

**Çağın İrmak Filmlerinde Çocuk(su)luğun Temsili:  
Babam ve Oğlum, Dedemin İnsanları ve Mustafa  
Hakkında Herşey**

**Beste Özdağ**

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsüne İletişim ve Medya  
Çalışmaları Yüksek Lisans Tezi olarak sunulmuştur.

Doğu Akdeniz Üniversitesi  
Şubat 2021  
Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü onayı

---

Prof. Dr. Ali Hakan Ulusoy  
L.E.Ö.A. Enstitüsü Müdürü

Bu tezin İletişim ve Medya Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarım.

---

Prof. Dr. Senih Çavuşoğlu  
İletişim Fakültesi Dekanı

Bu tezi okuyup değerlendirdiğimizi, tezin nitelik bakımından İletişim ve Medya Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarız.

---

Yrd. Doç. Dr. Pembe Behçetoğulları  
Tez Danışmanı

---

Değerlendirme Komitesi

1. Yrd. Doç. Dr. Yetin Arslan

2. Yrd. Doç. Dr. Pembe Behçetoğulları

3. Yrd. Doç. Dr. İzlem Kanli

## ÖZ

Her birimiz biyolojik olarak er ya da dişi olarak dünyaya gelsek de toplumun insanlara atfettiği toplumsal cinsiyet rolleri biz istesek de istemesek de bu cinsiyet rollerine göre hayatlarımızı şekillendirmektedir. Kadın ve erkek olmakla ilgili var olan kalıp yargılar da böyle şekillenmektedir. Günümüzde bu kalıp yargılar biraz da olsa değişime uğramışsa da kadın temsiline dair ‘annelik’ ile erkek temsiline dair ‘ev’in reisi’ stereotipleştirmeleri halen geçerliliğini ve yaygınlığını korumaktadır. Günlük hayatlarımızda olduğu gibi medya temsillerinde de bu kalıp yargılar sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Medya çalışmaları ile ilgili literatüre baktığımızda, medyada kadın temsili konusunun enikonu çalışıldığını görüyoruz; görece az olmakla birlikte erkeklik çalışmaları da yaygınlaşmaktadır. Ancak çocuk(luğun) medyada temsilinin çok da fazla çalışılmadığını söyleyebiliriz. Bu doğrultusunda Çağan Irmak’ın hem ayırt edici işlere imzasını atmış auteur yönetmen olması, hem de filmlerinde çocuk karakterlere sıklıkla başvurması ve filmlerinde çocukluğa özel bir yer vermesi sebebiyle, bu çalışmada ‘Çağan Irmak filmlerinde çocuk(luğun) temsili’ konu olarak seçilmiştir.

Çağan Irmak filmleri arasından, imbd puanı en yüksek üç film seçilmiştir. Bu filmler *Babam ve Oğlum*, *Dedemin İnsanları* ve *Mustafa Hakkında Herşey*’dir. Bu filmleri birbirine yaklaştıran bazı benzerlikler bulunmaktadır; çocuk karakterlerin büyüme serüvenleriyle kaybettikleri ‘çocuk(su)lukları’ ve öte yandan da sert gözükten babalar ve aslında onların da içinde tuttuğu çocuk(su)lukları.

Çözümlemede karakterlerin yer yer çocukluğu, yer yer yetişkinliği incelenirken, Çağan Irmak'ın, filmlerinde çocuk karakterleri kullanarak her zaman 'mutlu aile' yapısının olmadığına, çatırdamaların da var olduğuna vurgu yaptığı gözlemlenmektedir. Çocuk, babanın ya da dedenin yüzleşemediği gerçeklik ile yüzleşmek zorunda kalan, bazen yüzleşen bazen ise yüzleşemeyen, yüzleşse de bunu sürekli erteleyerek çocuksu yaşamın içinde hayatını sürdüren birey olarak gösterilmektedir. Filmlerin taşıdığı benzerliklerden biri olan 'sert babalar'ın ise aslında yüzleşmekten kaçtıkları gerçek durumları, çocuksu yapıları ile örtterek, geçmişlerindeki umut kırıntılarına sığındıklarını, toplumda gösterilen 'sert kimliklerin' aslında dönüşüme uğrama serüvenlerini izleyiciye 'çocuk(luk)' ile aktarmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** çocuk, çocuksuluk, erkeklik, sinema ve temsil, Çağan Irmak

## ABSTRACT

Even though we are born into this world as biological males or females, the social gender roles put on us by the society, shape our lives according to these gender roles whether we want it or not. Stereotypes regarding to being a man and woman are shaped this way. Today, even though these stereotypes have gone through some change, stereotypical representation of women with “motherhood” and men with “head of household” still remain credible and common. Just like we do in our daily lives, we encounter these stereotypes in media representations.

When looked into the literature on media studies, it is seen that representations of women are worked on thoroughly; regardless off its few numbers the masculinity studies are becoming more widespread. Nonetheless, we witness the representation of child(hood) is not studied much at all on media. In accordance with this, due to Çağın Irmak’s distinctive works, as well as him being an auteur director who applies and emphasizes child characters in movies, “Representation of child(hood) in Çağın Irmak films” is chosen as the subject of this study.

Among the films of Çağın Irmak, three films with the highest imbd score were selected. These films are My Father and My Son, My Grandfather's People and Everything About Mustafa. There are some similarities that bring these films closer together; the "childness" that the child characters lost with their growth adventures, and on the other hand, the fathers who seem tough and the childness they actually keep in.

In analysis, while the characters childhood and adult lives are analyzed, we observe that Çağın Irmak uses child characters to put emphasis on the fact that ‘happy family’ structure does not always exist and there can be cracks. The child figure is represented as someone who has to face the harsh reality which the father and the grandfather could not face. The child sometimes faces, sometimes fails to face and some of the time keeps going back and forth while attempting to live a childhood. One of the similarities shared between the movies is the “tough father” figures, who keep running away from the realit life situations with their childish natures. These “tough identities” shown in society are in fact transformational adventures which convey the message to the watchers through ‘child(hood)’.

**Keywords:** child, childishness, masculinity, cinema and representation, Çağın Irmak

## TEŞEKKÜR

Olumsuzlukların üst üste geldiği, kayıplar yaşadığımız, hastalıklar gördüğümüz, dünyayı saran salgın ile mücadele ettiğimiz zor bir dönem oldu bu dönem. Yaşanan olumsuzluklarda, pes etme raddesine her gelişimde ‘motivasyonumu kaybetmemem’ gerektiğini bana hatırlatarak potansiyelimden farkına varmamı sağlayan, sadece akademik bilgileri ile değil, psikolojik olarak da daima yanımda olan ve benden asla umudunu kesmeyen sevgili danışmanım Yrd. Doç. Dr. Pembe Behçetoğulları Hocama, benim için harcadığı ekstra zaman ve verdiği emekler için sonsuz teşekkürler. Umarım bir gün sizin kadar iyi bir akademisyen olur, düşüncelerimi kâğıda sizin kadar güzel dökebilirim.

Yazacağım alanı her ne kadar önceden belirlemiş olsam da karasız kaldığım anlarda zamanını ayırıp, benimle literatürdeki konular üzerine beyin fırtınası yaparak, bu çarpıcı konuyu bulmamı sağlayan Dr. Engin Aluç Hocama ve aklıma takılanlara cevap vererek, bazen ise daha çok düşünmeye sevk ederek her zaman yardımcı olmaya çalışan Yrd. Doç. Dr. Yetin Arslan Hocama da ayrıca teşekkür ederim.

Son olarak seçtiğim filmleri, zamanlarını ayırıp, tekrardan izleyerek, benimle filmlerin tartışmasını yapan, okumalarımı sıkılmadan dinleyen ve sonuna kadar yazdıklarımı okuyan ve hatta benimle birlikte sabahlayan canım ailem; Erdil & Aynur & Ezgi Hazal Özdağ ve Ali Merdan Doğan. Maddi manevi daima yanımda olduğunuz için çok teşekkür ederim.

