



METİN ERKSAN'IN ACI HAYAT'INDA ERKEKLİK İNŞA VE TEMSİL SÜREÇLERİ: MEHMET'İ NERMİN Mİ YIKTI YOKSA ERİL TAHAKKÜM MÜ?

Gözde Aktepe

Öz

Ataerkil ideoloji tarafından belirlenen toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkeği ayrı ayrı kategorilendirerek kamusal ve özel alanda hemcinsleri ve karşı cins olan davranışlarının çerçevesini çizer. Sinema ise bu rollerin benimsetilip pekiştirilmesinde çift yönlü etkileşime sahip bir araç olarak işlev görür. Sinemanın estetik tarihinin evrimi, "klasik anlatı sineması, modern sinema ve postmodern film" olarak gelişmiştir. Cinsiyetçi rollerin filmler aracılığıyla benimsetilmesindeki kıstas ise özdeşleşmedir. Modern anlatıda bilinçli özdeşleşme, postmodern filmlerde çoklu özdeşleşme veya özdeşleşememe söz konusu olduğundansaltözdeşleşmenosyonuüzerinekuruluklasikanlatısıneması, cinsiyetçi pratikleri aktarma görevini ağırlıklı olarak üstlenir. Gerçekleştirilen literatür taramasında, bugüne kadar anlatı sinemasındaki cinsiyet temsili ve inşası üzerine yapılan eleştirel çalışmalarda, kadın temsillerinin eksik ve saptırıcı olduğu tartışılırken; erkeklik temsilinin doğruluğu üzerine yapılan eleştirilerin sayıca az olduğu görülmüştür. Dolayısıyla çözümün odak merci, öncelikle erkek temsilinin nasıl oluştuğu üzerine yoğunlaşmayı gerektirmekle birlikte, eril söylem pratikleriyle inşa edilen erkekliğin formalize edilmesindeki asıl unsurları gün yüzüne çıkarmaktır. Anlatı sinemasında söz konusu kadın, erkek temsillerini, Türkiye'de 1960'lı yıllar Yeşilçam sinemasının melodram filmlerinde görmek mümkündür. İdealize edilen erkeklik temsilinin sorgulanması amacıyla, örneklem olarak dönemin melodram filmi *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1962) seçilmiştir. Çalışma, başlıca anlatı kişisi Mehmet (Ayhan Işık) örneği ekseninde, erkeklik inşa ve temsil sürecini, Robert Brannon ve Samuel Juni'nin *masculinity scale* (erkeklik ölçeği) yöntemiyle irdeleyerek temsilin yaratımında gizlenmiş yönleri açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Çalışmada şu soruların cevapları

Geliş Tarihi | Received: 12.08.2022 • Kabul Tarihi | Accepted: 31.03.2023

18 Nisan 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Yüksek Lisans Öğrencisi, Düzce Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8598-3285> • E-Posta: g.cetinkaya666666@gmail.com

Aktepe, G. (2023). Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ında Erkeklik İnşa ve Temsil Süreçleri: Mehmet'i Nermin mi Yıktı Yoksa Eril Tahakküm mü?. *sinecine*, 14(1), 151-177.

aranacaktır: Mehmet, eril tahakkümün kurucusu mu yoksa taşıyıcısı mıdır? Diğerleri üzerinde iktidar kurmaya kodlanan Mehmet'e kim, kimler, neler hangi gaye ile tahakküm kurmaktadır? Mehmet'in temsilini sunduğu erkek, yalnızca özne mi yoksa eril tahakküm tarafından üretilen nesne midir? Bu çerçevede, Mehmet aracılığıyla temsil edilen erkeğin, eril tahakkümün yüklediği normları yerine getirdiğinde yaşadığı mağduriyet durumları gözlemlenerek erkekliğin, kadınlığın inşasında maşa olarak kullanıldığı ve yalnızca erkek 'özne' değil erkek 'nesne' olarak yeniden üretildiği sonucuna ulaşılabacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Acı Hayat*, Metin Erksan, eril tahakküm, toplumsal cinsiyet, erkeklik.

THE CONSTRUCTION AND REPRESENTATION OF MASCULINITY IN METIN ERKSAN'S BITTER LIFE: WAS IT NERMIN OR MALE DOMINATION THAT DESTROYED MEHMET?

Abstract

Studies in the literature mostly focus on the construction of female identity in films and its passive representation in classical narrative cinema. "The Construction and Representation Processes of Masculinity in Metin Erksan's *Bitter Life*: Did Nermin or Was It Male Domination Destroy Mehmet?" in this article, a case study will be carried out in the context of directing masculinity to the construction and representation processes by going beyond the limits of this critical view. The "masculinity scale" used as the research method is a scale developed by Robert Brannon and Samuel Juni to measure masculinity norms. With this scale consisting of four main norms, the main character of the movie chosen as a sample will be evaluated in terms of masculinity and the effect of determined norms on male representation will be examined. The representations in the cinema exist in connection with the representations that determine the structure and form of social life. Thoughts, behaviors and identities determined by patriarchal ideology are adopted by individuals through the cultural representations offered by cinema. The adoption in question is realized through identification from cinematic tools. Identification, which is a concept specific to classical narrative cinema, predetermines which hero the audience will associate with in the movie and equips this movie character/characters with the roles and codes they want to convey. These roles and codes in classical narrative cinema determine the sexist practices of individuals and draw the boundaries of being a woman and a man. In this direction, films create or reinforce the heterosexual behavior of individuals by reproducing existing cultural representations. Popular films shaped on the classical narrative aim to identify the characters and the audience in conveying right and wrong as

a form of representation. In particular, the stereotypes of men and women in the popular films of the Yeşilçam period of Turkish cinema are assimilated by the audience through identification and transferred to social life. The male and female narrative characters in Yeşilçam melodramas in the 1960's in Turkey carry a number of images that provide information to the audience about the social life of the period. These images produced through movie characters feed the sexist ideologies of the 60s. In this direction, *Bitter Life* (1962, Metin Erksan), the popular melodrama of the Yeşilçam era of the 1960s, was chosen as the sample of the study. While examining how the sexist practices of masculine ideology are reinforced through the masculinity image of Mehmet (Ayhan Işık), the main character of the movie, the negative impact of this situation on male representation will be mentioned. In this study, will analyze the processes of breaking, demolition and reconstruction of masculinity in Mehmet's representation by making use of the masculinity scale in Brannon and Juni's "A Scale for Measuring Attitudes About Masculinity". In this discussion, neither woman nor man has superiority in terms of masculine ideology, on the contrary, patriarchal ideology turns men into pawns with the responsibilities and expectations it imposes on men in the process of pacifying women and it will be concluded that men are at least as victims as women in the socio-cultural lane. Ultimately, representation can produce behavioral patterns in the social order by drawing the boundaries of their gender, and if it can determine; instead of focusing only on female representation, it is necessary to focus on the "male" problematic of masculine representation of masculine ideology. After all, the "reverse representation" method should be applied in popular movies with the highest audience. Thus, it is foreseen that the way of realizing a new democratic construction in positioning women and men in society will be paved by working on turning the gears of the patriarchal system in the opposite direction.

Keywords: *Bitter Life*, Metin Erksan, masculine domination, gender, masculinity

Giriş

İnsanın sosyalizasyon süreci ile toplumsal cinsiyet pratiklerinin üretilmesinin ardışık olarak gerçekleşen ve senkronize olarak ilerleyen olgular olduğu yapılan incelemeler neticesinde görülmüştür.¹ Geçirilen toplumsal süreçler sonunda oluşan ataerkil iktidar, kadın ve erkeği konumlandırmada erkeğe üstünlük atfederek kadını edilgen ve erkeğe tabi kılar. Söz konusu iktidarın sinemadaki sunuşları ise toplumda cinsiyetçi pratiklerin hem temsili hem de üretilmesi bağlamında önem arz etmektedir. Sinemanın estetik tarihinin evrimi sürecinde, klasik anlatı sineması, modern sinema ve postmodern film olarak kategorilenen bu beşeri bilim dalında, temsillerin aktarımı ve üretimi konusunda klasik anlatı sineması araç olarak işlev görür. Ancak anlatı sinemasının özdeşleşme nosyonu üzerinden ürettiği ve temsil ettiği cinsiyetçi pratiklere değinmeden önce modern sinema ve postmodern filmlerde yer alan temsillerin özelliklerine ve özdeşleşme nosyonuna değinmek faydalı olacaktır.

