the discursive and visual analysis of the “being a man” in the context of “a critical reading” in the brothel’s rhetoric.

Key Words: Movie, Brothel, Hegemonic Masculinity, 14 Numara, Tersine Dünya.

1. Giriş¹

Erkek ve kadınlardan kendileri için belirlenmiş normlar dahilinde gündelik hayatta benliklerini sunmaları beklenir. Sunulan benliğin toplumun anlayışına ve beklentilerine uyması için toplumsallaşması gerekir (Goffman,2018:44). Toplumsal cinsiyet sosyo-kültürel olarak belirlenen cinsiyet rollerine karşılık gelir. Bu roller kaynaklara erişimimizi, davranış kalıplarımızı, sorumluluklarımızı ve paylaşım olanaklarımızı belirler (Saygılıgil, 2016:8). Ortaya koyulan “kadınlık” ve “erkeklik” rolleri yaşanan toplumun sınırları içersinde üretildiği için toplumsal cinsiyet olarak adlandırılır. Erkek çocuklar bebekle oynayamaz, kız çocuklarına kılıç alınmaz gibi net sınırların çizildiği toplum cinsiyetlerin hem üretildiği hem de tüketildiği alanlardan oluşur.

Topluma, zamana ve mekâna göre görecelik gösteren tanımlara sahip olan kadın ve erkeklik kavramları sürekli bir değişim ve dönüşüm içindedir. Dolayısıyla erkeklik ve kadınlık için tek bir tanımlamadan söz etmek mümkün değildir. Erkeklik ve kadınlığa

¹ Bu çalışmanın ilk hali 15. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi’nde aynı başlıkla bildiri olarak sunulmuştur. Bu çalışma adı geçen eserin genişletilerek zenginleştirilmiş halinden oluşmaktadır.

dair bilinen bilgiler bir toplum içerisinde geçişlerle gerçekleşir. Geçişlerin temelinde ise gündelik hayatta bireyler tarafından ortaya koyulan ve performanslara eşlik eden cinsiyete dayalı söylem dili vardır. Gündelik hayattaki söylemsel dilin temelini eril kodlarla örülü olduğunu söylemek mümkündür. Erkekler arasında kullanılan “*kız gibi davranma ve adam gibi adam*” sözleri gündelik hayatta örülü olan eril dilin bir göstergesi ve uyarıcısı niteliğindedir. Bu uyarıcılar aynı zamanda bize o kişinin geçici ritüel durumunu gösterir (Goffman,2018:35). Toplumdaki ritüellerin temelinde ataerkil cinsiyet düzeni hakimdir. Ataerkil toplumsal cinsiyet düzeni erkek egemen toplum yapılarından söz etmek için kullanılır. Erkek egemen toplum kavramı esas olarak hegemonik erkeklik değerlerini temsil eden küçük bir azınlık erkeğin oluşturduğu bir ortak çıkar alanı içinde birbiri ile ilişkilenebileceğini gösterir; birbirinden çok farklı erkeklik tarzlarının ve her tür kadınlık hallerinin, merkezinde erkeklerin olduğu bir iktidar şebekesine eklenildiği bir düzendir(Sancar,2016:17). Bu düzen içinde erkek ve kadınlardan beklenen rolleri gerçekleştirmeleridir. Erkek ve kadınların cinsiyete dayalı rollerinin işlendiği alanlardan birisi sinemadır. Sinema bir toplumun kültürel ve toplumsal belleği olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla sinema bireylerin gündelik hayattaki performans durumlarının izleyicilere sunulduğu bir mekandır.

Hazırlanan bu çalışmada yukarıda sözü edilen “hegemonik erkekliğin” Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini ortaya koyulmuştur. Bu çerçevede Sinan Çetin yönetmenliğindeki 14 Numara (1985) ve Ersin Pertan’ın yönetmenliğindeki Tersine Dünya (1993) filmleri örneklem olarak kabul edilmiştir. 14 Numara filminde Arap ve Necmi’nin iktidar alanı olarak Yaprak karakterinin kullanılması hegemonik erkekliğin temsili ve öteki erkekler üzerinden okunmuştur. Yaprak’ı öldürmek için yola çıkan akrabasının tipik namus sorunsalı üzerinde ele alınması filmdeki genelevin beraberinde ortaya çıkardığı sorunlardan sadece bir tanesidir. Tersine Dünya filminde ise herşeyin tersine olduğu bir toplumda kadınların erkeksi özellikler üzerinden okuması yapılmaya çalışılmıştır. Filmde bitmeyen bir kavgaın ürünü olarak ortaya çıkan erkek ve kadın sorunlarını tipik genelev filmlerinden farklı olarak erkeğin kapatılması üzerinden anlatılır. Erkeğin eve kapatıldığı bir dünyada bir grup kadının iktidar alanlarını erkekler üzerinden nasıl kurduklarını performanslarına eşlik eden söylem dillerinde görmek mümkündür. Buradaki ironi ise “*anam avradım olsun*” söyleminin eril bir dilden kurutulup “*babam kocam olsun*” dişil söylemine dönüşmesidir. Tersine Dünya’da eli dikiş tutan erkekten, ev temizliği yapana, çocuk bakan erkekten karısına yemek yapan erkeğe kadar geniş bir perspektifte sunulan erkeklik tipolojileri aslında kadının hüküm sürdüğü özgürlüğünü kazandığı bir dünya da iktidarı kadınla paylaşan erkekliğin geldiği son noktayı göstermektedir. Erkekliğin imkânsız iktidar sahalarını oluşturduğu her iki filmde sorgulanan erkekliğin hegemonik erkeklik karşısındaki performatik inşasıdır. Bu çerçevede öncelikle, çalışmanın anahtar kavramlarını oluşturan erkek, erkeklik ve hegemonik erkeklik kavramları açıklanmış, sinemada erkeklik biçimlerine değinilmiş daha sonra filmler analiz edilmiştir.

2. Erkeklik Üzerine Konuşmak

Günümüz topluluklarının erkek egemenliğine dayalı toplumlar olması çok açıkça gözlenebilen bir gerçeklik olmakla birlikte, bu toplumsal dokunun kendi içinde çok çatışmalı, farklı iktidar ilişkilerinin eklenmesinden oluşmuş çok katmanlı bir işleyişi vardır (Sancar,2016:17). Bu işleyiş toplumsal cinsiyet kimliği olarak erkekliğin, erkek egemen bir toplumda güç ve iktidarı elde bulundurup bulundurmamasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu noktada ortaya çıkan erkeklik biçimlerinden söz etmek gerekir. Erkeklik ve hegemonik erkeklik üzerinde çalışan ve görüşleri en çok benimsenen R.W. Connell ’dir. Connell (1998)’e göre erkeklik, farklılık gösteren ve değişen bir kimliktir. Dolayısıyla tek bir erkeklik biçiminden değil

erkekliklerden söz edilebilir. “Erkeklikler” kavramı, farklı erkeklik inşalarının çokluğuna vurgu yapar. Bu farklılaşmanın nedeni, farklı erkekliklerin ataerkil iktidardan aldıkları payların olmasıdır (Arık,2016:232).