İyi ki varsınız

# İÇİNDEKİLER

ÖZ .....	iii
ABSTRACT .....	v
TEŞEKKÜR .....	vii
GÖRSEL LİSTESİ .....	xi
1 GİRİŞ .....	1
1.1 Çalışmanın Motivasyonu .....	3
1.2 Çalışmanın Amacı .....	5
1.3 Çalışmanın Önemi .....	6
1.4 Sınırlılıklar .....	7
2 LİTERATÜR TARAMASI VE KURAMSAL ÇERÇEVE .....	9
2.1 Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik(ler) .....	9
2.1.1 Kadının Perdedeki Yansıması .....	12
2.1.2 Hegemonik Erkeklik ve Temsili .....	16
2.1.3 Ailenin Toplumdaki Temsili .....	19
2.1.4 Çocukluğun Doğuşu .....	23
2.2 Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodram .....	27
2.2.1 Yeşilçam Melodramları .....	29
2.2.2 Çağan Irmak Filmleri; Konular, Temalar .....	31
3 METODOLOJİK YAKLAŞIM .....	36
3.1 Araştırmanın Yöntemi .....	36
4 ÇAĞAN IRMAK SİNEMASINDA ÇOCUK VE ÇOCUKSU BAKIŞ .....	43
4.1 Babam ve Oğlum .....	43
4.1.1 Filmin Öyküsü .....	43



4.1.2 Karakter İncelemeleri .....	46
4.1.2.1 Ertelenen Yüzleşme; Dede, Oğul ve Torun .....	46
4.1.2.2 Seyirci-nin Bakışının Sahibi; Deniz.....	48
4.1.2.3 Öfkeli Erkek; Dede .....	50
4.1.2.4 Erilden Dişile Kayan Denge.....	51
4.2 Dedemin İnsanları .....	53
4.2.1 Filmin Öyküsü .....	53
4.2.2 Karakter İncelemeleri .....	59
4.2.2.1 Yırtıcı Çoğunluktan Olan; Ozan .....	59
4.2.2.2 Dönüşümü Sağlayan; Dede-Torun.....	60
4.2.2.3 ‘Öteki’nin Gücü; Peruzat .....	63
4.3 Mustafa Hakkında Herşey .....	65
4.3.1 Filmin Öyküsü .....	65
4.3.2 Karakter İncelemeleri .....	67
4.3.2.1 Parçalanmış Ailede Çocukluk; Mustafa.....	67
4.3.2.2 Dönüşümü Sağlayan Çocuk; Kerem .....	69
4.4 Filmlerin Taşdığı Benzerlikler .....	70
4.4.1 Erkeklik Krizi; Erkekler Arası Kriz.....	70
4.4.2 Ölüm, Yüzleş(eme)me ve Çocuk(su)luk .....	71
4.4.3 Kayıp ve Çocuksuluk.....	72
4.4.4 Haylaz Çocukların Ötesinde .....	78
4.4.5 Sert Erkekler-Çocuksu Babalar .....	82
4.4.6 Nostalji.....	88
5 SONUÇ .....	93
5.1 Tanıdık Hikayeler .....	94

5.2 Alt Üst Olan Kalıplar.....	94
5.3 Köprü Olan Çocuklar/Arada Kalan Çocukluklar .....	96
5.4 Hep Erkek Çocuklar .....	98
5.5 Genel Bir Bakış .....	100
KAYNAKLAR .....	103

## GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 4.1: Babam ve Oğlum; Deniz .....	47
Görsel 4.2: Sadık ve ailesi yemek masasında .....	47
Görsel 4.3: Sadık'ın annesi, Deniz'i tembihlerken .....	48
Görsel 4.4: Deniz, anneannesini dinler .....	49
Görsel 4.5: Hüseyin Efendi, Sadık'ın ölümünden sonra.....	52
Görsel 4.6: Gülbeyaz Hanım.....	52
Görsel 4.7: Mehmet Bey denize mektup bırakırken .....	54
Görsel 4.8: Beyaz .....	56
Görsel 4.9: Siyah.....	56
Görsel 4.10: Mehmet Bey'in ölümü.....	57
Görsel 4.11: Mehmet Bey ve ailesi .....	60
Görsel 4.12: Kapalı dükkân.....	61
Görsel 4.13: Peruzat çiçeklerle kadınların yanından ayrılır.....	63
Görsel 4.14: Peruzat cemaati ayırarak mezarın yanına geçer .....	63
Görsel 4.15: Tahsin, Tahsin'in kardeşi Kiraz ve Ozan .....	65
Görsel 4.16: Mustafa'nın Fikret'i kaçırdığı sahne .....	68
Görsel 4.17: Mustafa'nın çocukluğu.....	69
Görsel 4.18: Babam ve Oğlum; Deniz babasını kaybettiğinde .....	73
Görsel 4.19: Dedemin İnsanları; Ozan dedesini kaybettiğinde.....	74
Görsel 4.20: Mustafa Hakkında Herşey; Kerem annesini kaybettiğinde.....	74
Görsel 4.21: Mustafa Hakkında Herşey; Mustafa abisini kaybettiğinde .....	76
Görsel 4.22: Mehmet Bey, kardeşini kaybettiğinde.....	78
Görsel 4.23: Dedemin İnsanları; Çocuklar, göçmen mahallesine saldırı.....	81

Görsel 4.24: Mehmet Bey çizgi roman alırken .....	83
Görsel 4.25: Mehmet Bey Ozan'ı cezalandırırken.....	85
Görsel 4.26: İbrahim Bey ağlarken .....	86
Görsel 4.27: Mustafa'nın müzik aramaya başlayışı.....	87
Görsel 4.28: Mustafa'nın müzik arayışı.....	87
Görsel 4.29: Babam ve Oğlum; telsiz ile iletişim .....	90
Görsel 4.30: Babam ve Oğlum; Film makinesi.....	90
Görsel 4.31: Babam ve Oğlum; Deniz ve Kamera.....	91
Görsel 4.32: Dedemin İnsanları; Tahsin .....	92
Görsel 4.33: Dedemin İnsanları; Mehmet Bey'in hatıraları.....	92

# Bölüm 1

## GİRİŞ

Var olan bütün toplumlar değişim ve dönüşümün içerisindedirler. Bir toplumun içerisinde yaşayıp o toplumda meydana gelen dönüşümlerden etkilenmemek mümkün değildir. Aile en genel anlamda, toplumun en küçük ve en temel birimi olarak tanımlanır. Ancak bu klasik tanımın ötesinde aile toplumdan topluma, hatta zaman içerisinde de kendi bulunduğu toplumda dahi değişiklik gösteren bir kavramdır.

Türk Sineması'nda aile, on yıllar boyunca, özellikle Yeşilçam döneminde, bir önceki paragraftaki klasik aile tanımına uyumlu bir şekilde, 'kutsal yuva' olarak ya da ev dışında, kamusal alanda yaşanabilecek sorunlara karşı bir sığınak olarak temsil edildi. Bu temsil içinde aile huzurlu alandır, güvenli bölgedir. Yeşilçam melodramları hangi tür olursa olsun aileye özel bir yer verir; ister genellikle zengin kız-fakir oğlan olarak özetleyebileceğimiz aşk merkezli filmler olsun, ister köy melodramları, isterse de güldürüler, hemen hepsinde aile önemli bir yer tutar. Ne olursa olsun, aile bireyleri birbirlerine her zaman bağlıdır ve tökezleseler de eninde sonunda zorlukların üstesinden daima birlikte gelirler.