Andras Balint Kovacs (2010, s.65), modern sanatın ilkelerini soyutlama, kendini yansıtmaya ve öznellik olarak sıralar. Başka bir deyişle "sanat-filmi anlatısı yorumun belirsizliğini, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımını ve öykünün öznel niteliğini içerir. Bunlar anlatımda modernist anlamın yaratımından sorumlu özelliklerdir". Bu sebeple izleyici, karakterle salt özdeşleşme kurmak yerine, anlatı kişisine karşı daha sorgulayıcı ve eleştireldir. Bunun dışında modern sinemada izleyicinin özdeşleşmesine engel olan bir takım teknik unsurların kullanımını da söz konusudur. Anlatı kişilerinin kameraya bakarak konuşması veya bazı çekim tekniklerinin ihlali (30 derece kuralı) bu duruma örnek gösterilebilir.² Kovacs, filmin anlatı kişisi üzerinden modern ve klasik anlatı ayrımını ise şu şekilde yapar:

Modern anlatının özellikleri onların başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır. Bu kişinin yabancılaşması radikalleştirir, anlatının modernist karakteri de radikalleşir. Bir kişinin kökleri ne kadar geleneksel insan ilişkilerinde ve toplumsal

¹ Bahsedilen sosyalizasyon süreci ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Hanks, 2020).

² *Serseri Aşıklar (À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) modern anlatıda yer alan özdeşleşmeye engel çekim tekniğine örnek gösterilebilir.

ilişkiler içindeyse, anlatı o kadar klasiktir (2010, s. 70).

Buna rağmen modern bazı filmlerde radikal karakter sunuşlarının yanı sıra kadının çıplaklığı ve dişiliği ile sunularak metalaştırılması söz konusudur. Öztürk (2000), *Sinemada Kadın Olmak* isimli kitabında, genel kanının aksine modern sanat filmlerinde yer alan kadın imgesi sebebiyle sanat filmlerinin cinsel politika ile ilişkili olduğunu öne sürerken Jean-Luc Godard'ın bazı filmlerine dikkat çeker; *Evlü Bir Kadın (Une Femme Mariée)*, *Ona Dair Bildiğim Üç Şey (Deux ou Trois Choses Que Je Sais D'elle)* isimli filmlerde kadın, ekonomik bağın halkası olarak cinselliğiyle sunulur. İki numara (*Numéro Deux*) isimli filmde ise kadın geleneksel biçimde cinselliğiyle ve dişil özellikleri baskın şekilde sunulur. Öztürk (2000, s. 77), Godard'ın kadın imgesi kullanımını "[...] kadına gönderme yapmaz ama eril bilinçdışının bir kuruntusudur" şeklinde açıklar. Aynı çalışmada Avrupa sanat sinemasının temsilcilerinden biri olan Carlos Saura'dan bahseden Öztürk (2000, s. 78), Godard'tan farklı olarak Saura'nın kadın imgelerinin sunuşunda apaçık bir kasıt olduğunu öne sürer. Bu tartışma içerisinde, bazı modern filmlerde, kadının dişil ve çıplak olarak sunulmasında bir metalaşma durumu söz konusu olabiliyorken genel kanı, modern sinemadaki temsillerin cinsiyetçi rolleri aktarma amacı gütmeyeceği yönündedir.³

Postmodern filmlerde ise durum daha farklıdır. Büyükdüvenci ve Öztürk (2014, s. 26), postmodernizmi "nostaljik geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun, coşkusal yaşantılar..." şeklinde tanımlar. Yapısal olarak farklılıkların bir arada sunulmasını postmodernist filmin bir özelliği olarak gören Oliver (2014, s.59) ise *Temel İçgüdü* (Paul Verhoeven, 1992) filmi üzerinden geleneksel cinsel rollerin yıkıma uğratılmasını postmodernist tutuma bağlar. Bu doğrultuda parçalı anlatı yapısı, farklı karakter sunumları veya karakterin farklı sunumları⁴ ile postmodernist filmlerde anlatının merkezi değişebilir. Klasik anlatının geleneksel karakteri, modern anlatının yabancılaşmış öznesi, post-

³ Modern sinemanın özellikleri ve modern filmlerde yer alan anlatı kişilerinin özellikleri için bkz. (Kovacs, 2010).

⁴ Postmodern stilin parçalanmış karakter örnekleri için bkz. *Fight Club* (David Fincher, 1999).

modern stilde parçalanmış bir karaktere dönüşür. "Kültürel patoloji dinamiklerindeki bu kaymayı, öznenin yabancılaşmasının yerini, öznenin parçalanmasına bırakması olarak ifade edebiliriz" (Jameson, Lyotard & Habermas, 1990, s. 75). İzleyici ise bu parçalanmış haldeki temsil çeşitliliği içerisinde özdeşleşme ya da özdeşleşememe karmaşası yaşar. Sonuçta, postmodern filmlerde yalnızca maskülen erkek ve feminen kadın temsillerinin değil aynı zamanda biseksüel, homoseksüel, heteroseksüel ya da transeksüel karakterlerden biri ya da bir kaçının yer alması postmodernist film anlatısının eril toplumsal cinsiyet rollerini benimsetme ideolojisi taşımadığı hususunu güçlendirir.⁵

Anlatı sineması, heteroseksüel temsillerin bireylerce özümseenebilmesi için sinematografi ve mizansen unsurlarını kendine özgü uylaşım-lar oluşturacak şekilde kullanarak yaratmış olduğu simüle edilmiş (benzetilmiş) anlatı evreninde izleyicinin sunulanı kolaylıkla benimsemesini sağlar. Özdeşleşme adı verilen bu nosyon sayesinde eril ideolojinin cinsiyetçi pratikleri toplumun her kesiminden bireye aktarılır. Bu doğrultuda Ryan ve Kellner sinemasal temsillerin önemi meselesine odaklanır:

Egemen ideoloji, kültürel temsilleri kullanarak düşünce ve davranışların, egemen toplumsal düzene uygun olmasını ve insanların bu temsilleri içselleştirmesini sağlar. Sinema gibi temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın sürdürülmesi ve pekiştirilmesi açısından hayati önem taşır. Filmler, toplumsal yaşamın söylem ve temsillerini sinema anlatısı içinde fark edilmeden seyirciye aktardıkları için toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin önemli bir parçası olurlar (Ryan ve Kellner, 1997, s. 35).

Dolayısıyla, anlatı sineması salt özdeşleşme nosyonu üzerine kurulu bir pratik olduğundan seyircinin, karakterlerin temsilini benimsemesi kolaylıkla gerçekleşir. Popüler sinemadaki tür filmlerinden özellikle melodramjanrındaki kullanılan stereotipler toplumsal ilişkilerde kadın ve erkekten, beklenen davranış kalıplarına uymalarında şablon işlevi görür. Eril iktidar söyleminin egemen olduğu 1960'lı yıllar Türk sinemasında da melodramlar kadın-erkek arasındaki ilişkileri ataerkil ideoloji çerçevesinde cinsiyet-

⁵ Judith Butler (1999, s. 134), *Cinsiyet Belası* isimli kitabında çoklu özdeşleşme durumunun işaret ettiği hususu şu şekilde ifade eder: "[...] çoklu ve bir arada var olan özdeşleşmeler toplumsal cinsiyet biçimlenimleri içinde çatışmalar, çatışmalar ve yenilikçi olumsuzluklar üretir, bütün bunlar da babaerkil yasaya göre yerleştirilmiş eril ve dişil konumların sabitliğini tartışmaya açar. Aslında çoklu özdeşleşmelerin mümkün olması yasanın belirleyici olmadığına hatta belki tekil bile olmadığına işaret eder".

çi bir biçimde perdeye yansıtarak davranış kalıplarını pekiştirmektedir.

Bourdieu⁶ (2014, s. 106-112), erkekleri de hapse alan tahakkümün son gediklerinin bu tahakküme zarar getirebilecek olan her türlü sızıntı ve çatlakların da sembolik düzenin araçlarıyla toplumsal düzende kapanmış olduğunu belirtir. Söz konusu araçlardan birisi olan sinema, bahsi geçen sızıntı ve çatlakları kadın ve erkeğe ayrı ayrı normlar yükleyerek benimsetme yolu ile kapatmada öncü işleve sahiptir.

Başlangıçta, toplumsal cinsiyet ve sinema araştırmaları hakkında kadın odaklı çalışmalar yapılırken ilk olarak Birleşik Devletler'de Joan Mellen (1977), 1970'lerde klasik anlatı sinemasındaki erkeklik temsilinden, *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film* isimli kitabında bahseder. Ancak aynı tarihlerde, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında sinemanın kadın ve erkeği farklı perspektiflere konumlandırma işlevinden, feminist film eleştirmeni ve teorisyeni Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* isimli makalesinde kadının sunuş biçiminden yola çıkarak söz etmektedir.⁷ Mulvey'in bu makalesinin uyandırdığı yankı, 1970'ler ve 1980'lerdeki akademik araştırmalarda, bir nebze olsun anlatı sinemasındaki erkek temsiline yöneltilen eleştirel bakışın, tekrar kadın temsiline kaymasına neden olur.⁸ Mulvey'e göre (1975, s. 6-18), filmde yer alan görüntüler, anlatı kişileri, olay örgüsü, hikâyeler ve diyaloglar cinsel bağlamların içinde ve ötesinde, ataerkil ideoloji üzerine inşa edilmektedir. Yine aynı makalesinde anlatı sinemasında üç ayrı bakış olduğunu öne sürer; ilki filmi kaydeden alıcının bakışı, ikincisi filmi izleyen alımlayıcının bakışı, üçüncüsü ise filmde yer alan anlatı kişilerinin birbirine bakışıdır. Bu doğrultuda film, alımlayanlar nezdinde, eril ideolojinin cinsiyetçi

⁶ Türkiye'de 1960-1980 yılları arasında çekilmiş olan melodram türü filmlerdeki melodramatik kodlardan Hasan Akbulut, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına-Melodramatik İmgelem* isimli kitabında ayrıntılı bir biçimde söz eder. Bkz. (Akbulut, 2012).