Hegemonik erkeklik daima kadınlarla olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak inşa edilir (Connell,1998:245).Connell’e göre (1998) hegemonik erkeklik heteroseksüel olduğu için erkeklerin kadınların üzerinde kurdukları egemenliği kurumsallaştıran birtakım pratiklerin korunması gerekir. Bu pratiklerin sokakta, evde, kahvede ve genelevlerde diğer erkekler ve kadınların üzerinde denetleyici ve güç sahibi olan erkeklik biçimini oluşturan unsurlardır. Hegemonik erkeklikte bir grup erkeğin diğer erkek ve kadınlar üzerinde oluşturdukları güç ve iktidarı belirtmek için kullanılır. Bu erkeklik biçiminin sayı olarak temsili az olsa da toplumda kabul görür ve diğerleri üzerinde baskı uygulayabilmesi açısından etkilidir. Hazırlanan çalışmada tercih edilen filmlerde hegemonik erkeklik temsillerini açıkça görmek mümkündür. 14 numaralı filmde Arap hegemonik erkekliğin en güçlü temsilcisi iken, Tersine Dünya’da Bitirim Leyla ve arkadaşlarının tersine bir dünyada hegemonik erkeklik biçimlerinin temsilcileri olduğu görülmektedir. Ancak Connell(1998)’in ifade ettiği üzere hegemonik kadınlık biçiminden söz etmek mümkün değildir. Dolayısıyla çalışma kapsamında incelenen Tersine Dünya filminde tercih edilen hegemonik kadınlığın temsil değeri hegemonik erkeklik biçimi olarak kabul edilmiştir.

3. Sinemada Erkeklik: Sahnede Olan Erkek

Sinema, gündelik hayattan sonra erkeklik ve kadınlık temsillerinin performatik olarak gösteriliği uygulama alanlarındandır. Cinsiyetlerin performatik inşasının sürekli göz önünde tutulduğu filmlerde erkeklik ve kadınlık sosyolojik, psikolojik, kültürel olmak üzere pek çok açıdan ele alınır. Çalışmada incelenen filmler 1980-1995 yılları arasında kitaptan sinemaya uyarlanmış filmlerdir. Dolayısıyla bu filmleri yayımlandıkları dönemi göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir. 1980’li yılların Türk sinemasının karakteristik özelliği köyden kente göç temasıdır. Bu dönemde hanenin geçimi için çeşitli illerde çalışan kadınları görmek mümkündür. Bu dönemin filmlerinde kadınların çalışma hayatına girmesiyle, iktidar alanını kaybetme korkusu yaşayan erkek tipolojisine rastlamak oldukça mümkündür. Aynı dönemde sinema filmleri erkekliğin bir kriz konusu olarak ele alınması açısından önemlidir

1990’lı yıllarda sinema da farklı erkeklik biçimlerini görmek mümkündür. Bu dönemde çekilen filmlerde sıkça yerleşik erkeklik biçimlerine hiç uymayan, Türk sinemasında daha önceki dönemlerde bir utanç oluşturabilecek görünüm ve karakterlerde bazı erkekler de görünür kılınmaktadır. Kadınsı davranışlar sergileyen, kırmızı, pembe turuncu kıyafetler giymiş erkekler, eşcinseller, transseksüeller, yardımcı rollerde de olsa perdedeki yerlerini almaktadırlar. Öte yandan bazı filmlerde, Türk sinemasında bir tabu olarak hep gizlene gelen erkek bedeni teşhir edilmekte, hazzın nesnesi haline getirilmektedir (Oktan,2008:157).

Hazırlanan çalışmada incelenen filmler 1980 ve 1995 dönemlerindeki Türk sinemasındaki erkekliğin performatik temsilinin en iyi örneklerindedir. Bu iddiayı destekleyici argüman ise her iki filmde kullanılan gündelik hayattaki cinsiyetlere dayalı dilin filmlerin çekildikleri dönemin karakteristik yapısını temsil ediyor olmalarıdır. 14 numarada erkeklik alanını Necmi ile paylaşmak zorunda kalan Arap’ın “*Ben sana ne dedim bir daha parasıyla olsa da gelmeyecek*”. Söyleminde görmek mümkündür.

İncelenen filmlerde erkeklik temsillerini evde, sokakta ve genelevlerde görmek mümkündür. Genelevler erkekliğin deneyimlenme mekanı olarak Türk sinemasında sıklıkla tercih edilen mekanlardır. Hazırlanan çalışmada tercih edilen filmlerdeki

genelevler bedenlerin ön plana çıkarıldığı ve sergilendiği yerlerdir. Genelevler herşeyin açıkça ortada olduğu mekanlardır. Dolayısıyla her şey sergi değeri ile ölçülür. Her şey dışa çevrilmiştir, ifşa edilmiş, çıplaklaştırılmış, soyulmuş ortaya serilmiş durumdadır (Han, 2017:27-28). 14 Numara da kadınların Tersine dünya da erkeklerin genelevlerin vitrininde durması durumu genelevleri sokak ile bir araya getiren noktadır. Dolayısıyla tercih edilen filmlerdeki genelevler sokağın bir parçası olarak erkekliğin deneyimlendiği mekanlardan birisi olarak kabul edilmiştir.

4. Araştırmanın Yol İzleği

Hazırlanan bu çalışmada söylem analizi kullanılmıştır. Söylem analizinde dilin kullanıma biçimleri önemlidir ve analiz için temel olan metindir. Bu analiz, dili bir eylem, iletişim formu, sosyal pratik olarak görme ve yorumlama özelliği taşır (Sözen, 1999:82). Hazırlanan çalışmada 14 Numara ve Tersine Dünya filmlerini bir metin olarak kabul etmiş ve çözümlemeyi bu filmler üzerinden yürütmüştür. Söylemi merkezine yerleştiren çözümleme, etnografya, antropoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji, edebiyat, gösterge bilim ile metin ve bağlamın yapılarını, işlevlerini ve süreçlerini sistemli bir şekilde ele alan diğer sosyal bilimlerinden, 1960'larla 1970'ler arasında, disiplinler ötesi bir alan olarak ortaya çıkmıştır (Van Dijk, 2007). Van Dijk, metinleri makro ve mikro yapılar olmak üzere iki ana boyutta inceler. Makro yapı incelemesinde önce haber başlıkları, alt başlıklar, haber girişi ve spotlar gibi bölümler tematik açıdan analiz edilir (Van Dijk, 1998). İki alt bölümden oluşan şematik analizin ise iki alt ilkinde (Durum) anlatı örgüsü; ikincisinde (Yorum) olayın gerçek kaynakları ve olaya konu olmuş tarafların tepkileri incelenir. Mikro yapı incelemesinde ise Dijk, söylemin dilin birimlerine yansıyan izlerini sürer. Sözcük seçimleri, cümle yapıları, cümleler arasında kurulan nedensellik ilişkilerini retorikle ilişkilendirerek inceler (Van Dijk, 1988, 1985, 2008). Gee (2005)'ye göre söylem; sosyal bir kurum olarak kabul gören dilin bireysel kullanım, düşünme, değerlendirme, yorumlama, eylem ve etkileşimlerin uygun zamanda, uygun bağlamda ve uygun araçlarla ifade edilmesi ile oluşmuş dilsel yapılarıdır. Birey söylemlerinde; bir sosyal gruba ya da ağa üyelik, ilgililik, yakınlık ya da karşıtlık, yargılayıcı ya da değerlendiricilik gibi bakış açıları ile kendini konumlandırır.