Türk Sineması'nın daha yakın dönemlerine, özellikle 2000 sonrası filmlere baktığımızda<sup>1</sup> aile kavramının eskisi kadar güvenli, birbirine bağlı bireylerin bulunduğu yapı olarak temsil edilmediğini, Yeşilçam döneminde ve sonrasında çizilen kutsal yuvanın kırık dökük hale geldiğini, insanların daha bireyselleştğini ve kuşaklar arası çatışmaların daha çok resmedildiğini görmekteyiz. Çağan Irmak, *Bizi Hatırla* (2018) filminde bu konuya dikkat çekmektedir. Kaan, ailesine fazla vakit ayırmayan, tamamen işine yoğunlaşmış bir bireydir. Babasının hastalığını bir süre sonra öğrenir ve babasını tedavi ettirmek için İstanbul'a getirir. Fakat babası, ailedeki bireylerin birbirleriyle bu kadar uzak olmasından hoşnut olmaz ve sürekli evine dönmek ister. Bireyselleşen aile yaşantısına ayak uyduramayıp bunu garip karşılayan Eşref Bey'in görevi, oğluna tekrar aile olmayı öğretmektir.<sup>2</sup>

Yeni Türk sinemasında kimliklerin temsili konusunda yapılan çalışmalar içinde, pek de fazla ele alınmayan konuların başında çocukların ve çocukluğun temsili gelir. Toplumsal cinsiyet, ulusal kimlik temsilleri, azınlıkların temsilleri daha çok çalışılmış olmakla birlikte, çocukluğun Türk sineması anlatılarında nasıl örüldüğüne dair çalışmalar görece daha azdır.<sup>3</sup> Çocukluğun ve dolayısıyla çocukların Türk

---

<sup>1</sup> *Mustafa Hakkında Her Şey* (2003), *Vavien* (2009), *Çoğunluk* (2010) *Halam Geldi* (2012), *Mustang* (2015), *Kelebekler* (2018), *Bizi Hatırla* (2018) vb. filmleri 'mutlu aile' filmlerinin dışında yapılan filmlere örnek olarak gösterebiliriz. *Kelebekler* filminde bir sahnede -bir yanlışlık olmalı- cümlesine karşılık 'Yanlışlık bu zaten, içinde doğduğumuz aile' diye cevap gelmesi, aile kalıplarını sorgulayan ve alt üst eden filmlerin yapıldığına işarettir.

<sup>2</sup> Bireyselleşmenin dışında 'aile içi taciz' konusuna da yer verilmiştir filmde.

<sup>3</sup> Çocuklar bir yandan; yetimlik, gayrimeşruluk, evlatlık olma gibi acı veren, duygusal konularda karşımıza çıkarken (*Evlad Hasreti* (1956), *Yetim Ömer* (1957), *Zavallı Yavrucak* (1959)). Bir yanda da çocuk kalmış bir toplumu temsil ederek çıkar karşımıza. Örneğin, *Ayşecik* filmleri, burada çocuklar hem yetişkin olabilmekte hem de çocuk kalabilmektedir. Şarkı söyleyerek evi geçindiren ve aynı zamanda alkolik ve eşi terk edince çocuksulaşan babasına çeki düzen veren, ev işleriyle uğraşan çocukları ya da hapse giren babasını kurtarmak için bir katilin peşine düşen çocuğu örnek gösterebiliriz.

filmlerinde önemli yer tutmasına karşılık<sup>4</sup> çocuk karakterlerin sinemada nasıl yer aldığı çok az çalışılmış olması, çözümlenmelerin sınırlı olması oldukça ilginç bir çelişki arz ediyor.

## 1.1 Çalışmanın Motivasyonu

Türkiye İstatistik Kurumu verilerine baktığımızda 2005 yılında vizyona giren filmleri izleyen toplam izleyici sayısı 18.001.466 iken 2019 yılında toplam izleyici sayısı 56.479.209'a yükselmiştir (www.tuik.gov.tr). Bu rakamlara bakıldığında izleyici kitlesinde ciddi bir artış olduğu çıkarımı yapılabilir -ki bu verilere filmlere internet ya da televizyon üzerinden ulaşan izleyicilerin izleme oranı dâhil değildir. Türk Sineması'nda ortaya çıkan değişim, sadece seyirci sayısındaki artışla sınırlı değildir; sinemanın ele aldığı konular, temas ettiği meseleler de bir değişime uğramıştır.

Türk Sineması'nda ortaya çıkan değişim, sadece seyirci sayısındaki artışla sınırlı değildir; sinemanın ele aldığı konular, temas ettiği meseleler de bir değişime uğramıştır. Filmlerin ele aldığı konular gibi filmlerin biçimleri de çeşitlenmiştir; toplumsal meseleleri ele alan 'sanat' filmleri yanında, daha popüler filmler de seyirci talebine istinaden belirgin bir biçimde artmıştır. Bunun elbette tezlere konu olabilecek birçok sebebi bulunabilir: İlk ve en önemlisinden bahsetmemiz gerekirse, insanlar yaşadığı sıkıntılardan kurtulmak, yaşadığı dertlerden kaçabilmek ve nefes almak ister; film veya dizi izlemek bu kaçışların başında gelir.

İnsanlar, bir yandan kendi dertlerinden kaçmak için filmlere sığınırken, öte yandan da izlediği filmlerde kendinden bir şeyler bulmak ister. Başka bir deyişle, seyirci,

---

<sup>4</sup> *Yumurcak* (1969), *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu* (1970), *Yumurcağın Tatlı Rüyalari* (1971), *Yumurcak Küçük Şahit* (1972), *Küçük Kovboy* (1973) ve *Sezercik Yavrum Benim* (1971) vb. filmler ile çocuk yıldız oyuncular doğdu, konular sıklıkla çocuklar üzerinden anlatılmaya başlandı. Böylece çocuk karakterler filmlerde önemli bir yer edinmeye başladı.

Ufuk Uğur'un da belirttiği gibi, izlediği çoğu filmde kendine ait sosyal ve kültürel izlere rastlar (Uğur U. , 2017). Bu sebeple kimi yönetmenler toplumun yansımaları konu alır ve hatta filmlerinde insanların gözden kaçırdıkları problemleri film aracılığı ile izleyiciye sunar. Sunulan konular arasında bazen problemliler, bazen yol göstericiler, yönetmene göre değişkenlik gösteren ama toplumun yansımalarını da içinde bulunduran temsillere rastlarız. Bunlardan sıkça karşımıza çıkanlar kadın, erkek, çocuk, aile vs. olmaktadır.

Yeni Türk Sinemasında karşımıza sıklıkla çıkan kadın, erkek, çocuk temsillerinin bariz olarak değişime uğradığını, sadece tip ve karakterlerin değil, öykü anlatımının da değişime uğradığını görürüz. Yeşilçam'daki gibi belli bir iyi ya da kötü, ideal bir tipin aksine keskin kalıplar gücünü yitirmiştir. Yeni dönem sinemasındaki yeni karakterler için, oluşturulan ideal tipin ve modelin dışına çıktığını söylemek yanlış olmaz. Kadın imgesi değişmiştir ve erkeğe bağımlı kadınların yerine kendi ayakları üzerinde duran güçlü kadınlar görmeye başlarız. Alışılmış/klişe olan hikâyelerin dışında daha bireysel, insanların iç dünyalarını daha çok mercek altına alan hikâyeleri görürüz.

Filmlerinde hem Yeşilçam Melodramlarından sıklıkla yararlanıp, karakterlerini o şekilde oluşturan, hem de Yeni Türk Sineması ile bir bağ kurarak izleyiciyi kendine bağlayabilen Çağan Irmak filmleri bu özellikleri sebebiyle incelemeye değerdir. Filmlerinde kuşak çatışmalarına sıklıkla yer veren Irmak, neredeyse bütün filmlerinde çocuk karakteri anlatıcı olarak izleyiciye sunarak film ile izleyici arasında köprü vazifesi kurar. Kadın karakterleri Yeni Türk Sinemasına uygun oluştururken, erkek karakterleri daha çok arada kalmış bir şekilde çizmektedir;



birinci kuşak 'sert erkek' olurken, ikinci kuşağı sıklıkla daha sakin ve istenilen toplumsal normların dışında yaratmaktadır. Bu anlamda, erkekliğin temsili açısından olduğu kadar ve belki de daha çok, çocuğun/çocukluğun temsili açısından da Çağan Irmak filmleri oldukça verimli metinlerdir.