⁷ Laura Mulvey'in toplumsal cinsiyet pratiklerinden söz ettiği "Visual Pleasure and Narrative Cinema" isimli makale ilk olarak *Screen* dergisinde yayımlanmıştır (Mulvey, 1975, s.6-18). Sonrasında ise 1989'da yayımlanan kitabı *Visual and Other Pleasures*'in 15. bölümünde aynı isimle bir bölüm olarak yer almıştır. Bkz. (1989, s. 14-26). Ayrıca makale, Nilgün Abisel tarafından "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adı ile 1997 yılında Türkçe'ye çevrilmiştir. Tamamı için bkz. (Mulvey, 1997, s. 18-24). Serpil Kirel (2010, s. 215-237) de, Mulvey'in bu makalesinden *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* isimli kitabının "Sinemada Bakış Düzenlemeleri ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine" isimli bölümünde ayrıntılı şekilde söz etmiştir.

⁸ Filmlerde yer alan toplumsal cinsiyet pratiklerinin temsili ile ilgili eleştirel bir okuma için bkz. (Nellmes, 2011, s. 263).

pratiklerinin özümşenerek tipik toplumsal rollere bilinçsiz veya yarı bilinçli bir şekilde katılmalarını mümkün kılar. Feminist eleştiri çevreleri tarafından eril iktidar, toplumsal cinsiyet rollerini oluşturmada kadın kimliğini doğrudan hedef alıyor gibi algılansa da aslında kadından önce erkeğin kimliğini inşa ederek onu, kadını edilgenleştirmede bir maşa olarak kullanır. Böylelikle, kadının kendisine nasıl davranılacağını belirlemede asıl söz sahibi olan, kadının kendisi ya da erkek değil erkeği bu gayede maşa haline getiren eril tahakkümdür. Öncelikli olarak erkekligi inşa eden tahakküm kadın ile birlikte onu nesneleştirir.

Erkeğe,erkeklığın inşa sürecini başarıyla gerçekleştirmesi için iktidar tarafından atfedilen normları Brannon ve Juni (1984, s. 6-7) , *masculinity scale* (erkeklik ölçeği)⁹ ile tanımlar ve erkeksi normların onaylanmasında 110 parametreden oluşan bir ölçek kullanır. Bu ölçekte yer alan maddeler belirli başlıklar altında kategorize edilir: Kadınsılıktan kaçınmak (16 madde), duygularını gizlemek (16 madde), evine ekmek getirmek (15 madde), beğenilen ve saygı duyulan kişi olmak (16 madde), dayanıklılık (16 madde), erkek makine (16 madde), şiddet ve maceraya yatkınlık (15 madde) (1984, s. 6-7). Bu çalışmada söz konusu normatif standartlardan, diğerlerini kapsadığı düşünülen 4 adeti, örneklem olarak seçilen *Acı Hayat* filmindeki erkek temsilini analiz etmek ve anlamlandırmak amacı ile kullanılacaktır. Çalışmada kullanılacak normlar, *masculinity scale* esas alınarak, tüm kadınsı davranış ve özelliklerden kaçınma; başarı, statü kazanımı ve ekmeğini kazanma yetkinliği; güç, güven, bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret şeklinde yeni bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur.¹⁰ Bu doğrultuda, erkeğin kendini toplumda kabul ettirmesi, birbiriyle bağlantılı ve ardışık olan bu normları yerine getirerek diğerleri tarafından onaylanması ile mümkün kılınır. Bu süreçte erkek hem karşı cinse hem de hemcinslerine karşı sürekli olarak kendini kanıtlama ve kabul ettirme savaşındadır. Bu savaşım ile "süreç içinde kazanılan bir durum

⁹ Brannon & Juni tarafından geliştirilen ve "A scale for measuring attitudes about masculinity" isimli çalışmada yer alan *masculinity scale*'den yararlanılmıştır (1984, s. 6-7). Ayrıca, Sakallı ve Türkoğlu "Erkek Olmak ya da Olmamak: Sosyal Psikolojik Açından Erkeksilik/Erkeklik Çalışmaları" isimli makalelerinde, Brannon ve Juni ile diğer araştırmacıların erkeklik ölçmede kullandığı parametrelerin bulunduğu kapsamlı bir tablo (Tablo 1: Kişilik Yaklaşımı ve Normatif Yaklaşımına Göre Erkeksilik ve Erkeklik İdeolojisi ile Erkeklerle Yönelik Tutumları Ölçmek için Yurt Dışında Geliştirilen Ölçekler) yer almaktadır. Tablonun tamamı için bkz. (2019, s. 57-60).

¹⁰ öz konusu sınıflandırma gerçekleştirilirken, Brannon ve Juni'nin *masculinity scale*' de vurguladıkları 4 (dört) ana norm dikkate alınmıştır (1984, s. 6-7).

olan erkeklik kaybedilme korkusunu da içinde taşımaktadır" (Türkoğlu, 2020, s. 35-36). Bu bağlamda, erkekliğini ve toplumdaki yerini kaybetme korkusu yaşayan erkek, kendisine atfedilen normları ayrı ayrı yerine getirmek ve inşa sürecini tamamlamak zorunda kalır. Anlatı sineması da bu erkek temsilinin toplumdaki bireyler tarafından kabul edilmesinde kolaylaştırıcı işleve sahiptir.

Anlatı sinemasında erkek temsilleri üzerinden hareket eden bu makale, Türk sinemasında melodram türü olarak kabul edilen filmlerden, birçok farklı perspektiften değerlendirilen ancak toplumsal cinsiyet pratikleri bağlamında erkeklik inşa ve temsiline değinilmeyen *Acı Hayat*'ı, başlıca anlatı kişisi Mehmet ekseninde ve erkeklik inşa sürecinin temsili bağlamında ele alacaktır. Literatürde yer alan bu boşluğu daha net görebilmek amacı ile öncelikle, filmin gösterim tarihi olan 1963'ten¹¹ günümüze dek *Acı Hayat* hakkında yapılan eleştiri ve araştırmalara kısaca değinilecektir. Akabinde, örneklem olarak seçilen film analiz edilirken olay örgüsü, fakir olan Mehmet ve zengin olan Mehmet'in durum dikotomisi göz önünde bulundurulacak ve Mehmet'in piyangodan para kazanma olayı dönüm noktası olarak kabul edilecektir. Ayrıca bu dikotomik süreçte, eril tahakkümün erkeklik inşasında mecburi kıldığı pratiklerin, Mehmet'in ruh halindeki etkisine de değinilecektir. Sonuçta çalışma, eril tahakkümün yüklediği normlar ile erkeği, kadınlığın inşasında maşa olarak kullandığı ve yalnızca erkek 'özne' değil eril tahakküm karşısında edilgen erkek 'nesne' olarak yeniden ürettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu makale; feminist film eleştirmeni ve kuramcısı Mulvey'in anlatı sinemasındaki kadın temsili ile ilgili tespitlerinden faydalanarak ve Brannon ve Juni'nin *masculinity scale* üzerine yaptığı çalışmalar referans alınarak inşa edilecektir. Bu tartışma içerisinde, anlatı sinemasındaki erkek karakterlerin toplumsal cinsiyetlerinin, eril ideoloji tarafından nasıl inşa edildikleri ve bunun perdede nasıl temsil edildiği incelenecek ve sorgulanacaktır. Bu doğrultuda çalışma, erkeğin toplumsal yaşam içindeki yerinin doğru bir şekilde oluşturulması ve sinemasal araçların erkeğin sunumunu radikal biçimde farklılaştırarak erkekle birlikte kadın temsilinin de doğru temeller üzerine kurulmasını teşvik etmesi bağlamında önem arz etmektedir.

¹¹ *Acı Hayat*'ın halka açık ilk gösterimi Ankara Büyük Sinema'da şubat ayı sonunda yapılmış bir ay sonra ise İstanbul'da bulunan Şan Sineması'nda ikinci gösterimi gerçekleştirilmiştir. Bkz. (Yıldırım & Yıldırım 2021, s. 164-165).