Söylem analizi temelde toplumsal alanın gizli anlamlarına odaklanır. Bu bağlamdan hareketle metnin görünen yüzünden çok, görünmeyen yüzünün ne olduğunu, esas olarak da o metnin yazarının niyetinin çözümleme çabasıdır. Bu çaba sadece metnin yapısını ve temellerini açıklama ile sınırlı değildir, bu metni ve onu oluşturan tüm öğeleri ondan bağımsız olarak da ele almayı gerektirir. Başka bir deyişle söylem analizi kelimenin, cümlelerin, metnin ötesindeki anlamı aramaktır. Bu bağlamda söylem analizi okuma sanatıdır. Söylem analizi söylemi esas almakta ve günlük cümlelerin veya metinlerin söylenme bağlamında incelenmesine dayanmaktadır. Post-modernizmin bir ürünü olan söylem analizi sosyal psikoloji ve "simge bilim (semiotics)" ekseninde gelişmiştir. Söylem analizi metin veya konuşma biçiminde kullanılan dilin, detaylı olarak analiz edilmesidir. Bu bağlamda, söylem analizi dili inceleyen bir analizdir. Dil, gerçekliği yapılandıran, koruyan ve tekrar yapılandıran bir kavramdır (Akturan ve diğ., 2008) denilebilir. Wittgenstein Tractatus'da dilin dünyayı resmettiğini söyler. Ona göre; resim gerçekliğin dildeki temsilcisidir. Dilin dünyayı resmedebilmesi, ikisinin de ortaklaşa sahip olduğu mantıksal biçim sayesinde olur. Mantıksal biçim bir yandan dünyanın diğer yandan dilin düzenlenişine aracılık eder (Wittgenstein, 1985). Söylem çözümlemesi tanımlama, genelleme ya da daha ziyade üretimsel ve dönüşlü (refleksive) bir araştırma yöntemidir (Parker, 1992).

Çalışmada söylem analizinden hareketle "içerden" ve "dışardan" okuma biçiminde iki alt kategoriye ayrılmış bir yol izleği kurmuştur. 14 Numara filmi "dışardan okuma" olarak kurgulanmıştır. Dışarıdan okumadan kasıt erkekliği, mekânın dışında

kamusalda inceleme nesnesi haline getirmektir. Kamusaldan kasıt seçilen filmin mekânı olarak karşımızda duran “genelev” dışı alandır. Genelev, mahremiyetin sarmaladığı özel bir alan olarak düşünüldüğünde onun dışında kalan bütün alanlar da kamusaldır. Erkeklik, gündelik hayatın içindeki dışavurumlarıyla genelevde sergilenir. Toplumsal kaynakların beslediği erkeklik imajları, güçten otoriteye, şiddetten sertliğe, adamlıktan teslimiyete oradadır. Oradaki erkeklik, aynı zamanda dışarıdaki erkeklik olduğu için 14 Numara filminin yerleştirildiği temel çözümleme teması dışarıdan okuma olmuştur. Tersine Dünya filminde kamusal alan ile özel alan yer değiştirmiştir. Film, kadınlıkla erkekliğin yer değiştirdiği ancak kadın olarak erkeğin erkek ile de kadının cinsiyetler değişse de rollerinin değişmediğini göstergeleştirir. Genelev ile dışarıyı bütünleşik bir görüntü sergiler. Bu sefer çözümleme merkezinde içerisi vardır. Dolayısıyla Tersine Dünya'nın kendisini oturttuğu merkezi çözümleme biçimi de içerden okuma olmuştur.

5. 14 Numara: Dışardan Okuma Uzaktaki Erkeklikler

1985 Sinan Çetin yapımı olan 14 Numara, İrfan Yalçın'ın Genelevde Yas isimli kitabından sinemaya uyarlanmıştır. 1980'li yıllarının genel özelliği “eleştirel filmin yok olma noktasına gelmesi, daha çok bireysel sorunlara varoluşçu tarzda hitap eden filmler ve pek çok edebiyat uyarlamasının” yapılmasıdır. Yapılan uyarlamaların çoğu, “edebiyat eserlerini yeniden yorumlamaktan ziyade aslına uygun yansıtma” (Yükseloğlu, 2014) şeklinde olmuştur. Dolayısıyla söylem çözümlemesinde 14 Numara'nın bir metin olarak kabul edildiği varsayımına da meşru zemin bulduğu görülmektedir. Film üç sekanstan oluşur. Birinci sekansta Yaprak'ın Beyoğlu'nda yürümesi ile başlar. Yaprak burada yoğun erkek kalabalıkları içerisinden geçerek Geneleve ulaşır. İkinci sekansta Yaprak yine Beyoğlu'nda yürümektedir. Uzun süredir Yaprak'ı takip eden Necmi ile ilk defa temasta bulunur. Üçüncü sekansta ise Genelevde düğün teması vardır. Genelevde evlenen Necmi ile Yaprak yine sokakta yürürken Arap tarafından öldürülmesi ile film sonlanır.

Film de sıkça kullanılan mekân genelevdir. Filmde iki farklı genelev görülmektedir. Birinci genelev içinde olayların sıklıkla yaşandığı kadınların vitrinlerde kendilerini sergileyip vücutlarını teşhir ettikleri erkeklerin camların arkasında genelevin içine dâhil oldukları, ikincisi ise Zargana karakterinin çalıştığı kapısında erkeklerin sıralandığı kadınların masa başındaki genelev işletmecisi olan kadının yanında vücutlarının belli yerlerini teşhir ettikleri bir yerdir. Her iki genelevin işletmecisi kadındır.

Genelev filmlerinin karakteristik özelliklerini taşıyan filmde, kadınların bedenlerini sergilemesi, önce para sonra iş deyiminin sürekli tekrarlandığı, genelev jargonunun sürekli yeniden izleyiciye sunulmaktadır. Gelen müşterileri seçme şansı olmayan kadınlar belli saatler içinde genelevde çalışmaktadır. Genelev işletmecisi farklı kadın ve erkek karakterlerinin bir arada bulunduğu genelevde herkes kendi hikâyesini yaşamaktadır.