Çocuk ve çocukluk, perdede sıklıkla yer aldığı halde, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, özellikle Türk Sineması'nda, kadın ve erkek temsilleri kadar önemle ele alınmamıştır. Biz de buradan yola çıkarak Türkiye Sinemasında çocuğun nasıl konumlandırıldığı üzerinde inceleme yaparak, sıkça çocuk karakterlere rastladığımız Çağan Irmak Sinemasında çocuğun, çocukluğun hangi anlamlara açıldığını ele almaya çalışacağız.

## **1.2 Çalışmanın Amacı**

Çalışmanın amacı, Çağan Irmak'ın üç filmindeki çocuk ve çocukluk temsilini çözümlenmeye tabi tutarak, bu imgenin temsilinin ortaya serdiği mesajları anlamaya çalışmaktır. Çalışmamda amaçlanan, öncelikle çocuk temsilini betimlemek ve bununla birlikte çocukların iyi ya da kötü, fail ya da mağdur olarak perdeye nasıl yansıtıldıklarını anlamak, izleyiciye verilmek istenen mesajın çözümlenmesini yapmaktır.

Çağan Irmak, Yeşilçam'dan kopmadan, geleneksel yapı ile modern yapı arasında kalan bireyleri anlatan, aile çatışmasının olduğu filmler yaparak genellikle filmlerinde üç kuşağa yer vermektedir. Üç kuşağa sıkça yer vermesi, filmlerinde çocuk karakterlere de mutlaka yer vermesi anlamına gelmektedir ki çoğu çocuk karakter filmlerde aktif olarak rol almaktadır. Buradan yola çıkarak bu çalışmada;

*Babam ve Oğlum, Dedemin İnsanları ve Mustafa Hakkında Herşey* filmlerine ilişkin çözümlenmeye ışık tutacak sorular aşağıdaki gibidir:

- Çocuk karakterler, hangi rollerde karşımıza çıkıyor ve nasıl çiziliyorlar? Karakterlerin içine yerleştirildiği toplumsal konular nelerdir?
- Çocukluğun temsilinde ana eksen neye dayanıyor? Çocuklar ile çocuklara atfedilen masumiyet arasında nasıl bir bağ kuruluyor? Çocuklar ‘masumiyetin bitişi’ne işaret ediyor olabilir mi?
- Çocukları, içine yerleştirildiği ‘kuşaklar’ ile birlikte düşündüğümüzde, çocuk imgesi, kendisinden başka bir şeye daha gönderme yapıyor olabilir mi? Peki öyleyse, bu yer değiştirme ile bize anlatılan nedir; (toplumda mağdur bırakılan bir kesim olduğuna mı dikkat çekiliyor?)
- Çocuğun çocukluğu temsili ile yetişkin karakterlerdeki çocuksuluğa (yapılan hatalara) yapılan göndermelerle çizilen toplumsal harita bize neler söylüyor?

Tez boyunca yukarıda sıraladığımız sorulara ayrı ayrı ve birlikte yanıtlar aranacak. Özetle, temelde şu büyük soru etraflıca değerlendirilecektir: Çağan Irmak’ın *Babam ve Oğlum, Dedemin İnsanları ve Mustafa Hakkında Herşey* filmlerinde çocuklar ve bununla birlikte yetişkinlerdeki çocuksuluk nasıl konumlandırılıyor ve böylece izleyiciye nasıl bir mesaj sunuluyor?

### **1.3 Çalışmanın Önemi**

Sinema metinleri karşımıza kurmaca-dünyalar çıkarırken, bu dünyalarda yer alan birçok temsil de zaman içerisinde değişime uğramaktadır. Örneğin Yeşilçam sinemasında karşımıza çıkan kadın temsillerinin Yeni Türk Sinemasında değişime

uğradığını söyleyebiliriz. Bu değişimlere örnek olarak; sadece ev içi mekanlarda çocuğuna, kocasına bakan kadınlar, yerini, artık iş hayatına atılarak meslek sahibi olan kadına bırakmıştır. Yeşilçam Sinemasında gördüğümüz ailesine düşkün erkekler de artık daha bireysel hayatlar yaşamayı tercih eden erkek temsillerine dönüşmüştür. Temsillerin değişime uğramasıyla birlikte toplumsal cinsiyet rollerinin de tekrardan şekillendiğini söylemek gerekmektedir.

Bunun dışında çocuk temsillerine baktığımızda, genellikle arka planda kalan, olay örgüsünün içine pek dâhil edilmeyen karakterler görmekteyiz. Literatür taramasında Türk Sinemasında Çocuk Temsili üzerine pek fazla araştırma yapılmadığı gözlenmiş olup, Türk Sineması ile bağını koparmayan Çağan Irmak'ın da bütün filmlerinde çocuk karakterlere yer verdiği gözlemlenmiştir.

Bu sebeple Çağan Irmak Filmleri incelenip çocuğu ele alma şekli ve bununla birlikte ortaya nasıl bir anlamlandırma çıktığına yoğunlaşacağımız bu tez çalışmasında, filmlerdeki alt metinlerin okuması aracılığıyla çocukların filmlerde nasıl konumlandırıldığı çözümlenmeye çalışılacaktır.

Çözümleme yapılırken, kadın, erkek, çocuk temsili ile ilgili araştırmalara da yer verilmiş, film metinleri ile bu temsillere ilişkin metinler birlikte okunmak suretiyle bu tezdeki okuma zenginleştirilmiştir.

#### **1.4 Sınırlılıklar**

Sinema sektörü gün geçtikçe gelişmekte ve yeni filmler vizyona girmektedir. Yeşilçam'dan bu yana Türk sinemasında sayısız film yapılmış ve seyirci ile buluşmuştur. Bu filmlerde kadın, erkek, lgbt, çocuk ve aile gibi temsillere rastlarken

literatürde, çocuğun ve çocukluğun temsili görmezden gelinmiş ya da bu konuya az yer verilmiştir. Hâlbuki çocuk ve çocukluk sinemada karakter ve yapı olarak çok sık karşımıza çıkmakta, izleyiciye sunulmaktadır.

Bu nedenlerle, Türk Sinemasında çocukluğun temsiline bakmak istediğim bu tez çalışmasında, filmlerinde Yeşilçam izlerine rastladığımız ve hemen hemen bütün filmlerinde çocuk karakterlere yer veren Çağan Irmak sineması üzerinde yoğunlaşarak, özel olarak seçilen üç filmine bu açıdan yaklaşmayı uygun buldum.

Çağan Irmak'ın 30'a yakın projesi arasından, dizi ve film ayrımı da yapılmak kaydıyla filmler baz alınmış ve filmleri arasından da baş karakter ya da değil, içinde çocuk bulunan, Imdb puanı en yüksek olan üç filmi seçilmiştir; *Babam ve Oğlum* (2005), *Dedemin İnsanları* (2011) filmleri öncelikli olarak seçilmiş filmleridir. Ana karakter olarak yer almasa da olay örgüsünde çocuğun önemli yer tutması bakımından da yine Imdb puanı ile üçüncü sırada yer alan *Mustafa Hakkında Herşey* (2004) filmi seçilmiştir. Tüm bu filmlerde, karakterlerin özellikleri, aile yapıları, çocuk karakterlerin yer aldığı ortak anlatıma sahip sekanslar seçilecek ve 'çocuk karakterler üzerinden anlatılmak istenen nedir' üzerine çıkarımlar yapılacaktır. Bunların yanı sıra ortak karakterlere sahip olan kişilerin çocuksu yanları olup olmadığı, hangi durumlar karşısında bunu bize (izleyiciye) gösterdiği incelenecektir.

## Bölüm 2

### LİTERATÜR TARAMASI VE KURAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1 Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik(ler)

Kimlik kavramı günümüzde çok fazla tartışılan, sosyoloji, sosyal psikoloji, edebiyat, felsefe, siyasal bilimler gibi birçok alanı yakından ilgilendiren bir kavramdır. Jeffrey Weeks kimlik kavramını ait olma sorunu olarak görür (1998). İnsanların ait olma, ait hissetme sorunu, Türk Dil Kurumunun kimlik üzerine yaptığı açıklamayı işaret eder bize. Kimlik kavramı insanların kendilerini bir şeye ya da bir yere ait hissetmek istemesinden kaynaklı ortaya çıkan bir süreç, bir etikettir. Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl biri olduğunu gösteren nitelik, özellik ya da belirtidir (TDK). Muhittin Aşkın'a göre kimlik, psikolojide benlik ve kişilik kavramlarını merkezde tutarak, kişileri diğer bireylerden ayıran sistem olarak tanımlanırken, sosyolojide, toplumsal cinsiyet ve sınıf/statü belirlemede kullanılan bir kavram olarak kullanılır (2007).