Acı Hayat'a Farklı Bakışlar

Acı Hayat filmi, çok yönlü okumaya elverişli estetik ve stilistik özelliklere sahip olması sebebi ile gösterime girdiği tarihten bu yana sinema eleştirmenleri ve araştırmacıları tarafından birçok farklı perspektiften okunup tetkik edilmiştir. İlk olarak sinema tarihçisi Nijat Özön (1963, s. 13), *Yön*'de yayınlanan makalesinde *Acı Hayat*'ın "yaşama koşullarının gittikçe kötüleştiği ağır bir yük haline geldiği bir dönemde, en gerekli ihtiyaçlarını karşılamakta bile güçlük çeken, en doğal yaşama haklarından yoksun olan insanların durumunu" ele aldığını belirtir. Bu doğrultuda, 1960'lar Türkiye'sinin sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarını yansıttığı gerekçesi ile *Acı Hayat*'ı toplumsal gerçekçi kanada yerleştirir. Aynı tarihsel dönemde yayımlanan diğer bir çalışmada da filmde "büyük şehrin yaşantısından gerçekçi bir kesit" olarak söz eder (Özön, 1968, s. 161). Özön'e göre (1995, s. 32) 1961 Anayasası, toplumda o vakte dek zorlama ile baskılanan ne kadar sorun varsa hepsini gün yüzüne çıkarmış ve 1960-1965 yılları arasında Türk Sinemasında toplumun buhranını aktarmaya çalışan bir takım film çevrilmiştir. Ancak bu dönemde de izlenen sansür politikaları ile filmler, belirli ölçüde ve üstü kapalı şekilde toplumsal gerçeklerin temsilini sunabilmiştir. 1963 tarihli *Merkez Film Kontrol Komisyonu Film Kontrolüne Dair Karar Defteri*'nde *Acı Hayat* filmine ilişkin, "filmde geçen baban nereden kazandı bu parayı? Alnının teriyle değil mi? cümlesiyle; 'Manikür yaptıran ihtiyarın Nermin'e ev katı alacağı, iyi bir hayat yaşayacağı, üstelik 50 bin lira vereceği' hakkındaki konuşmasına dair bir sahnenin tamamen çıkarılması" kararı yer alır (Karadoğan & Öztürk, 2022b, s. 47). İzlenen sansür politikaları Erksan'ı, toplumsal gerçeklerin temsilini anlatı kişilerinin arkasına fon olarak yerleştirmeye ve dönemin toplumsal sorunlarını dolaylı bir dil ile sunmaya sevk eder. Nitekim *Acı Hayat*, eleştirmenler nezdinde öncelikle "acıklı bir aşk hikâyesi" olarak okunur. Ancak yakın okuma ile filmin bir aşk hikâyesinden öte, toplumsal gerçekçi boyutunun da olduğu fark edilebilir. Scognamillo (1973, s. 107) da "Toplumda sınıf değiştirmenin davranışlar üstündeki etkilerini açıklamaktan çok *Acı Hayat* melodram yönteminin belli başlı unsurlarını kullanan oysa çok değişik ve tutkulu bir açıdan yakalayan bir aşk öyküsüdür" şeklinde belirtir ve filmin gayesinin "gerçek kara sevdayı anlatmak" olduğunu ileri sürer. Toplumsal eleştiri, anlatının merkezinde değil Mehmet'in kişisel dönüşümünün arka planında sunulmaktadır. Kasım ve Atayer (2012, s. 25) ise *Acı Hayat*'ı "toplumsal gerçekliğin tam anlamıyla yansıtılmadığı ama gerçekçiliğe yönelik adımlar atan, yarım gerçeklik ya da pembe gerçekçilik" olarak adlandırılabilir filmler arasına konuşturur. Bu

iki yazarın pembe gerçekçilik olarak ifade ettiği küme içerisinde yer alan öteki Metin Erksan filmleri; *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz*'dır (1963).¹² Daldal (2005, s. 133) ise 2005'te çıkan 1960 *Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* isimli kitabında *Acı Hayat*'ı, Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Suçlu* (1960), Lütü Ömer Akad ve Memduh Ün'ün *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) filmleri ile birlikte toplumsal gerçekçilik akımının çevresine konuşturırken bu filmlerin hümanist bir şehir gerçekçiliğini yansıtmakta olduğunu ileri sürer.

Dönemin toplumunda en önemli sorunlardan biri olan sınıfsal değişim dinamiklerinin filmdeki temsillerine odaklanan Kirel (2005, s. 21), *Acı Hayat*'taki şoförlük olgusu üzerinde durur: "Şoför olmak, zengin olanlar için bir alt sınıfa dâhil olmayı temsil eder". Bu doğrultuda, zengin ailenin oğlu Ender'in (Ekrem Bora), Nermin (Türkan Şoray) ile tanışabilmek için şoför kılığına girmesi durumu, şoförlük mesleğinin toplumun alt sınıfından kimselere mahsus olduğu şeklinde okunabilir. Kirel (2005, s. 23), sınıf atlama olgusu üzerinde dururken, statü atlamının kolaylığını pekiştiren dönemin popüler filmlerinin aksine, *Acı Hayat*'ın gerçekçi yaklaşımı ile sınıfsal değişim temsillerini yeren bir film olduğunu belirtir. Nitekim anlatıda, sınıf değişimi ile birlikte değerlerin, yaşanan hayatların, duyguların değişimi tıpkı gerçek hayattaki gibi kaçınılmazdır. Filmde bu değişim, başlıca anlatı kişileri ekseninde, onların değişen ekonomik durumları, fiziki çevreleri ve toplumsal konumları; karakterlerinin, düşünce ve tercihlerinin dönüşümü ile aktarılır.

¹² Adı geçen filmler, Kasım ve Atayer tarafından "pembe gerçeklik" olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu filmler görünüşte farklı birçok gerekçe ile sansür kurulunun süzgecinden geçmiş olmasına rağmen aslen toplum gerçekliğini yansıtmaması gerekçesi ile sansür mekanizmasına takılmıştır. Bu filmlere uygulanan sansür kararları *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi* isimli kitapta yer almaktadır. *Gecelerin Ötesi* (1960), Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından görüldüğü ve "senaryosuna uymadığı gibi senaryo kararında belirtilen şartların da yerine getirilmediği" ifade edilmiş ve "Nizamname'nin 7. maddesinin 8-9. fıkralarına göre halka gösterilmesinin ve yurtdışına çıkarılmasının sakıncalı olduğuna oybirliğiyle" karar verilmiştir ibareleri yer almaktadır (2022a, s. 374). *Yılanların Öcü* filmi ile ilgili "Hukuk ve adalet konusunun yoğun olarak vurgulandığı filmlerden biri de *Yılanların Öcü* filmi olmuştur. Filme ilişkin kararda (1962/23) -kanun yollarına müracaat hakkına sahip olduğu fikrini telkin etme[si] gerekirken bunu yapmadığından- bu sahnelerdeki cevapların buna göre düzenlenmesi istenmiştir" (2022a, s. 309). Nitekim sonrasında senaryonun bu kısımları revize edilmiş, İrazca ana ve Kara Bayram, filmde devletin temsili olarak sunulan Kaymakam'a başvurmuştur.

Susuz Yaz (1963), Türkiye'yi uluslararası platformda temsil edecek bir film olmaması gerekçesi ile Berlin film festivaline katılması sansür kurulu tarafından uygun bulunmamıştır (Karadoğan & Öztürk, 2022b, s. 57).

Acı Hayat filmine toplumsal gerçekçi perspektiften yaklaşan bir diğer araştırmacı Kayalı (2015, s. 90), çalışmasında, Erksan'ın diğer film-leri olan; *Gecelerin Ötesi* (1960), ve *Suçlular Aramızda'yı* (1964) *Acı Hayat* ile birlikte toplumsal gerçekçi filmlerin ilk örnekleri olarak ele alır. Diğer bir çalışmasında da "İnsanların kör gözüm parmağına tarzında anlattıkları hususu Metin Erksan belirgin bir şekilde dolaylı olarak anlatmakta, hikâye etmektedir" şeklinde belirterek yönetmenin toplumsal sorunları üstü örtülü biçimde aktardığına değinir ve Erksan'ın dolaylı anlatımının gücüne dikkat çeker (Kayalı, 2014, s. 42). Günevi Uslu (2018, s. 197) da *Acı Hayat*'ın toplumsal gerçekçi yönüne dikkat çekerek kent fotoğrafının anlatı kişileri aracılığı ile temsil edildiğini belirtir. Bu doğrultuda, manikürcü Nermin gibi tersane işçisi Mehmet de dönemin Türkiye realitesini yansıtmaktadır: "İnsanları kötü yapan var olan düzenin bozukluğudur. Bu düzen içerisinde insanın rahat bir yaşam için kötülöklere başvurması şaşılacak bir şey değildir" (Günevi Uslu, 2018, s. 207). Bu sebeptendir ki Erksan, Nilgün Abisel'in (2005, s. 222) belirttiği gibi, Yeşilçam'ın, "iyiler özdeşleşmeden olunamayacak kadar iyi, kötülerse özdeşleşilmeyecek kadar kötü" uyuşmasını kırarak çevresel koşullar sebebi ile değişen karakter temsilcileri sunar.