Genelevde kadın tipolojileri kategorize edilecek olunursa üç karakter ön plana çıkmaktadır. **Anne** kadınları fuhuş yaptıran kazandıkları parayı sürekli kendisine olan borçları bahane göstererek el koyan hem koruyucu hem sömürücü bir kadın karakteridir. **Zargana** ise hayatını Arap karakterinin hem ilk göz ağrısı hem de sürekli çalıştırdığı bir hayat kadını onu diğer kadınlardan ayıran özelliği ise kullandığı söylem dilidir. Daha erkeksi bir söylem diline sahiptir. Bir diğer karakter ise **Yaprak**'tır. Yaprak kimsesi olmayan geneleve kamyoncu lakaplı bir adamın gönderdiğini söyleyerek katılan bir kadındır.

Tablo 1. 14 Numara Filminde Roller ve Dağılımlar

Karakter Adı	Anlamı	Rolü
Zargana	Bir balık türüdür. Zayıf olan insanlara takılan isimdir.	Hayatını Arap karakterinin hem ilk göz ağrısı hem de sürekli çalıştırdığı bir hayat kadını onu diğer kadınlardan ayıran özelliği ise kullandığı söylem dilidir. Daha erkeksi bir söylem diline sahiptir.
Yaprak	Bitkinin yeşil kısmı, kırılğan, naif kimse	Yaprak kimsesi olmayan geneleve kamyoncu lakaplı bir adamın gönderdiğini söyleyerek katılan bir kadındır. Sakin, sessiz ve uyum gösteren bir karakterdir.
Neptün	Çok fazla düşünen, irdeleyen	Genelev dışında bir evi olan, genelevdeki sistemi düşünen sorgulayan bir karakterdir.
Anne	Çocuğu olan kadın	Genelevi çekip çeviren, orada çalışanların anne diye hitap ettiği herkesle etkileşimde olan genel işletmeci rolündedir.
Arap	Arap karakterin ismi değildir Arap burada bir lakap olarak kullanılmıştır.	Zargana isimli kadını genelevde çalıştıran, daha sonra Zargana'nın ölümünden sonra Yaprak'ın üzerinden iktidar alanını genişleten filmdeki tek hegemonik maskülen tipolojisini üstlenir.
Necmi(Kuş)	Yıldızlarla ilgili, yıldızlara ait, Kırılğan sağduyulu	Yaprak'ı yolda yürürken görüp peşine takılır daha sonra geneleve dâhil olur. Kurtarıcı erkek karakteridir. Hegemonik maskülen erkek tipolojisinin karşısında bir karakterdir.
Güneş	Gezegenele ve yer yuvarlağına ışık ve ısıveren büyük gök cismi.	Filmdeki Gay karakterdir. Genelevdeki kadınların ihtiyaçları ile ilgilenir.

Ayrıca filmde üç farklı erkeklik temsilini görmek mümkündür. Zargananın belalısı **Arap** filmde göze çarpan hegemonik erkeklik tipolojisini temsil eder. Sürekli at yarışı oynayıp kaybeder hincını önce Zarganadan daha sonra Yapraktan çıkarır. Ayrıca para isterken sürekli bir araba alacağını dile getirirse de araba alamamıştır. Bir diğer erkek karakter olan **Necmi** hegemonik erkekliğin karşısında olan öteki erkekliği temsil etmektedir. Bir diğer erkek karakter ise genelevde çalışan ortalığı temizleyip kadınların saçları ve üst başları ile ilgilenen gay erkek **Güneş**'tir.

Filmin geçtiği mekan ise oldukça kalabalık bir semtte Beyoğlu'nda izbe bir mahallede kadın bedenlerinin adeta mağaza vitrinlerinde sergilenir gibi ön plana çıkartıldığı odalardan oluşan bir genelevdir. Genelevde çalışan kadınlardan sadece Zargana ve Yaprakın dışardaki hayatından kesitler verilmektedir. Erkeklerden Güneş dış dünya ile olan ilişkisi eksikleri tamamlamak amaçlı olup Necmi'nin babası ile iş yerinde olan diyalogu, Arap'ın Zargana ile dışarda gezmesi ve Ganyan bayisinde bulunması yanı sıra Yaprak'ı kandırmak için tuttuğu adamla dışarda buluşması haricinde genelev dışından kesitlere rastlamak mümkün değildir.

Arap genellikle at yarışı oynayan bir karakterdir. Zaman zaman baş ağrıları oldukça dayanılmaz hale geldiğinde etrafına zarar verir hareketler yaptığı için ona deli dedikleri de olur. Arap karakteri hegemonik erkeklik temsili açısından bizim için oldukça önemli bu önemi filmdeki şu konuşmada görülmektedir;

Zargana: Ah be Arap verdiğim paralarla Chevrolet alsaydın taksiciler kralı olurdun, para falan yok! Zil zil

Arap: Hadi be Telli turnam hadi vallahi bu sefer tüyo aldım altılı tamam. Hayatımın en büyük işi olacak. Kurtulacaksınız! Anam avradım olsun kurtulacaksınız!



Resim 1: Zargana ve Arap (14'51'')



Resim 2: Necmi ve Anne (73'57'')

Arap Zargananın kurtuluşunu kendisine para vermesi üzerinden Zarganayı kendisine bağlamaktadır. Arap'tan başka kimsesi olmayan Zargana her ne kadar Mardinliyi öldürmüş olması ile belli bir otorite edinmeye çalışsa da aslında kurtuluşun olmadığını gayet iyi bilmektedir. Çare son nefesine kadar bulunduğu genelevde Arap için çalışmaktadır.

Zargana: Mardinliyi vurduğum gibi vururum Arap Şerefim hakkı için vururum!

Arap: Şeref varsa hakkı için vur. Şerefsiz Karı!

Zarganayı diğer kadınlardan ayıran en önemli yanı işte bu söylem dilidir. Genelev jargonuyla konuşan Zargana orada uzun senelerdir yaşadığının sinyallerini vermektir. Ayrıca Mardinliyi öldürmesi onu diğer kadınlardan da daha farklı bir konuma getirir de genelevin bir parçası olmaktan öteye geçemeyecek bir hayat sürdürür. Ana karakterlere geçiş sürecini yumuşatmak için kullanılan ara karakter Neptün her ne kadar daha erkeksi ve başkaldıran bir karakter olsa da bulunduğu durum içerisinde durması gereken noktayı bilmektedir. Zargana sert bir söylem dilinin yanında çocuk sahibi olmak istediği Arap'ın onu dışarıya çıkardığında gördüğü bir aileye bakarken Ne güzel çocuklar Arap diyerek dile getirir. Zargananın kaderini Arap'tan ayrı düşünmek mümkün değildir. Hegemonik erkekliğin temsil değeriyle de uyumlu bir söylem dili kullanan Arap için iktidar alanını daraltacak herkes tehlike unsurudur.