Şafak Horzum'a göre; toplumsal cinsiyetten önce cinsiyet kavramına bakmamız gerekirse cinsiyet, insanların biyolojik olarak oluşumu anlamına gelir ve dişi/eril olarak ikiye ayrılır. İnsanların, içinde büyüdüğü toplumun kültürü, kadınlar ve erkekler arasında oluşan biyolojik farkları şekillendirir. İnsanlar eril veya dişi yani kadın veya erkek cinsiyetinde doğar fakat yaşadığı kültüre göre kadın ve erkek olurlar (2018).

Her birimiz biyolojik olarak er ya da dişi olarak (istisna durumlar bir yana) doğar ve yaşamımızı bu verilen özelliklerle devam ettiririz. Bununla beraber, bir de toplum tarafından verilen, cinsiyetimizin toplumsal boyutu vardır. Doğduğumuz andan itibaren toplumsal cinsiyet inşasının bir parçası oluruz. Örneğin, kız çocuğuna biçilen renkler ve erkek çocuğuna biçilen renkler farklılık gösterir. Doğum hazırlığı yapan ebeveynler çocuklarının cinsiyetlerine göre kıyafetler, oyuncaklar, süs eşyaları alırlar. Odalarının renginden tutun da yatak örtülerine kadar devam eder bu inşa. Kız çocuğuna Barbie alınırken erkek çocuğuna araba, ya da kız çocuğuna mutfak oyuncakları alınırken erkek çocuğuna tamir eşyaları alınır ve daha sonra da çocuklara hitap etme şekilleri<sup>5</sup> ve yönlendirilecekleri meslek grupları ile bu inşa devam eder. Bu yüzden toplum için kadın ve erkek ayrımı son derece nettir. Bu sebeple toplum bireylerden kabul ettikleri biyolojik cinsiyete göre davranmalarını ister.

Celalettin Vatandaş (2007), Raf Dahrendorf gibi genel cinsiyet rol teorisi savunucularının, rollerin sosyoloji ve psikoloji ile alakalı olduğunu savunduklarından bahseder, yine aynı kuramcılar, cinsiyet rollerinin öğrenilmesinin, toplumsallaşma/içselleşme aracılığı ile gerçekleştiğini ve bir şeyi nasıl öğreniyorsak toplumsal cinsiyet rollerini de o şekilde öğrendiğimizi savunurlar. Bu öğrenmede iki mekanizma söz konusudur. Birincisi çocuklar cinsiyetlerine uygun olan davranışları ebeveynlerinden öğrenirler. Ya onları (anne-babayı) taklit ederek ya da direkt ailenin ve çevrenin söylemlerine maruz kalarak. Bu davranışlara uymadıklarında ise aile tarafından cezalandırılırlar. Örneğin erkek çocuğun, bebek ile oynamasından aile rahatsız olabilir ve çocuğu cezalandırabilir. Diğer yaklaşım ise bilişsel kuramdır. Bu kuramda (biyolojik olarak) doğru kabul edilen cinsiyet rolünü benimsemeye başlarlar

---

<sup>5</sup> Ebeveynler ya da ailenin diğer üyeleri, erkek çocuklarına ‘paşam’, ‘koçum’, ‘aslanım’ gibi ifadelerle seslenirken, kız çocuklarına ‘prenseseim’, ‘meleğim’ gibi ifadelerle seslenebilmektedirler.

ve cinsiyet damgalı rollerde kalmayıp, cinsiyet rolü (gender) önyargılarını da öğrendikleri savunulur (Vatandaş, 2007, s. 34-35).

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ortaya çıkış sebebi, kadın ve erkeğin genetik biyolojik ve fizyolojik özellikleri değil, bu özelliklerden dolayı ortaya çıkan eşitsizliklerdir. Bir bireyin dişil ve eril olmaktan çıkıp kadın ve erkek bireye dönüşmesi biyolojiyle ilgili değil, tamamen o toplumun toplumsal gelişmeleriyle ilgilidir. “Toplumsal cinsiyet terimini sosyolojiye sokan Ann Oakley’e göre, ‘cinsiyet’ (sex) biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, ‘toplumsal cinsiyet’ (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır” (Sosyoloji Sözlüğü, 1999, s. 98).

Orhan Bingöl’e göre; bireyin kadınsı veyahut erkeksi olarak karakterize edilmesi psikososyal özelliklerdir ve farklı zaman ve yerlere göre değişkenlik gösteren bir durumdur (2014). Farklı coğrafyalarda yaşayan insanların kadın ve erkek bireylerden beledikleri rollerin farklılık gösterebilir olması toplumsal ve kültürel farklılıkların olduğunu bize hatırlatmaktadır. Hatice Şimşek, yaptığı araştırmada toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin etkisiyle, kadınların erkeklere oranla daha az öğrenim gördüğünü, daha az iş hayatına atılıp yine erkeklere oranla daha az gelir elde ettiğini, eşitsizlikleri ölçmekte kullanılan; öğrenim, gelir, meslek/yapılan iş konularının toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en temel belirleyici konuları olduğu sonucuna ulaşmıştır (Şimşek, 2011).

Bunların dışında toplumsal cinsiyete göndermeyle, erkeklik ve kadınlık arasındaki eşitsiz bölünmeye örnek olarak sinemada en çok karşımıza çıkan şey, kadının daha

güçsüz ve aciz, erkeğin ise daha güçlü gösterilmesi diyebiliriz. Günümüz veya yakın geçmiş dizi/filmlerinde bu ayırımdaki yapıya sıklıkla rastlamak mümkün. Örnek vermek gerekirse *Öyle Bir Geçer Zaman ki*, *Sen Anlat Karadeniz*, *Sefir'in Kızı* vb. dizilerinde kadın; iş statüsü olmayan, daha çok erkeğe bağımlı ve şiddete maruz kalan olarak gösterilirken, erkek karakterlerin kas gücü bakımından daha güçlü, ekonomik özgürlükleri olan hatta gelir düzeyi oldukça yüksek bireyler olarak çizildiğini görüyoruz. Erkek dışarıya, özgürlüğüne düşkünken, kadının daha evcimen gösterilip topluma böyle empoze edilmesi de eşitsiz bölünmeye örnek olarak gösterilebilir.

### **2.1.1 Kadının Perdedeki Yansıması**

Nihan Akari'ye göre seyircinin 'bakan, izleyen' konumunda olduğu, kadın bedeninin ise nesneleştiği filmlerde sinemanın dili genellikle erkeği, onun dilini ve fikrini temsil etmektedir. Erkeğin bakış açısı ile çekilen sinema filmlerinde kadının bedeni, arzu nesnesi, filmi zenginleştirmek için kullanılan bir unsur olarak düşünülmüştür (2016, s. 17).

Bu sebeple sinema filmleri/dizileri ve reklamlar gibi medya metinleri on yıllar boyunca ataerkil sistemin yeniden üretilip, pekiştirildiği alanlardan birisi olmuştur. Laura Mulvey, bakmanın kendisinin zevk kaynağı olduğundan söz ederken, bu durumu skopofili (gözetlemecilik) terimiyle ifade eder. Sinema en genelde, özellikle deneyimlenme koşulları düşünüldüğünde, insanı karanlık bir odanın içerisinde yalnızmış gibi hissettirerek, skopofili (gözetleme) olanağını sağlayarak izleyicinin bundan keyif almasını sağlar. Eril bakış ile filmi seyreden izleyici, seyrettiği kadınları arzu nesnesi olarak görür ve bu da kadın bedeninin değersizmiş gibi gözükmesine neden olur. (Mulvey, 1989). Mulvey'in bakan, denetleyen gözün eril



olduğunu, sinema dilinin ve filmsel uzlaşımın klasik sinemayı ataerkil kıldığına dair iddiası, kadın bedeninin de bakılan, denetlenen olduğuna dair iddiayla tamamlanır. Özne eşittir erkek ve onun bakışına maruz kalan olarak da kadın eşittir nesne denklemi feminist film çalışmalarına önemli bir açılım getirmiştir. Tüm sinema tarihi, klasik sinemalar içinde buna yüzlerce örnek bulunabilir. Yeni Türk Sineması için olduğu kadar Yeşilçam sineması için de bu savı doğrulayacak film bulmak çok da zor olmasa gerek.