Acı Hayat'ın toplumsal gerçekçi yönünü stilistik özellikleri ile ele alan Topçu (2020, s. 315), filmin göstergebilimsel analizini, filmde yer alan karşıtlıklar üzerinden gerçekleştirir. Anlatıda bulunan fakir-zengin ayrımı; gecekondulu-blok apartmanlar ve otomobil-minibüs zıtlıkları arasında paralellik kurularak analiz edilirken dönemin toplumunda var olan sınıf farkı vurgulanır. Sınıf değişiminin bir metaforu olarak kullanılan asansör, "[...] filmin başında aynı ekonomik seviyede bulunan Nermin ve Mehmet'in değişen sınıfsal durumları..."nı (Topçu, 2020, s. 315) aktarmada işlev görür. Nitekim Nermin, Ender'in babası (Memduh Alpar) ile yaptığı tatsız konuşmadan sonra ağlayarak asansör ile inerken piyangodan kazandığı ikramiye sayesinde güç ve güven elde eden Mehmet, asansör ile çıkarken sunulur.

Yıldırım ve Yıldırım (2021), *Acı Hayat*'ın türsel kimliği üzerine yaptıkları eleştirel alımlama çözümlemesinde, filmin sinema araştırmacıları tarafından "türsüzleştirilmesi" ve "yanlış türleştirilmesi" sorunsalı üzerinde durur. Filmin, hem toplumsal gerçekçi hem de melodramatik türsel unsurları bünyesinde barındırdığı için yalnızca melodram yahut toplumsal gerçekçi bir film olarak eksik okunmasını eleştiren araştırmacılar, *Acı Hayat*'ın her iki türün de unsurlarına sahip olduğu halde Tür-

kiye'deki sinema araştırmacıları tarafından neden "gösterişli melodram" tanımlaması içerisine alınmadığı problematiği üzerine odaklanır (Yıldırım ve Yıldırım, 2021, s. 147-157).

Acı Hayat'ı toplumsal gerçekçi bir film kabul ederek filmdeki İstanbul temsiline odaklanan Karabağ (2022), toplum gerçeklerini, kent mimarisi üzerinden birkaç örnekle analiz etmeye çalışır. Lüks konaklar ve ahşap evler arasındaki karşıtlıktan faydalanarak var olan sınıf ayırımına dikkat çeken Karabağ, sonrasında anlatı kişilerine yönelerek Filiz (Nebahat ehre) karakterini "Piyano dersleri alan, dans eden, üst sınıfa mensup bir ailenin kızı olarak burjuvazinin gerektirdiği tüm vasıflara sahiptir" şeklinde tanımlamaktadır. Aynı şekilde diğer erkek karakter Ender için "Vahşi kapitalist sistemin ve büyülü ancak aldatıcı olan şehir hayatının vücut bulmuş hali" (Karabağ, 2022, s. 100) ifadesini kullanarak Erksan'ın karakterlerindeki derinliği ve değişimi elimine eder. Film karakterlerini, "iyi/fakir" ve "kötü/zengin" kalıplarının dışına çıkmadan analiz eden Karabağ, problematik erevesi bulunmayan bu kompilasyon sayılabilecek araştırmasında, Türk sinemasında birçok eleştirmen ve araştırmacı tarafından auteur olarak kabul edilen Erksan'ın, başat filmlerinden *Acı Hayat* hakkında yüzeysel bir okuma yapmıştır. Nitekim *Acı Hayat* filmi başlı başına ekonomik koşulların ve sınıf atlamanın dönüştürdüğu karakterlerin açık bir temsilini sunmaktadır. Filiz'in şımarık bir zengin kızı, Ender'in de tuzağa düşürücü bir canavar olduğu kanaatine varmak rasyonel bir çıkarım gibi görünmemektedir.

Acı Hayat'a toplumsal gerçekçi ve melodram perspektifi dışından bakan Doğan (2020), filmi toplumsal cinsiyet pratikleri bağlamında, kadın kimliğini odağına alarak analiz etmiştir. Filmde yer alan, Nermin'in Ender tarafından takip, taciz ve sonra iğfal edilmesi durumunu, "[...] kadın bedeninin erkek habitusu için arzu edilen bir nesne konumunda sunulması" olarak değerlendirir (2020, s. 159). Filmde yer alan bir sahnede, toplu taşıma aracında Mehmet ve Nermin arasında şu diyalog geçer:

Nermin: *Bu durumda benim de çalışmam lazım yoksa ne istediğimiz gibi bir ev bulabiliriz ne de geçim durumumuz iyi olur.*

Mehmet: *Evlendikten sonra ben seni alıştırmam Nermin, her gün o kadar adamın arasına girmene razı olamam.*

Bu diyaloglardan, eril ideolojinin toplumda kadına biçtiği rol açıkça görölmektedir. Kadın evlendikten sonra erkeğin mülkiyetine girer ve ev ii ile sınırlanır. Yemek yapıp ocuk bakmak, ev işleri ile ilgilenmek

mecburiyetindedir. Çalışmak ve ailenin geçimini sağlamak işi ise yalnızca erkeğin icra etmesi gereken bir görevdir. Nermin de ekonomik durumlarının iyi olması durumunda çalışmak istememektedir. Bu durumda kadın, eril ideoloji tarafından kendine biçilen rolleri zaten kabul etmiş olarak sunulmaktadır.

Metin Erksan'ın *Acı Hayat* filmi hakkında 1963 yılından günümüze dek yapılan literatür taraması neticesinde bu eserin, çekildiği tarihten bu yana önce sinema eleştirmenleri ve sonra araştırmacıları tarafından birçok farklı perspektiften okunduğu, incelendiği, çözümlendiği ve eleştirildiği açıkça görülmektedir.¹³ Ancak film, erkekliğin inşası ve erkeklik temsili bağlamında henüz ayrıntılı bir analize tabi tutulmamış ya da eleştirilmemiştir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasına, erkek temsili odaklı yaklaşan bu çalışmanın söz konusu boşluğu doldurarak literatüre katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Mehmet'in Erkekliğinin Yıkılma Süreci

Ataerkil ideoloji tarafından, kadın ve erkek toplumda birbirine karşıt kutuplarda konumlandırılırken Brannon ve Juni (1984, s. 6-7) tarafından erkek olmanın başlıca koşulu kadınsılık ve kadına özgü davranışlardan kaçınmak olarak belirlenir. "Erkeklik, kadına dair olandan uzak durarak inşa edildiğinden, kadınsı durumlar erkekliği tehdit etmektedir" (Türkoğlu, 2013, s. 41). Bu bağlamda, Mehmet, duruşu (jest ve mimikleri), dili, fiziksel özellikleri (saçı, bıyıkları, vücudu) ve kıyafetleri ile maskülen (eril) bir görünüme sahiptir.¹⁴ Bu özellikleri ile dönemin toplumunda kadına özgü olan (kişisel bakım, manikür ve pedikür, cilt bakımı) pratiklerden

¹³ Yapılan literatür taraması sonucunda, 1963 tarihinden günümüze *Acı Hayat* hakkında 26 (yirmi altı) adet çalışma gerçekleştirildiği görülmüş ve tez çalışmaları literatür taraması kapsamına dahil edilmemiştir. *Acı Hayat* filmi hakkındaki çalışmaların sayıca çokluğu gerekçesi ile 13 (on üç) adet makale çalışma kapsamına dâhil edilebilmiştir.

¹⁴ Ayhan Işık'ın sinemadaki erkek temsiline bir örnek de Seçil Büker ve Şeyma Balcı tarafından *Avare Mustafa* (Memduh Ün, 1961) filmindeki Mustafa üzerinden verilir. Araştırmacılar, editörlüğünü Emine Gürsoy (2013, s. 159) Nas-kali'nin yaptığı *Avare Kitabı'nın "Avarelerin Kıralı: Ayhan Işık"* bölümünde, Mustafa'nın erkekliğinden söz eder ve anlatı kişinin dış görünüşü üzerinden yapılan analizde "duruş, erkek iktidarını doğallaştıran biçimlerden biridir" olarak belirtir. Bu bağlamda, *Avare Mustafa*'daki Mustafa ve *Acı Hayat*'taki Mehmet'in erkeklikleri dış görünüş üzerinden karşılaştırıldığında iki karakter arasında temsil bakımından benzerlik durumu gözlemlenmektedir çünkü her iki anlatı kişisi de kadına özgü özelliklerden uzaktır. Ayhan Işık'ın canlandırdığı Mustafa karakteri hakkında daha kapsamlı bir çözümleme için bkz. (Büker ve Balcı, 2013, s. 159-171).

uzak durmakta olduğu ve anti-kadınısı bir tutum sergilediği görülür. Öyle ki filmde diğer anlatı kişisi Ender kuaföre gidip kişisel bakımını yaptırmakta bir sakınca görmez. Mehmet aynı zamanda; naiflik, acizlik, duygularını belli etme, kendini kötülöklere karşı müdafaa edememe gibi zayıflık emaresi olarak kadınlara atfedilen norm ve özelliklerden arınık biçimde temsil edilir.