Resim 3: Arap, Necmi ve Yaprak (42'28'')



Resim 4: Güneş (79'39'')

Arap'a para vermediği için dayak yiyen Zargananın gönlü alındıktan sonra verdiği tepki ise sık sık karşılaşılan klasik “sen kocamsın be ister döver ister söversin” söylemidir. Zargananın vefatı Arap için bir dönüm noktasıdır. Bu durum aynı zamanda erkeklik krizi yaşamasına sebep olur. Egemenliğini senelerce Zargana

üzerinden sağlayan Arap mutlaka yeni egemenlik sınırlarını çizmek zorundadır. Artık sıra daha genç ve daha çok müşterisi olan Yaprak'a gelmiştir.

Bir diğer erkeklik temsili Necmi yani Kuş. Yaprak'ı sokakta yürürken görür takip etmesi sonucunda kendisini genelevin kapısında bulur. Necmi erkeklik temsili açısından hegemonik erkeklik temsiline dışında kalan koruyucu ve babasının yanında çalışan bir erkektir. Necmi'yi temsil açısından diğer erkeklerden ayıran nokta ise film içerisinde sergilediği öteki erkekliğin performatik inşasıdır. Film içinde Necmi'nin söylem dilinin değiştiğini genelev jargonuna doğru bir evrilmesi durumu söz konusudur. Aslında burada ortaya çıkan durum bir kimlik kargaşasıdır. Necmi'nin geleneksel bir karakter olarak ortaya çıkan babasına olan sorumluluklarının yanına birde Yaprak'ı bulunduğu hayattın içinden kurtarlama rolü eklenir. Bu durumda kendi kimliğine ek kimlikler oluşturan Necmi genelevde hatırı sayılır bir yerde edindir.

Baba. Neredesin be oğlum

Necmi: Buradayım baba

Baba: Dükkân boş bırakılır mı hiç?

Necmi: E boş bırakmadım.

Baba: Hadi geç içeri.

Necmi: Tamam tamam.

Baba: Fesuphanallah!

Genelevde Yaprakla odaya çıkan Necmi onunla aslında tanışmak ister. Odadan inişte Anne şu şekilde Necmi'yi tanımaya çalışır.

Anne: Otursana! Kimsin sen?

Necmi : ...

(Necmi gider)

Anne: Kimdi bu kuş?

Yaprak: Kim?

Anne: Bu genç oğlan?

Yaprak: He Necmi

Anne: Seni nereden tanıyormuş.

Filmin ilerleyen dakikalarında Necmi karakterine neden kuş denildiği anlaşılır. Kurtarıcı erkek görevini gören Necmi hegemonik erkeklik tipolojilerinin sergiledikleri rollerden uzak daha içine kapanık daha sakın bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu bir iktidar kaynağı olarak kullanan Arap ise bir başka sahnede beraber odaya çıkan Yaprak ve Necmi'nin odasına dalıp yaka paça dışarı çıkarırken şunları söyler;

Arap: Ben sana ne dedim bir daha parasıyla olsa da gelmeyecek.

Necmi tıpkı diğer öteki erkeklik biçimleri gibi kendisini ortaya koymak ve kabul görmek için bir kimlik üretmek zorundadır. Bu kimliklerin üretildikleri çeşitli mekânlar vardır. Kahvehaneler, mahalleler ilk defa bir kimliğin Genelev sınırları içinde oluşturulduğuna da şahit olunur. Genelevdeki ortamda Yaprak sayesinde dâhil olan Necmi hala daha kuş lakabı ile çağrılıp alay konusu olurken elindeki para ile erkekliği bir iktidar kaynağı olarak kullanabileceğinin de farkına varır.

Kuş: Bak para derler buna para!

Neptün: Bize para göstereceksin diye durmadan paranın yerini değiştiriyorsun ulan kuş bir yerine sokarım ha!

Genelevde kullanılan jargona da yavaş yavaş alışan Necmi'nin değişimi filmde düzenli bir şekilde işlenmektedir. Necmi'nin isteği aslında Yaprak ile evlenip onu o bataklıktan çıkarmaktır. Hegemonik erkekliğin gölgesinde bir hayat süren Necmi için aslında genelev kendisini bulabilmesi yeni erkeklik biçimleri ortaya koyması açısından önemlidir.

Necmi: Çok fıstıksınız Bahar Hanım ırzınıza geçebilir miyim?

Bahar: Genel müdürden mi öğreniyorsun bunları

Necmi: Ne varmış öğreniyorsam.

Filmin ilerleyen dakikalarında Zargana'nın ölümünden sonra Arap kendisine yeni sermaye bulmak zorunda kalmıştır. Burada ki sermayesi kimsesiz ve çok fazla talep gören Yaprak'tır. Bir oyun çevirip Yaprak'ı korumak amaçlı kendisine çalıştırmaya başlar. Bu durum yavaş yavaş dikkat çekmeye başlayınca Neptün anneye kızın paralarını neden Arap'a veriyorsun diye sorar. Anne cevap verir. Kendisi ver demese vermem der.



Resim 5: Genelevde Düğün (78'25'')



Resim 6: Genelevde Düğün (79'13'')

Yaprak'ın gazetelere çıkan haberleri için köyden yola çıkan bir yakını onun ölüm emrini almıştır. Fakat Yaprak'ın katili Arap olacaktır. Defalarca onu sevdiğini dile getirmesine rağmen Yaprak *ağabey peşimi bırak* der. Bu arada Necmi de sözünde durup Yaprak'ın genel eve olan borcunu kapatıp onunla evlenmek üzeredir. Burada genelev düğünü aslında bir metafor olarak kullanılmıştır. Bu metaforun kullanılma amacı aslında kendi içerisinde bir soru barındırıyor. Genelevden kurtulmak mümkün müdür? Genelev düğününde gelinlik ve damatlık giyen gençler çalışma kapsamında vitrin olarak değerlendirilen bekleme salonunda eğlenip oradakilerle vedalaşırlar. Oradan ayrıldıktan sonra karşılıklarına Arap çıkar. Önce Necmi'yi daha sonra Yaprak'ı bıçaklar. Koşarak uzaklaşırken *“seviyoruz ulan”* diye bağırır.