Genel anlamda Türk sinemasına, özellikle de Yeşilçam'a bakıldığında<sup>6</sup> kadın karakterlerin var oluşlarının direkt olarak aile kurumu ile ve sadece 'annelik kimliği' ile ilişkilendirildiğini görüyoruz. Sinemada kadın kimliğinin kuruluşunu ve bu kimliğin niteliklerini Nilgün Abisel (2005) şöyle anlatır:

Kadın karakterlere düşen, çapkınlığa, maceraya, bilinmezin araştırılmasına, engelleri aşip ödüllere ulaşmaya gönül vermiş erkeğin, yuvanın temsil ettiği düzene ve kurallı yaşama geri dönmesini ya da sınavlar aracılığıyla erkeklik niteliklerine sahip olduğu kanıtlandıktan sonra, aile/evlilik ortamının sıcak ve uyumlu atmosferine kavuşmasına aracılık etmektir (s. 296-297).

Kadında olması gerektiği gösterilen esas nitelik, aşkına sahip çıkmak ve iyi bir anne olup dışarıdan gelebilecek sorunlara karşı (başka bir kadının varlığı vb.) yuvasını korumak, elinden geleni yaparak bütün sıkıntılara göğüs germek, iffetli olmaktır. Yine Abisel'e göre kadın kimliğinin doğrudan annelik ile bağdaştırılması, anneliğin yüceltilerek gösterilmesi en güçlü melodram özelliklerinden biri haline gelmiştir. Bu sebeple, kadının bedenini evlilik yaparak anne olmak dışında cinselliğe kapalı tutması hayati önem taşımaktadır (Abisel, 2005, s. 297).

---

<sup>6</sup> Türkan Şoray'ın yönettiği *Azap* (1973), *Sultan* (1978) filmleriyle, Hülya Koçyiğit'in oynadığı *Sezercik Yavrum Benim* (Safa Önal, 1971) ve *Gülşah Küçük Anne* (Orhan Elmas, 1976) gibi filmler kadın karakterlerin direkt 'annelik kimliği' ile ilişkilendirilmesine iyi birer örnektir.

1950 ve 1960'larda yapılan filmlerde, kadın karakterler birbirine zıt kimliklerle çizilir. Bunlardan birincisi; karşılaşılabileceği her tür zorluk karşısında taviz vermeyen 'ideal kadınlar'dır ve genellikle başrolde olanlar bu kadınlardır. İkincisi ise; erkeklerin ve paranın peşinde koşan, 'yoldan çıkmış', 'kötü kadın'lardır ve bu 'ikincil' roldeki kadınların nitelikleri, başroldeki 'iyi kadın'ları idealize edebilmek için bir zıtlıklar metni<sup>7</sup> olan melodramlarda anlamın kuruluşunda çok önemli rol oynarlar.

1950 ve 1970'li yıllar arasındaki popüler Türk sineması kadın izleyiciye rol model olarak sunduğu bu temsiller ile erkeklerin kadınlardan beklentilerini şekillendirdiği gibi, kadınların kadınlardan ve kadınların bizzat kendilerinden beklentilerini de biçimlendirme potansiyelini taşır. Bir başka deyişle, popüler sinema kadına nasıl olması gerektiğini gösterirken, erkeğe de kadından ne beklemesi gerektiğini yeniden çizer. Bu yüzden toplumdaki toplumsal cinsiyete dair ayrımların inşasında kültürel gelenekler kadar görsel ya da görsel olmayan metinlerin kurgusu da işlev taşır.

1980'li yıllarda feminist hareketlerin Türkiye'de etkili olması ile birlikte kültürde belirgin kırılmalar ortaya çıkmış ve toplumsal cinsiyet daha çok sorgulanmaya başlanmıştır. Özgür Metin Velioğlu'na göre, 80'li yıllarda kadının birey olabilme sorunlarına, toplumun kadının bakış (2019, s. 407). Bu dönemde kadının hem aile yaşamı hem de iş yaşamındaki yerinin değişimiyle ilgili pek çok film yapılmaya başlanır. Kadının bir ailenin ya da bir erkeğin (genellikle kocanın) 'malı' olarak görülmesi bir sorun olarak işlenmeye başlanır. Kadın, düşünen, iş hayatına atılıp

---

<sup>7</sup> Zıtlıklar Metni (Abisel, ve diğerleri, 2005, s. 59)

başarılı olan, başkaldıran, cinsel istekleri olan birey olarak sunulmaya başlanmıştır bu dönemde.

Gülseren Güçhan, 1980’li yıllarda Türk sinemasındaki değişimlere; siyasi ve toplumsal sorunlara ilişkin mesajların ağır bastığı ve ‘yeni kimlik arayışları’nın olduğu filmleri örnek olarak gösterir (1992, s. 95). Yeni kimlik arayışlarının içinde en önemli yeri tutan filmler, kadına ilişkin yeni, ‘eşitlikçi’ bir perspektif sunan filmlerdi ve bu filmler cinsiyetin ‘toplumsal’ olarak kurgulandığını<sup>8</sup> ve cinsiyetler arasındaki hiyerarşiyi açık etmeyi amaçlayan filmlerdi. Atıf Yılmaz’ın 1982 yapımı *Mine* filminde, mutsuz bir evliliği olan bir kadın konu edilir. Tren istasyona her yaklaştığında pencereye gelerek yeni insanları izleyen, gece yine pencereden Ay’ı seyreden Mine mutsuz ve yalnızdır. İlhan’ın kasabaya gelmesiyle yalnızlığı geçer, arkadaşlık ederler birbirlerine. Kasabalı tarafından dedikodular başlar ve eşinin (Cemil) kendisine sadece ‘kalça, göğüs, et’ olarak bakmasından, kendisini anlamaya çalışmamasından şikâyetçi olan Mine boşanmak ister. Sona doğru geldiğinde, kasabadan birkaç kişi Mine’nin evine zorla girerek Mine’ye tecavüz etmeye kalkışırlar. Mine zorla ellerinden kurtulur ve kendisini İlhan’ın yanına zor atar. Yapmadığı şeylere maruz kalarak suçlanmaktan yorulan, duygularını bastırmaya çalışan Mine ve İlhan o gece birlikte olurlar. Sabah kasabalı erkekler evin pencerelerini kırarak kapıyı yumruklar. O sırada ahlak bekçiliği yapanlar bir gece önce Mine’nin kapısını kırarak tecavüz etmeye kalkanlardır. Evden çıkıp erkeklerin arasından geçerken başlarda başı öne eğik olan Mine, daha sonra başını dikleştirir ve o kalabalığın arasından başı dik geçer ve o kalabalıkta İlhan’ın elini tutarak yürür. Kısaca özetlemek gerekirse kasabadakiler tarafından baskıya uğrayan ve bu baskılara

---

<sup>8</sup> Toplumsal filmlere *Dolap Beygiri* (1982), *Şekerpare* (1983), *Züğürt Ağa* (1985) filmlerini örnek olarak gösterebiliriz.

başkaldıran kadın işlenmiştir bu filmde. Yılmaz, *Bir Yudum Sevgi (1984)* filminde ise gecekonduda yaşayan kadının başkaldırısını konu etmiştir. Bunların dışında Filiz Çelik, Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur* filminde bu temanın doruğa ulaştığını, “özverili” ve “namuslu” bir figür olarak ele alınan kadının, özgürlük ve cinsellik arayışına girdiğini belirtir (2011, s. 37).