Mehmet, tersane işçisi vasfıyla düşük statülü bir işte çalışarak kendi parasını kendi kazanan, anne, baba ve kardeşlerinden oluşan ailesinin geçimini sağlamaya çalışan dominant (baskın) bir karakter olarak sunulur. Ender ise ideal erkeğin karşıtı olarak babasının parası ile şımarık bir yaşam sürmekte olan, çalışma ve aile geçindirme sorumluluğu taşımayan, kadına (bu kadın hem Nermin hem kardeşi Filiz'dir) söz geçirip onu koruyamayan, inşası başarısız bir erkeği temsil eder.¹⁵ İki anlatı karakteri arasındaki bu temsil farkı, erkeklikleri üzerinden bir tezat oluşturarak olması gereken erkeklığe gönderme yapar. İki erkek sorumlulukları bağlamında kıyasladığında işçi sınıfına mensup Mehmet'in ekonomik iktidarı elinde bulunduramama yükü altında ezilip huzursuzluk yaşadığı anlaşılır.

Filmin anlatısı, ev arama sorunsalı üzerinden ilerlerken tüm ev bulma girişimleri olumsuz sonuçlanır. Öyle ki, Mehmet'in kazandığı para, Nermin ile evlenebilmesi için bir ev kiralamaya yetmeyecek kadar kısıtlıdır. "Modern dediğimiz toplumun oluşum sürecinde, diğer deyişle endüstriyel kapitalizmin başat hale geliş çağında ortaya çıkan dönüşümler belli erkeklik tarzlarının da gelişimine yol açmıştır" (Sancar, 2009, s. 47). Bu doğrultuda, 1960'lı yılların Türkiye'sinde, sanayileşme ile birlikte endüstriyel kapitalizmin yarattığı toplumsal değişiklikler, ekonomik güce sahip olma pratiğini erkeğin inşasında daha önemli bir norm haline getirir.¹⁶ Dönemin koşulları gereği erkek olmak, sadece para kazanmayı değil kendisine başarı ve statü kazanımları sağlayacak bir işte çalışıyor olmayı da gerektirir. Film anlatısında Mehmet'in ekonomik koşullarının yetersiz olması sebebiyle yaşanan bu başarısızlık onun erkeğinde bir kırılmaya sebep olur. Şenol ve Erdem'in ifadesiyle "Erkeğin iş sahibi olması ve işinin de toplumun onayladığı statü ve ekonomik gücü sağlayabilecek nitelikte olması, erkeğin göstergeleri arasında önemli bir faktör olarak öne çıkmaktadır (2017, s. 296).

¹⁵ Ekler kısmında birinci ve ikinci plana bkz.

¹⁶ Küresel kapitalizm ve egemen erkek imgeleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. (Sancar, 2009).

Mehmet ile aynı kültürel ve ekonomik koşullara sahip çevrenin değerleri içinde yetişen Nermin, manikürcü olarak çalıştığı kuaförde, yüksek statüye sahip insanlara hizmet etmekte ve onların lüks yaşantısına imrenmektedir.¹⁷ Bu durum Mehmet ile ilişkilerine yansımakta ve Nermin'in söylemleri Mehmet'in erkeklik gururunu zedelemektedir. Abisel'in (2005, s. 212) de Yeşilçam sineması hakkında belirttiği gibi: "Çoğu kez filmin afişi, başlangıç sahneleri; hal tavrı, giyim kuşam, müzik, görüntüleme uylaşımları, seyircinin kadın karakterin kendini ne uğruna ve kim için feda edeceğini en baştan gösterebilmektedir".

Nitekim kuaförde geçen sekansta Nermin, kendisi ile hemen hemen aynı yaşta olan kadınların lüks villa tasarımları, pahalı mücevheratlar, yurt dışı seyahatlerinden aldıkları kıyafetleri konuşurlarken bu zenginliklere sahip olamamanın üzüntüsünü yaşamaktadır. Kamera hareketleri, yakın plan çekimler ile Nermin'in hâl ve tavrına dikkat çekerek kadın karakterin ne yönde bir seçim yapacağı hakkında izleyiciye enformasyon verir. Öyle ki, iş için gittiği köşkün zengin oğlu Ender ile tanışır ve onun tarafından işgal edilir, yani baştan çıkarılır. Bu durumda, Mehmet, korumacı erkek pratiğinin koşulu olan "kötülükler anlamına gelen dış dünyadan kadını koruma" görevini yerine getiremez. Ayrıca ekonomik gücü ve statüsünün yetersiz olması sebebi ile de Nermin'i kaybeder. Mehmet'in erkekliğinde yaşanan ikinci kırılma, bir başka erkeğin baştan çıkardığı sevdiği kadın tarafından terkedilmektir. Ekonomik gücü elinde bulundurma ve statü kazanımı normunu gerçekleştiremeyen Mehmet, bu norma bağlı olan; evlenme, aile kurma ve baba olma koşulunu da gerçekleştiremez. Sonuçta erkekliği yıkılır.¹⁸

Mehmet: Ben Artık O İyi Fakir Mehmet Değilim!

Film anlatısının bu bölümünde; Mehmet'in yıkılan erkekliğinin yeniden inşa süreci, piyangodan ikramiye kazanarak toplum tarafından kabul görür bir statü edinmesi ile başlar. Kazanılan bu statü Brannon ve Juni'nin (1984, s. 6-7) erkeklik ölçeğindeki ikinci koşul olarak gerçekleşir. Aynı zamanda, güç, güven, bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret ana normlarının gerçekleşmesinde basamak olarak işlev görmekle birlikte Mehmet'e, saygı, çekicilik, tercih edilebilirlik ve eş bulma, diğer erkekler tarafından ezilmeme, çalışanları üzerinde üstünlük kurma gibi bir

¹⁷ Ekler kısmında üçüncü plana bkz.

¹⁸ Ekler kısmında dördüncü plana bkz.

takım kazanımlar sağlar.¹⁹ Bu kazanımlar neticesinde, işçiyken kirasını dahi ödeyemediği lüks villalar ve modern apartmanlar inşa eder. İnşaat sektöründe patron statüsünde olan Mehmet, inşaat alanında çalışanlarını azarlarken görülür. Ağzından çıkan replik çok sert ve tehdit edicidir: "Fazla laf istemem, bu yapının bir ay sonra bitirilmesini kati şekilde istiyorum, bu son mühlet, yoksa işine son veririm. İşte bu kadar!"

Apartmanları hızlı bir şekilde bitirmeleri için baskı yapan Mehmet, paranın kendisine sağladığı statü ile çalışanları üzerinde sınıfsal hâkimiyet ve baskı kurar. Sonrasında ailesine güzel hediyeler alır ve onlara bir ay sonra inşası tamamlanacak olan apartman dairelerinden birinde yaşayacakları güzel günleri anlatır. Aynı zamanda gece kulübü işleten Mehmet, zengin olup statü değişirse de hâlâ ailesinin geçim ve refahından sorumludur. Sonuçta, başarı, statü kazanımı ve ekmeğini kazanma yetkinliği normunu yerine getirerek erkekliğini inşa etmeye başlar.

Nermin, Ender ve Filiz bir gece kulübüne gider. Alkollü halde dans eden Nermin, soyunmaya başlar ve Ender bu beklenmedik striptiz durumuna müdahale etmez. Bunun üzerine işletmenin sahibi Mehmet gelecek Nermin'in oradan uzaklaştırmaya çalışır. Ender'e de, "*Yanıdaki kadına sahip ol*" şeklinde uyarıda bulunan Mehmet'in sözlerinden, kadının kendi bedenini korumaktan aciz ve bir erkeğin korumasına muhtaç olarak temsil edildiği, yanındaki kadının müdafaasını sağlayamayan erkeğin de erkeklik vasıflarından yoksun olarak sunulduğu görülür. Aynı gece yanına tekrar gelip özür dileyen Nermin'i kararlı duruşu ile reddeden Mehmet, Ender'in kardeşi Filiz ile birlikte olur. Bu birliktelik karşısında kendisini para ile tahakküm altına almaya çalışan Filiz'in babasına, "*Senin paran beni satın almaya yetmez!*" cevabını vererek kazanmış olduğu statüyle ötekinin erkekliğini ezer.²⁰ Böylelikle başlıca anlatı kişisi; saygı, çekicilik, tercih edilebilirlik ve eş bulma; diğer erkekler tarafından ezilmeme normlarını da yerine getirmiş olur.