6. Tersine Dünya: İçerden Okuma Yakındaki Erkeklikler

Orhan Kemal'in Tersine Dünya isimli romanından sinemaya uyarlanmış olan filmde kadın ve erkekler yer değiştirse nasıl olurdu sorusunun cevabı aranmıştır. Film başlarken gazetelerden derlenmiş tersine bir dünyanın haber başlıklarını sunulmuştur. Öyle bir dünya ki bildiğiniz her şey tersine dönmüştür. Haber

başlıkları ise şöyle, Erkek kadınlar, Kadın patronlardan cinsel taciz, ırz düşmanı kadınlar, işte erkek fahişeler, Türkiye Cumhuriyeti tarihi ilk kadın başbakanı, Bayanlar futbola doyurdu, Dişi Rambolar, Rambo Emine, Kadınlar erkekleri taciz ederse ne olur, Cezaevindeki kadınların seks isyanı başlıkları ile seyirciye nasıl bir film izleyeceğinin sinyalleri verilmektedir.

Tablo 1. Tersine Dünya Filminde Roller ve Dağılımlar

Karakter Adı (Lakabı)	Anlamı	Rolü
Bitirim Leyla	Bitirim: alımlı, çekici, hoş (kimse, yer). Ya da kumar oynayan oynatan kimse. Leyla: Saçları gece gibi simsiyah olan kadın	Filmdeki hegemonik maskülen kadın karakteridir. Kumar oynatan, alkol kullanan gözü dışarda olan, her türlü kötü alışkanlığın temsilcisidir.
Sarı Leman	Sarı: Saçlarının sarı olmasından dolayı Leman: Parlama, Parıldama	Bitirim Leyla'nın en yakın arkadaşlarındadır. Genç, kendisine dost tutar.
Muhasebeci Hayriye	Muhasebeci: Mesleği Hayriye: Hayır ve iyilikle ilgili, uğurlu ve kutlu olan.	Bir fabrika'nın muhasebe işlerinden sorumlusu ve Hasan'ın karısıdır. Gözü dışarda bir kadındır.
Ali	Yüce, ulu, yüksek.	Palabıyık Hasan ve Süleyman'ın sohbet arkadaşıdır. Anne karakterinin eşinin ölümünden sonra eve getirdiği karakterdir. Daha sonra kızı ile olan birlikteliği ortaya çıkınca anne akıl hastanesine kızı hapisaneye girer. Ali yalnız kalır.
Süleyman	Huzur, sükûn	Bitirim Leylanın kocasıdır. Gözünün karısından başka kimseyi görmeyeceğini film esnasında sıklıkla tekrar eder.
Palabıyık Hasan	Palabıyık: Bıyıklı olmasından dolayı kullanılan bir lakap Hasan: Güzel, iyi ve hayırlı iş	Muhasebeci Leylanın kocasıdır. Ev işlerinde pek marifetlidir. Daha sonra karsını başgardıyan ile aldatacaktır.
Hamza	Arslan, Heybetli azametli erkek	Bitirim Leyla'nın hapisten çıktıktan sonra gittiği genelevdeki erkektir. Trajik bir hikâyeye sahiptir. Memleketinden kaçıp

		İstanbul'a gelmiş ve bir şekilde kendisini genelevde bulmuştur. Bitirim ile tanıştıktan sonra onunla yaşamaya başlar.
Kemal	Bilgi ve erdem bakımından olgunluk, yetkinlik, erginlik, eksiksizlik	Bitirim Leyla'nın oğlu yaşlı patronun kocasıdır. Annesinin hapise girmesinden sonra onu koruyacak kimsesi kalmamıştır.

Film mekânsal olarak sokak, meyhane, ev ve genelevlerde geçmektedir. Orhan Kemal'in yaptığı aslında tam olarak sistemi eleştirmektir. Kadın ve erkek rollerini değiştirsek acaba nasıl bir dünya olurdu sorusuna mizahi bir şekilde yaklaşırken bu kadın temsillerini günümüz dünyasında şu an için görmek mümkün değildir. Film babası ölen Anne kız arasında geçen şu diyalog ile başlamaktadır.

Kız: Daha babamın 40'ı çıkmadan eve erkek getirdin! Adamın kemikleri sızlayacak...

Anne: İyide bu evi kim çekip çevirecek. Kim temizlik yapacak. Kim yemek pişirecek. Sen mi?

Burada kara bir mizah var. Normal şartlar altında eşi vefat eden erkekler bu gibi gerekçelerle evlenir. Kadının eve bu şekilde erkek alması durumu oldukça tersine bir dünya içerisinde olduğunu filmin ilk dakikalardan göstermektedir. Daha sonra **kızı** ile **Ali**'nin ilişkisini yakalayan anne akıl hastanesine kızı hapishaneye girer. Ali bütün evin işleri kendisine kalan Ali evin kızı hapisten çıkana kadar evi çekip çevirir.

Filmin etrafında şekillendiği karakter ise **Bitirim Leyla**dır. Bitirim Leyla evli ve iki çocuk annesidir. Sokaklarda kart oynatıp para kazanır. Ayrıca bütün kötü alışkanlıkların en iyi temsilcisidir. Alkol kullanma, erkek peşinde koşma, meyhaneler kısacı bir erkeği gece hayatında nereye konumlanıyorsa onu oraya koyabilir. Hatta bir gün en yakın arkadaşlarından birisi ile kumar oynarken aralarında şöyle bir muhabbet geçer. **"Neyin varsa koy, kendini koy, kocanı koy!"** yani kadınlarda kumarda en az erkekler kadar cesurdur. Bir gece içmesinde gelen Bitirim Leyla olay çıkarır mahalleli dışarıdadır. Bekçi ona şöyle söyler: *Çek git evine kocana ve çocuklarına acı.* Aynı günün sabahında Bitirim Leyla karşı komşularının genç oğluna pencereden mektup atar. Bu anı yakalayan kocası **Süleyman** dışarı mektup almaya çıkan oğlunu yakalar. Ve olaylar şöyle gelişir.

Süleyman: Utanmaz, arlanmaz. Yetişin komşular, evli barklı çoluk çocuk sahibi karımla sevişiyor. Çık dışarı oğluna sahip çık oğluna! Kaç vakittir gözetliyorum. Karımı baştan çıkarıyor.

Baba: İçeri içeri (Oğluna seslenir. Elini beline koymuş bir şekilde cevap verir.) Benim oğlum kimsenin karısını baştan çıkarmaz. Yün örer, nakış işler, bulaşık yıkar, tahta siler işte bütün mahalle şahit.

Süleyman: Oğlun kuyruk sallamasa!

İşte Süleyman ile baba arasında geçen diyalog da tersine dünyanın erkeklerinin gündelik hayatta üstlendikleri görevler bu şekildedir. Bulaşık yıkayan temizlik yapan, tahta silen erkek karakterleri içinden hegemonik erkeklik temsil eden bir erkek yoktur. Filmde erkekler olabildiğince birbirine benzer kişiliktedirler. Kadınların hâkim olduğu dünyada erkek bedenlerinin üstlendiği rolleri hem beden dili ile hem de ruhsal olarak kadınların kimlikleriyle bütünleşmiştir.