Kadın karakterlerde zamanla gözle görülür değişimler söz konusu iken erkek karakterler de aynı şekilde dönüşüme uğramış ve başlardaki ‘sert erkek’ imgesi yerini başka imgelere bırakmış, biraz da olsa toplumsal normların dışına çıkmaya başlamıştır.

### **2.1.2 Hegemonik Erkeklik ve Temsili**

Erkeklik çalışmalarının başlaması 1990'lara denk gelmektedir. Erkeklik çalışmaları üzerine yapılan araştırmaların, kadın çalışmalarına oranla daha geç başlamasının sebebi, feminist çalışmalardan beslenmesidir; bu sebeple, bu konu, kadın çalışmalarından epey sonra çalışılmaya başlanmıştır. Toplumbilimci Conell'ın “Masculinties” (“Erkeklikler”) adlı eserinde, eril kimliklerin nasıl oluştu(ruldu)ğu ve erkeklerin birbirlerine olan benzerlik ve farklılıkları konularına yer vermesiyle, erkeklik bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmaya başlanmıştır. Alev Özkazanç ve Erman Örsan Yetiş, Erkeklik araştırmalarında, erkek bireylerin de aslında erkeklik rolü altında ezildiğini ve toplumun onayladığı erkekliği sürdürmenin de erkek bireyler için zorluklar oluşturduğunu ön plana çıkartmışlardır (2016). Erkeğin toplumda güçlü olmak zorundaymış gibi algılanıp, erkeksi olmanın güç ve şiddete bağlı olduğu düşünülmektedir. Şiddet, Pierre Bourdieu için, erkek tarafından öğrenilip eyleme geçirilerek kazanılan, sembolik olarak da erkekte ayrıcalık yaratan bir olgudur. Erkek birey eğer bu ayrıcalığı taşıyor ve davranışlarıyla dışarıya

göstermiyorsa iktidar tarafından dışlanır. Ataerkil sistem, şiddeti erkek egemen toplumdaki ayırmaz. Şiddet sadece fiziksel olarak değil de ekonomik ve psikolojik olarak da gösterilebilir. Üst sınıf bir erkeğin alt sınıf bir erkeğe yaptığı ekonomik şiddet, erkekler arası ortaya çıkan şiddet türlerinden birisidir (Bourdieu, 2014). Tayfun Atay'ın ifade ettiği üzere “erkeklik, dışadönük biçimde kadını, ama içedönük biçimde de erkeği ezmektedir” (Atay, 2012).

Hegemonik erkekliğin, aşırı veya negatif erkeklik olarak da tanımlanması mümkündür. M. Özer Özkantar'a göre bu sistemin temelinde, kadınlara, eşcinsellere ya da mevcut olan düzene destek vermeyenlere karşı bir tavır bulunmaktadır (2018, s. 208-223). Bir başka deyişle, hegemonik erkeklik, kendi gibi olmayı bazen yok eden, yok edemediğinde de çoğunlukla ötekileştirerek kendisi gibi olmaya zorlayan bir sistemin sonucu olmaktadır.

Erkeklik, hem kadınların üzerinde kurmuş olduğu iktidar nedeniyle hem de diğer erkeklik temsilleri üzerinde kurduğu iktidar nedeniyle hegemoniktir (Cengiz, Tol, & Küçükural, 2004). Hakan Erkılıç'ın yaptığı başka bir tanıma göre hegemonik erkeklik, iktidarın kendi erkeklik tanımlarını yaparak bu tanıma kurumsallaştırıp, başka erkeklere kabul ettiren bir güç halkasıdır (2011, s. 231-241). Fakat bu güç halkası belli bir zaman sonra değişime uğramış, başka kimlikler ortaya çıkmıştır.

Özkantar, tüketim toplumunun da ön plana çıkmasıyla, 90'lı yılların ortalarında yavaş yavaş aile reisi olan erkek kimliğinden kopuşun başladığını, duygusal, hassas, eşitlikçi, fiziksel görünüme önem veren yeni bir erkek imajı ya da yeni bir erkek

kimliği ortaya çıktığını, sadece davranışsal olarak değil estetik olarak da yeni olan bu erkek tiplerinin 2000’li yıllarda artış göstermeye başladığını savunur (2018, s. 8).

1960’lı, 70’li yılları kapsayan Yeşilçam sineması ile 1990’lı yılların ortasında ortaya çıkan Yeni Türk sineması dönemleri arasındaki erkeklik temsili farklarına baktığımızda önemli bir değişim yaşandığını görmekteyiz. Rifat Becerikli ve Sefer Kalaman’a göre erkek çoğunlukla, süper kahraman, uzun boylu, kaslı ve yakışıklıdır. Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, Ayhan Işık gibi oyuncular “sert erkeklik” imgesi oluştururken, Ediz Hun, İzzet Günay gibi oyuncular ise “romantik delikanlı” imgesi yaratırlar (2019, s. 519-520).

2000 sonrası filmlere baktığımızda ise Ahmet Oktan, toplum olarak kabul görmüş erkeklik biçimine uymayan, kadınsı davranışlar sergileyen, eşcinsellerin, trans-seksellerin başrol olmasa da perdede görünür olmaya başladığına vurgu yapar. Yersiz, yurtsuz ve güvenini kaybetmiş olan erkek karakterin ailedaki iktidarı sarsılmış, ailenin artık bütünlüğünü kaybettiğini, buna sebep olarak da kadınların gösterildiğini vurgulamıştır (2008, s. 157-159). Bu konuya örnek olarak *oğunluk (2010)* filmindeki Mertkan karakterinin hegemonik erkeklik temsiline uymadığını, aksine daha pasif, bireysel davranışlar sergileyen ama aynı zamanda babasının uzantısı gibi yaşayan bir karakter olarak yansıtıldığını görürüz. *Güneşi Gördüm (2009)* filminde ise kardeşlerden biri olan Kadri’nin, İstanbul’a g ettikten sonra kendinde anlamlandıramadığı duygularla yüzleşerek, trans kadın olma hikayesine yer verilir. Film sadece kadın-erkek bireylerin olmadığına, lgbt bireylerin de olduğuna dikkat çekmektedir. Ya da *Vavien (2009)* filmine baktığımızda, eşi ve oğlu ile mutsuz bir hayat yaşayan Celal, eşinin ondan gizli biriktirdiği paraya göz koyar ve

karısını öldürme planları yapar. Karısını öldürüp paraları aldıktan sonra pavyonda çalışan Sibel ile mutlu bir hayat yaşamının hayalini kurar. Celal'in hayattaki tek eğlencesi abisi ile gizli gizli pavyona gitmektir. Filmin geneline baktığımızda; oğlunu sevmeyen, hovardalık yapan, eşini öldürme planları kurarak "kötü kadın"ı arzulayan bir erkek, 'huzurlu yuva' mitinden uzak bir tema vardır.

Özkantar'ın "Çağan Irmak Sinemasında Türk Erkek Kimliği Temsili" makalesinde de bahsettiği gibi Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum*, *Mustafa Hakkında Herşey*, *Issız Adam* gibi kült filmlerinde de karşımıza çıkan Türk erkeği karakterleri genellikle sorunlu ve kusurlu resmedilmekte, alışılmış kalıpların dışına çıkmaktadır. Zeki Demirkubuz gibi, Çağan Irmak da sinemasında kaybeden, mutsuz erkeklere yer vererek ataerkil bir yapıdan modern bir yapıya geçişte yaşanan bocalamayı, eril krize dönüşen problemi anlatmaktadır (Özkantar, 2019). 2000 sonrası filmlerde daha çok erkeklik krizi üzerinde durulmuş, değişime uğrayan erkeklik temsili filmlere konu olmuştur.

2000 sonrası Yeni Türk Sinemasında sadece kadın-erkek temsillerinin değişmediğini, aile temsillerinin de değişime uğradığını, bunun dışında filmlerde yeni temsillere de yer verildiğini görürüz.