Mehmet, Brannon ve Juni'nin erkeklik normlarını birer birer yerine getirir ancak karanlıkta yalnız oturduğu ve inşa ettiği apartmanlardan bakıp şehri dalgın biçimde melankolik ruh halinde seyrettiği sekanslardan veya Nermin'e villada söylediği replikten iç huzursuzluğu anlaşılabilir: "*İyi duygularımın hiç biri kalmadı. Yalnız para kazanmak için çalışan bir canavar oldum!*"

¹⁹ Ekler kısmında beşinci plana bkz.

²⁰ Ekler kısmında altıncı plana bkz.

Aşırı zenginleşmesine ve sınıf atlamasına rağmen kendisine ve dış dünyaya karşı açıkça yabancılaşan Mehmet'in bu sözlerinden, erkeklik inşası yolunda gerçekleştirdiği bu normun mücbir etkisi altında ezilmekte olduğu anlaşılır. Bu ezilmişlik duygusunu örtbas ederken diğer yandan da kendi özünden uzaklaşmaktadır. "Hayatın içinde erkeklik üretmeye zorlanmak, bir erkek için rahatsızlık verici veya pişmanlık uyandırıcı olsa da bu hissiyat dışarı yansıtılmaz" (Atay, 2004, s. 19). Terrence Real'in (2004) "duygu erozyonu"²¹ olarak adlandırdığı bu sürecin başlangıcı çok küçük yaşlara dayanır. Erkek adam ağlamaz; erkek adam acı çekmez; erkek adam cesur, güçlü, mantıklı ve başarılı olur, telkin ve beklentileri ile insani duyguları bastırılarak "duygularını dilediği gibi paylaşamayan erkek, bastırılmışlığın verdiği öfkeyi zaten çok önceden beri verilen mesajlardan aldığı bilgiler çerçevesinde, yakınındakilere ya da onu erkeklik krizine sokanlara yöneltir" (Çelik, 2016, s. 6). Dolayısıyla, Mehmet'in, erkekliğinin yıkılmasına sebep ya da vesile olan şey, Nermin ve Ender'e uyguladığı sözlü, fiziksel ve psikolojik şiddetin altında yatan duygu erozyonudur.

Nermin, önce Mehmet'i sonra da Mehmet için Ender'i terk ederek her ikisinin de erkekliğini krize sokmuştur. "Zira tahakküm, sömürü veya baskıya yönelik istek içinde zayıflığa yer olmayan erkekler dünyasından dışlanmaya dair erkeksi korkuya dayalıdır" (Bourdieu, 2015, s. 71). Nihayetinde, erkekliğin yıkılma durumu Mehmet'in üzerinde, toplumdan dışlanmanın yarattığı korkuya bağlı baskıya yol açarak güçsüz, mutsuz ve asabi hissetmesine sebep olur. Söz konusu baskının dışı vurumu, erilliğin en görünür vaziyeti olan şiddet ile kendini gösterir. İki erkek arasında bu krizi çözecek bir mücadele başlar. Yalnızca Mehmet değil Ender de kırılan erkekliğini inşa etmelidir. İlkelce, kas gücüne (yani kaba kuvvete) dayalı olarak gerçekleşen bu mücadelede galip gelen, erkekliğin inşa sürecinde başarılı olacaktır. Sonuçta Mehmet, Brannon ve Juni'nin erkeklik ölçeğinde yer alan ve inşa sürecinin son normu olan, saldırganlık, şiddet ve cesareti²² icra ederek başarılı olur.²³ Türkoğlu'nun (2013, s. 35) da tespit ettiği gibi "erkeğin ataerkil toplumun değerlerini ve beklentilerini karşılama ancak belirli toplumsal alanlarda kendini ispat etmesi ile müm-

²¹ Duygu erozyonu ilk olarak Terrence Real'in *Erkekler Ağlamaz* isimli kitabında söz ettiği bir olgudur. Bkz. (2004).

²² Brannon ve Juni'nin erkeklik ölçeğinde yer alan, "saldırganlık, şiddet ve cesaret" normu ve diğer normlar için bkz. (1984, s. 6-7).

²³ Ekler kısmında sekizinci plana bkz.

kün olmaktadır. Dolayısıyla, erkeğin toplum içerisinde statü kazanması bu beklentileri karşılayabilmesine ve bu statünün toplumda diğerleri tarafından onaylanmasına bağlıdır”.

Bu perspektifte Mehmet, başta Nermin'e sonra da Ender'e ve babasına karşı başlattığı mücadelesini erkekliğini inşa ederek kazanır. Mehmet'in, eril tahakkümün kendisine dayattığı normların etkisi ile Nermin'e uyguladığı sözlü, fiziksel ve psikolojik şiddet, onun intihar etmesine sebep olur. Abisel (2005, s. 212-213), popüler yerli filmlerdeki intihar olayının gerekçesini, “[...] kendini feda etme, sevilen erkek olmadan ve onun tarafından sevilmeden ya da kirlenen namusla yaşamamanın imkânsızlığı nedeniyle kadın karakterin yaşamına son verme girişimi” olarak açıklarken bu durumun cinsiyetçi ideolojinin aktarımında anlatsal bir formül olarak kullanıldığının altını çizer. Burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta, cinsiyetçi ideoloji karşısında maşa olarak kullanılan erkeğin de en az kadın kadar mutsuz ve mağdur olduğudur. Nitekim filmin son sekansında Mehmet, Nermin'in mezarında ağlarken şu pişmanlık sözlerini sarf eder: *“Seni her zaman sevdim Nermin, her zaman âşıktım sana... Çoktan affetmiştim seni, Şimdi de sen beni affet.”*²⁴

Yaşanan bu intihar olayı, eril tahakkümün boyutlarını ve erkeği kadına form biçmede nasıl gereç haline getirdiğini kanıtlar niteliktedir.

Sonuç ve Tartışma

Anlatı sinemasında popüler filmler, toplumsal cinsiyet pratikleri ve sınıf farklılıkları bağlamında izleyiciye, neleri yapıp yapmayacaklarını işaret eder. Bunu da egemen ideolojinin hudutları içerisinde oluşturulan kurmaca film evreninde, önceden tasarlanmış ilişkiler vasfıyla gerçekleştirirler. Bu doğrultuda izleyiciler, inşa edilmiş ve halen inşa edilmekte olan birer özne haline gelir. Bu inşa sürecinde egemen/eril ideoloji kadın ve erkeği toplumda birbirine zıt görevler ile kategorize etmekle birlikte bu kategorizasyonun uygulayıcısı olarak da erkeği belirlemiştir.

Döneminin en önemli popüler Türk filmlerinden biri olan *Acı Hayat*'ın anlatısı boyunca, başlıca anlatı kişinin erkekliğini inşa sürecinde yaşadığı insani dönüşümler ve ruh hali incelendiğinde, eril tahakkümün kendisi üzerinde kurduğu baskı ile erkek olma yolunda ilerleyen Mehmet'in mağduriyet durumları gözlemlenir. *Acı Hayat* filminde, temsil edilen erkek kimliğinin analiz edilmesi ile ana akım sinemadaki kadın

²⁴ Ekler kısmında dokuzuncu plana bkz.

temsillerinde olduğu gibi kadın kadar erkeğin de eril tahakküm nazarında nesneye dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Nermin'in geleneksel kodların dışına çıkması ve toplumun kabulü olan iffetli, iyi kadın rolünü reddetmesi, içinde yaşadığı toplum ve Mehmet tarafından elimine edilmesine sebep olur. Bu nedenle, Nermin'in intiharı, kara sevda sonucu değil eril yasalara biat etmemenin neticesi olarak okunmalıdır. Nihayetinde Nermin, sevdiği ve evlenmesi gereken kişiyle değil de başka bir erkekle birlikte olmuş ve aile kurmak yerine, evlilik müessesesinden yararlanarak en basit yoldan sınıf atlamayı tercih etmiştir. Sonuçta yaşanan intihar olayı da eril tahakküm baskısının boyutlarını ve erkeği kadına form biçmede nasıl maşa olarak kullandığını kanıtlar niteliktedir.

Mehmet'in, toplum tarafından kadına atfedilen ve kutsal sayılan bir takım değerlerini -iffetini- yitirmiş olan Nermin'i affetmesi, onun, ideoloji tarafından erkeğe atfedilen normların dışına çıkarak erkekliğini zedelemesine sebep olacağından filmin anlatısı, Nermin'in intiharından ziyade Mehmet'in pişmanlığı ile sona erer. Alımlama pratiğinde anlatı olayları Mehmet'in yıkılan erkekliğinin yeniden inşasını gerçekleştirme-ye çalıştığı süreçteki sancuları ve süreci tamamladıktan sonra dönüşmüş olduğu kişiliğin temsilini sunarken eril ideolojinin erkek üzerinde dayatmış olduğu baskı ile erkekte yarattığı duygu hasarını ve pişmanlığı yansıtmaktadır.