Resim 7: Sarı Leman, Bitirim Leyla ve Hasibe(77'09'')



Resim 8: Bitirim Leyla,Hasibe, Sarı Leman(7'02'')

Bir diğer hegemonik erkeklik özelliği gösteren karakter ise Sarı Leman'dır. Sarı Leman, Bitirim Leyla'nın en iyi arkadaşlarından birisidir. O da oldukça genç bir delikanlının peşindedir. Hapisten yeni çıkan Sarı Leman bir apartman dairesinde kalan bu erkeğin yanına gider. Bu daire bir genelev kriteri barındırmasa da fuhuş yapılan bir evdir. Kadınların genel olarak beğendikleri erkekler kendilerinden yaşça küçük ve bıyıkları yeni çıkan erkek tiplerdir. Kendileri ile yakın yaşlarda beraber oldukları erkeklerde bıyıklıdır ve özellikle bunu belirtirler. Muhasebeci Hayriye ve kocası arasında geçen şu diyalog iyi bir örnek olacaktır.

Palabıyık Hasan: Kız senin kocanın neyi eksik gene sağa sola dadanıyorsun?

Muhasebeci: Gel benim palabıyığına kurban olduğum kocacım gel gel.

Palabıyık Hasan: Git git sana benim gibi Arlı namuslu karısından başkasında gözü olmayan erkek yaramaz. Kadın değil misiniz? Sidiğinize basan uyuz olur.

Bitirim Leyla bir gece alkollü bir şekilde mahalleye girer. Tartışma sırasında bekçiye tokat atar ve nezarete düşer. Oradan sonra gideceği yerde hapislidir. Kocası Süleyman'da geceyi çocuklarla beraber karakolda geçirir. Süleyman akşam oturmasına gittiği Palabıyık ve Ali ye şunları anlatır.

Ali: Ee karakolda naptın, anlatmadın.

Süleyman: Erkek başıma kaldım ortada. Ben ne yapacağım şimdi yalnız buralarda başkalarına göre hava hoş karı milleti değil mi? Amasya bardağı gibi biri olmazsa diğeri ama beş parmağın beşi bir değil ki karımı aldatmayı Allah bana göstermesin.

Tersine Dünyada işte her şey bu kadar tersine dönmüştür. Erkeklerin kendilerini koruyamadığını düşünen kadınlar erkeklerini eve kapatmaktan başka çare bulamazlar. Bitirim Leyla olay çıkardığı vakit "Yaklaşmayın kocam babam olsun" derken alışıla geldik. "Anam avradım olsun" söyleminden uzaktadır. Film üzerinden böyle bir söylemin izleyicilere aktarılması toplumsal cinsiyetin yeniden yorumlanabilmesi açısından da oldukça önemlidir. Fal bakan erkekler, evde çocuklara bakan erkekler, çeşme başından eve su taşıyan erkekler aslında cinsiyetlerin böyle bir erkeklik eğilimine doğru gittiğinden değil de cinsiyetlere böyle bakılsa neler olurdu sorusunu filmin her dakikasında hissedilmektedir. Erkekliği alışageldik kalıbından çıkartıp yeniden yorumlamak demek sinemanın sınırsız dünyasında yeni yaşantılara ışık tutmak demektir. Kadın ile erkeğin sadece söylemsel dil açısından yer değiştirdiği bedensel anlamda bedeninin örtülmesi kadına has etek gömlek ile desteklenmiştir. Beden dili ise erkeksidir.

Hapisteki Bitirimi bekleyen kocası onu görmeye gittiği zaman aralarına geçen diyalog şu şekilde olur.

Bitirim: Paran var mı?

Süleyman: Nereden olsun bir şey bırakmadın ki

Bitirim: Peki, nasıl geçineceksiniz?

Süleyman: Sen bizi düşünme.

Bitirim: Nasıl düşünmem sen benim namusumsun.

Süleyman: Bir erkek namusunu karısı için değil kendisi için taşır.

Bitirim: Evet ama dünya bozuldu. Senin gibi yakışıklı erkek bu zamanda...

Süleyman: Allah bana senden başka kadın nasip etmesin

Tam çıkacağı sıra eşine “*Kemale mukayyet ol. Mahalledeki azgın kadınlardan koru çocuğu*” diye tembihte bulunur. Bitirim kızını düşünmemektedir. Çünkü **Tersine dünyanın karakteristik ruhu erkekleri korumak ve kapatmak üzerine kurgulanmıştır**. Ayrıca Süleyman’ın kullandığı “Allah bana senden başka kadın nasip etmesin” söylemi Tersine Dünya’nın erkeklerinin psikolojisini gözler önüne sermektedir.



Resim 9: Süleyman (13'14'')



Resim 10: Süleyman ve mahalledeki kavga (14'43'')

İş bulmaya giden Süleyman Patronun emrinde çalışsa da oğlunun o kadınla evlenmesine ses çıkarmaz. Çünkü bitirimin yokluğunda oldukça zorlu durumlara karşı karşıya kalır. Buradaki temel kaygı erkeklerin iş bulamadığı bulsa dahi bir şekilde patronları tarafından eve kapatılmasıdır. Süleyman çareyi genç oğlunu yaşlı patronuyla evlendirip sonunda parasına el koymaktır.

Bitirim hapisten çıkınca ailesini yerinde bulamaz kendisini bir genelevler sokağında bulur. Buradaki genelevler tıpkı 14 numara filmindeki gibi bedenlerin ön planda sergilendiği mekânlar olarak ön plana çıkar tek bir farkla bedenlerini sergileyenler bu sefer erkeklerdir. Bitirim bulunan genelevlerden bir tanesinden içeri girer. **Hamza** ile odaya çıkar. Hamza önce parayı ister tıpkı 14 numara ve diğer genelev filmlerindeki gibi bir durumdur. Bitirim bir yere gitmediğini söylese de yanlış anlaşılma sonucu Hamza **Baba** karakterine seslenir. Burada önemli olan nokta 14 numaradaki bir anne karakteri gibi bir baba karakterine ihtiyaç duyulmuş olmasıdır. Baba yanında kadın bir güvenlik görevlisi diyebileceğimiz bir kadınla gelir. Bitirim parayı verince mesele kapanır. Bitirim Hamza’ya ev açmayı teklif eder. Beraber takılmaya başlar.

Bitirim yine de ailesinin nerede olduğunu merak etmektedir. Kocası Süleyman’a iş bulduğunu öğrendiği Muhasebeci Leman’ın yanında soluğu alır. Leman haberi

olmadığını söyler. Patronu yani Bitirimin oğlunun eşiyle beraber hiç haberi olmadan akşam meyhaneye gitmeye karar verirler. Sarı Leman ve erkek arkadaşının yanına gidilir. Daha sonra mekân değiştirilir. Burada üç kadını da sürprizler beklemektedir. Hangisinin takıldığı erkek daha genç onun yarışına girerler. Bitirim Hamza'yı çağırır. Sıra patronadır. Eve telefon açan patron Kemal'i acilen yanına çağırır. Kemal babasıyla beraber mekâna gidecektir. Üçüncü sürpriz ise Muhasebeci Leman'ı beklemektedir. Kemal'in annesinin hapishanede yattığı sıralarda kendisinden faydalanmaya çalışan Başgardıyanla Palabıyık Hasan'ı tanıştırmaları ile başlayan ilişkilerine Muhasebeci Leman ilk defa meyhanede tanıklık eder. Süleyman ile Kemal'in meyhaneye girmesiyle ortalık panayır yerine dönüşür. Leman'ın kocasını görmesi ile kavga daha da büyür. Filmin sonunda verilen mesaj ise nettir: *Kadın erkek kavgası bitmez, dünya tersine de olsa.*

Sonuç

Erkeklik, üzerine konuşulması ve yorumlanması en zor konulardan bir tanesidir. Her iki filmde romandan sinemaya uyarlanmıştır. Dolayısıyla karşılaştırmalı olarak ele incelenen "14 Numara" ve "Tersine Dünya" filmleri içerik açısından birbirine benzer yönleri ön plana çıkartılıp söylem analizi yöntemi kullanılarak incelenmişlerdir.

Her iki filmde de ön plana çıkan belli karakterler ve akışın daha rahat olmasını sağlayan ara karakterlerle geçişlerdeki sertlikler kırılmaya çalışılmıştır. Her iki filmde de toplumsal cinsiyetin erkeklik boyutunun farklı bir şekilde işlenmiştir. Cinsiyetlerin ve cinsiyetlere yüklenen rollerinin toplumsal onayının önemini Tersine Dünya'da oğlunu korumaya çalışan babanın mahalleyi şahit göstermesi ile görülmektedir. Cinsiyetlerin üretildiği yerler aynı tüketildiği yerler farklılaşmıştır. 14 numarada ailesinden kaçan Yaprak kendisine bir hayat kurarken kendisini genelevde hiç tanımadığı bir dünyada bulur. Tersine dünyada Hamza'nın da hikâyesi bundan farklı değildir.

Her iki filmde benzerlik gösteren noktalardan biri ise genelevlerin bedenlerin sergilendiği sahnelerle tanıklık ediyor olmasıdır. Bedenlerini dışarıdaki müşterilere sergileyen çalışanlar ve dışardan bedenlere bakarak gelen müşteriler filmlerin geçiş sahnelerinden sadece birkaçıdır. 14 Numarada yaşlı ve sakallı olan adamın geneleve girdiğinde *sakalından da mı utanmıyorsun* repliği ile karşılaşması film içindeki erkeklik mekanizmalarının nasıl işlediğini gösterir ya da bedensel rollerin ne kadar önemli olduğunun bir diğer kanıtıdır.

14 numarada erkekliğin temsilcisi Arap hegemonik erkeklerde bulunması gereken bütün özellikleri temsil etmektedir. Aynı şekilde Bitirim Leyla da temsil açısından hegemonik erkeklik kriterlerini üzerinde fazlasıyla barındırmaktadır. Genelev işletenlere Baba ve Anne rolünün yüklenmiş olması bir diğer önemli başlıklardandır.

Tersine Dünya filmi 14 Numaradaki gerçeklikleri tersine çevirir. Erkeklerin kadınların rollerini üstlendiği bu filmde erkek olmak en az kadın olmak kadar zor ve meşakkatlidir. Erkekler normalde de namus kavramı dile alındığı vakit en büyük temsilcisi olurlar. Fakat burada korumaları gereken kendi namuslarıdır. Kadınların ise erkeklerin namusuna helal getirecek bir hali yoktur. Zaten olabildiğince kadınların hüküm sürdüğü bir dünyada yaşamaktadırlar. Böyle bir dünyada erkek olmaksa olsa olsa bir ceza olarak görülebilir. Bekçisinden bakkalına kadar herkesin kadın olduğu bir dünyada da erkeklerin koruyabilecekleri sadece tek bir şey vardır. O da namuslarıdır.

Çalışmanın önemi her iki filminden eleştirel bir okuma olarak ele alınmasıdır. Her iki filmde genelev temasını hegemonik erkeklik karakteri tipolojileri ile desteklenmiştir.

Her iki filmde de erkeklik bir kriz olarak ele alınmıştır. 14 Numara da Arap'ın hegemonik erkek karakteri olması, Necmi'nin hegemonik erkeklik temsili içinde kurtarıcı ve koruyucu olması örnekleri verilir. Tersine Dünyada tersine dönen cinsiyetlerin üstlendiği rollerdir. Cinsiyetlerin üstlendiği roller ise yine hegemonik erkeklik üzerinden değerlendirilmiştir. Sonuç olarak hegemonik erkeklik her iki filmde de baskın olarak görülmektedir. Hegemonik erkekliğin çizmiş olduğu sınırlar diğer erkek ve kadınların yaşam alanını oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akturan, U.; Domaç, B.; Semiz, Y.; Tosun, F.; Tahinciler, E.; Bağcı, F. (2008). "Söylem Analizi", (iç) Nicel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Kitabevi.
- Arık, E. (2016). Erkeklik. İçinde, Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları (s.231-249). Ankara: Dipnot Yayınları
- Connell, R. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. (C. SOYDEMİR, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gee, James Paul (2005). An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method, New York: Routledge.
- Goffman, E (2018). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, (çev. Barış Cezar), İstanbul : Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2017). Şeffaflık Toplumu. İstanbul: Metis.
- Oktan, A (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. Selçuk İletişim Dergisi, 152-166.
- Parker, Ian (1992). Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology, Londra: Routledge
- Sancar, S. (2014). Erkeklik. S. Sancar içinde, Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları (s. 168-191). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Sancar, S. (2016). Erkeklik İmkansız İktidar: Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler, İstanbul: Metis Yayınları
- Saygılıgil, F. (2016). Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Van Dijk, Teun A. (1988). "Semantics of a Press Panic: The Tamil Invasion," European Journal of Communication, 3: 167-187
- Van Dijk, Teun A. (2007). "Medya İçerikleri, Bir Söylem Olarak Haberin Disiplinler Arası Çözümlemesi", (Derleyenler: Gülseren Şendur Atabek, Ümit Atabek), Medya Metinlerini Çözümlemek, Ankara: Siyasal Kitabevi, ss.164-179
- Wittgenstein, Ludwig. (1985). Tractatus Logico-Philosophicus, (çev. Oruç Aruoba) İstanbul: B/F/S Yay.
- Yüksel, E. (2013). Bir Sabaş Anlatısı Olarak Nefes: Vatan Sağolsun ve Hegemonik Erkekliğin Krizi. Fe Dergi: Feminist Eleştiri, 15-26.