Bu bağlamda, çalışma kapsamında incelenen *Acı Hayat* filminde, temsil edilen erkek kimliğinin analiz edilmesi ile birlikte, ana akım sinemadaki kadın temsillerinde olduğu gibi kadın kadar erkeğin de eril tahakküm nazarında nesneye dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca eril tahakkümün erkeğe yüklediği normlar ile kadının toplumsal cinsiyet kimliğini inşa etmede erkeği maşa olarak kullandığı kanaatine varılmıştır.

Bu çalışma, literatürde yoğunlukla, kadın kimliğinin inşası ve anlatı sinemasındaki edilgen temsili üzerine yoğunlaşan eleştirel bakışın; erkeklik inşa ve temsil süreçlerine yöneltmesi bağlamında önemlidir. Erkekliğin kurulması, toplumsal düzen içerisinde erkekliklerin sinema tarafından yeniden üretilerek bireylere benimsetilmesi ve farklı erkeklerin birbirlerine ve diğerlerine karşı kurduğu tahakküm ilişkilerinin temsili bağlamında sinemanın işlevi göz önünde bulundurulduğunda; ana akım sinemadaki duygularını gizleyen, kadınların düşünce ve hissiyatına önem vermeyen ve kadını korumakla yükümlü erkek konumundan çıkarak farklı bir erkek temsili sunulması gerekmektedir. Sonuç olarak,

erkeğin kendisi ve popüler sinemadaki imgesinin sosyolojik, ideolojik ve lengüistik (dilsel) inşalarının revize edilmesi ile toplumda kadın ve erkeği konumlandırmada demokratik yeni bir inşanın gerçekleştirilmesinin yolunun açılacağı öngörülmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Phoenix.
- Akbulut, A. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına-Melodramatik İmgelem*. Hayalperest.
- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 101, 11-30.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm* (Çev. B. Yılmaz). Bağlam.
- Brannon, R. & Juni, S. (1984). A Scale for Measuring Attitudes About Masculinity. *Psychological Documents*, 14(1), 6-7.
- Butler, J. (1999). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Çev.B. Ertür). Metis.
- Büker, S. & Balcı, Ş. (2013). *Türk Sinemasında Avare*. E. G. Naskali & E. Gürsoy (Ed.), *Avare Kitabı* (s. 129-171). Kitabevi.
- Büyükdüvenci, S. & Öztürk, S. R. (Der.). (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Dipnot.
- Çelik, G. (2016, Aralık). Erkekler (de) Ağlar! Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkeklik İnşası ve Şiddet Döngüsü. *Fe Dergi*, 8(2), 1-12.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. Homer.
- Doğan, E. (2020). *Acı Hayat* (1962) ve *Kırk Hayatlar* (1965) Filmleri Çerçevesinde Kadının Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşası. *ARTS*, 0(3), 149-164.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1963). *Acı Hayat* [Film]. Türkiye: As Film.
- Fincher, D. (Yönetmen). (1999). *Fight Club* [Film]. Regency Enterprises.
- Hanks, M. (2020). *Tarihte Toplumsal Cinsiyet* (Çev. M. Ç. Şenerdi). İş Bankası Kültür.
- Jameson, F. Lyotard, J. F.& Habermas, J. (1990). *Postmodernizm* (Çev. G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan). Kıyı.

- Godard, J. L. (Yönetmen). (1960). *À Bout de Souffle* [Film]. Fransa: Société Nouvelle de Cinématographie.
- Karabağ, M. (2022). Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerde İstanbul Temsili: *Acı Hayat* ve *Banker Bilo* Filmleri Örneği. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 8(16), 93-107.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S. R. (2022a). *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi*. (Cilt 1-3). Özel Ofset.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S. R. (2022b). *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi*. (Cilt 1-3). Özel Ofset.
- Kasım, M. & Atayer, D. (2012, Eylül). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 4(1), 19-33.
- Kayalı, K. (2014). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Tezkiye.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Tezkiye.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek* (Çev. E. Yılmaz). Deki.
- Mellen, J. (1977). *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*. Panteon.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures* [Springer Link]. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9>
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. N. Abisel). 25. *Kare Sinema Dergisi*, (3), 18-24.
- Nellmes, J. (Ed.). (2011). *Introduction to Film Studies* (5. Baskı). Routledge.
- Oliver, B. (2014). Modernite, Modernizm ve Postmodern Film: Verhoeven'in *Temel İçgüdü'sündeki* Yüzeysellikler. (Çev. S. Büyükdüvenci & S. R. Öztürk), *Postmodernizm ve Sinema*. (s. 37-61). Dipnot.
- Özön, N. (1963, Nisan). *Acı Hayat*. *Yön Dergisi*, 2(70), 13-14.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi*. Bilgi.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, 1.

Cilt. Kitle.

Öztürk, S. & Sönmez, H. (1985, Aralık). Türkiye'de Entelijansiya Yok. Metin Erksan'la Röportaj. *Ve Sinema*, 1, 25-38.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinema Kadın Olmak*. Alan.

Real, T. (2004). *Erkekler Ağlamaz* (Çev. Z. Koltukçuoğlu). Kuraldışı.

Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera* (Çev. E. Özsayar). Ayrıntı.

Sakallı, N. & Türkoğlu, B. (2019). Erkek Olmak ya da Olmamak: Sosyal Psikolojik Açından Erkeksilik/Erkeklik Çalışmaları. *Türk Psikoloji Yazıları*, 22(44), 52-76.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik İmkânsız İktidar*. Metis.

Scognamillo, G. (1973). *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*. Türk Film Arşivi.

Şenol, D. & Erdem, S. (2017). Türk Toplumunda Hegomonik Erkekliğin İnşasında Toplumsal Süreçlerin Rolü. *Turan Sam*, 9(33), 290-299.

Topçu, K. (2020). Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Metin Erksan'ın Acı Hayat Filminin Göstergibilimsel Analizi. F. N. Kaplan ve A. B. Kaplan (Ed.), *Görsel İmgelerin Bilinçaltı* (s. 293-319). Urzeni.

TSA. (2016). *Türk Sineması Araştırmaları*. Acı Hayat, <https://www.tsa.org.tr/tr/film/ekip/6233/aci-hayat>, Erişim Tarihi: 29.07.2022.

Türkoğlu, B. (2013). Fay Hattında Erkeklikler: Çalışma ve İşsizlik Ekseninde Erkekliğe Bakış. *Mülkiye Dergisi*, 37(4), 33-61.

Uslu Günevi, E. (2018, Kasım). Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması. *İNİF E-dergi*, 3(2), 191-212. https://dergipark.org.tr/tr/pub/inifedergi/issue/41264/468263#article_cite, Erişim Tarihi: 14.02.2022.

Verhoeven, P. (Yönetmen). (1992). *Basic Instinct* [Film]. ABD: TriStar Pictures.

Yıldırım, T. & Yıldırım, E. (2021). Metin Erksan'ın Acı Hayat'ı Üzerine: Yeşilçam Melodramından 'Gösterişli Melodrama' Şiirsel, Toplumsal ve Gerçekçi Bir Geçiş mi? *Sinemasal "melodram"*. 4. Cilt. (s. 145-166). Doğu Batı.

Ekler:

Analiz ve yorumlama aşamasında *Acı Hayat* filminden kullanılan planlar.



Plan 1-2: Ailesinin geçiminden sorumlu Mehmet (Ayhan Işık) ile babasının parası ile şımarık bir yaşantı sürmekte olan Ender (Ekrem Bora) arasındaki tezatlık erkeklik temsili bağlamında önem arz etmektedir.



Plan 3: Bu planda, fakir ve yoksul ayrımını aktarmakla birlikte Nermin (Türkan Şoray)'in müşterilere bakışı onların yaşantısına ne derece özendiğini gösterir.

Plan 4: Nermin, Ender ile istemeden birlikte olduktan sonra toplum tarafından kadına çizilen keskin sınırları aştığı gerekçesi ile yaptığından utanmaktadır.



Plan 5: Mehmet'in zengin olduktan sonra elde ettiği güç ve statü, kıyafetleri, duruşu, mimiklerinden anlaşılmaktadır.

Plan 6: Mehmet kazandığı parayla edindiği güç ve statü sayesinde Ender ve Filiz'in babasını ezmektedir.



Plan 7: Mehmet'in tüm olanlardan Nermin'i sorumlu tutarak ona uyguladığı sözlü ve fiziksel şiddet görülmektedir.

Plan 8: Görünüşte Nermin için kavga eden ancak aslında erkeklik krizine girmiş olan iki erkeğin erkekliklerini inşa mücadelesini aktaran bir görüntü.



Plan 9: Mehmet, Nermin'in mezarında yaptıklarından duyduğu pişmanlığı dile getirmektedir.