### **2.1.3 Ailenin Toplumdaki Temsili**

Çocuğun olduğu her yerde aile kavramı da bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden kısaca aile kavramının tanımını yapmak gerekmektedir. Ancak her tanım ve her çalışma aile kavramına farklı açılardan baktığı için tek bir tanım yapılması mümkün değildir.

Türk Dil Kurumuna baktığımızda aile kavramı, aralarında evlilik ve kan bağıının olduğu, karı-koca ve çocuklardan oluşan, en küçük bütün, topluluk olarak geçmektedir (TDK, 2020). Hilmi Ziya Ülken aile'yi; birbirleri arasında gerçek veya varsayımlı olarak kanbağı olan, birbirleri için karşılıklı olarak hakları ve ödevleri üstlenenlerin oluşturduğu toplumun en küçük topluluğu (1943, s. 268) olarak tanımlarken, Birsen Gökçe ise Mac Iwer ve Page'e referansla, aile kavramının, seks ilişkisine dayalı olarak çocuk sahibi olma ve bu çocukları yetiştirme özelliğini gösteren bir grup olarak tanımlandığından bahseder (Gökçe, 1976). İbrahim Ethem Özgüven, Türk toplumunda, evlilik bağı ile başlayıp akrabalık bağları ile birbirine geçen, çeşitli rollere sahip olan ve genel olarak aynı evde yaşayan bireylerin, cinsel, kültürel, ekonomik ihtiyaçlarını karşılayarak yaşadıkları toplumla uyum içinde yaşayan, toplumun en küçük temel birimi olarak tanımlamaktadır (Özgüven, 2001, s. 289).

Sonuç olarak tanımlara bakığımızda, hepsi farklı gibi gözükse de tüm tanımların ortak noktası, ailenin toplumun temelini oluşturduğu, aynı amaç için kurulup bu doğrultuda bireylerin hareket ettiği görüşü ortaya çıkmaktadır. Senarister senaryoda çocuğu oluştururken, senaryodaki aile yapısından da yola çıkmaktadır. Yani biz çocuğu analiz ederken, çocuğun aile yapısına da bakarak aslında filmin bize ne anlatmak istediği çıkarımını yapabiliriz.

Sultan Yılmaz 'a göre, kırsal kesimlerde kadınların söz sahibi olmadığı daha çok ataerkil bir ailenin olduğu gözlenmektedir. Kentsel alanda ise tamtersi olarak evlilik yaşı biraz daha artarak, kadın ev işleri dışında dışarıda da iş sahibi olur, erkek ise kırsal alandaki gibi sadece eve ekmek parası getirmez, ev işlerine de yardım eder.



Böylece aile yapılarında modernleşmenin söz konusu olduğunu gözlemlenir (Yılmaz, 2008, s. 13-18). Fakat Çağan Irmak filmlerinde, İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerde yaşamak yerine, kırsal kesimde yaşayan, tarımla uğraşan ailelerde, kadının da bahçede iş yaptığı ve aynı zamanda evde söz sahibi olduğu gözlemlenir.

Türk Sinemasında ailenin diğer toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de önemli yere sahip olduğunu ve yaşamın bütün gelişim ve değişimlerinden etkilendiğini görürüz. Fakat bunun yanı sıra toplumun temel kurumu olmasından dolayı sinema alanında yüceltilerek korunması gereken bir kurum olarak bizlerin karşısına çıkmaktadır.

Perde önünde gündelik yaşamdaki gibi, kadın ve erkeğin toplumsal rollerine uygun davranışlar sergilerler ve mutlu birliktelikler yaşayarak, mutlu aileler, topluma uygun çocuklar yetiştirerek, izleyiciye mutlu aile tablosunu özendirirler. Türk toplumunda kadının tek önemli ve kutsal olarak nitelendirilen görevi analıktır. Kadın eşinden ilgi veya destek görmese dahi çocuklarını iyi, toplumsal normlara uygun olarak yetiştirmesinden sorumlu olarak görülür. Türk sinemasına baktığımızda kadının mesleği genellikle ya belirsizdir ya da sadece çocuklarına bakan anne olarak gösterilmektedir. Abisel (2005), Türk filmlerinde ailenin yapısını incelediğinde; ailenin birlik ve bütünlüğü bozulmaması gerektiği, aile bir sebepten ötürü bölünse bile geriye kalan aile üyelerinin bu bütünlüğü sürdürmek için mücadele verdiklerinin, mutsuz sonlu biten filmlerde bile daima doğru olan kazanır, düzgün, temiz olan ilişkiler yüceltilerek geleneksel tavırlar filmlerde sıklıkla sergilenir, sonucuna ulaşmıştır (Abisel, 2005, s. 77-78).

Günümüze, iyi aile ilişkilerinin yerini daha ziyade gerilim ve huzursuzlukların üstünü örtmeye çalıştıkları o mutsuzluk anlarına odaklanan filmlerin aldığını, filmlerde sürdürülen tartışmalarda, yazılan yazılarda, veyahut bazı söyleşilerde aile kurumunun daha önce hiç olmadığı kadar eleştirildiğini, eskisi gibi övülerek 'kutsal' gösterilmediğini görürüz. Bu sebeple Mustafa Yağbasan ve Uğur Ateş'in de söz ettiği gibi;

Sevgiyle ilgili bütün referansları aileden alıyorsun. Karakterinin ne kadarını onların istediği, ne kadarını kendi isteğin gibi inşa ettiğini sonradan görüyorsun. Bu memleketteki en büyük sorunlardan birisi de bu iç hesaplaşmaların gerçek anlamda yapılamaması, aile içerisindeki görmezden gelinen olaylarla yüzleşmeme durumudur (Yağbasan & Ateş, 2018).

*Mustang (2015)* filmi tam olarak bu, aile içerisinde görmezden gelinen olayları ve toplumsal normlara göre şekillenmeyi eleştirmektedir. Beş kız kardeşin hayatları ailesinin (toplumun) istediği gibi şekillendirilirken çocukların yavaş yavaş bunu fark etmesi ve karşı çıkmasını, aile içerisindeki sorunların -ki buna taciz de dahil- görmezden gelinip üstü kapatılırken asıl önemli şeyin toplum(muş) gibi gösterilmesinin yarattığı sıkıntıları konu alır.

Yine Yağbasan ve Ateş'in, *Bizim Aile (1975)* ile *Aile Şerefi (1976)* analizine baktığımızda, aile kurumunun olumlu yansıtıldığı, birlikte, yani geleneksel yaşamın mutluluk verici olarak gösterildiği, zengin-fakir ayrımının yapıldığı ama günün sonunda dayanışma ile birbirine destek olan geleneksel kalabalık ailelerin kazandığı sonucuna vardıklarını görürüz. Bunun yanı sıra aile bağlarının kuvvetli olduğu bireylerin birbirlerine kenetlenmiş olarak zorlukları atlatmaları o yıllardaki aile temsilinin sinemaya nasıl yansıdığına büyük göstergesi olduğunu, Türk sinemasında ailenin, geleneksel yapıdan moderne dönüşerek son dönem filmlerde maddiyatın ön plana çıkartıldığını vurgulamaktadırlar (Yağbasan & Ateş, 2018, s. 35-38).

Yakın geçmiş dizilerine baktığımızda çocuk karakterlerin çoğunun koleje gittiğini ya da ailesinin maddi durumu kötü ise bunu mutlaka sakladığını görürüz. Bu da maddiyatın ön plana çıktığının önemli bir göstergesidir. Örneğin, *Güneşi Beklerken* dizisindeki Yağmur kolejde lise öğrencisi, annesi ise kolejin yemekhanesinde çalışan bir görevlidir. Fakat kimse onların aile (anne-çocuk) olduğunu bilmez, bu durum uzun bir süre saklanır. Çünkü Yağmur ‘fakir’ gözükmek istemeyen, öyle gözüdürse arkadaş çevresi tarafından dışlanacağını düşünen bir bireydir. Arkadaşlık, ailesinden önce gelir. *Adını Feriha Koydum* dizisinin ilk bölümlerinde Feriha ailesinin apartman görevlisi olduğunu herkesten saklar, kendisini zengin bir ailenin kızıymış gibi gösterir. Filmlerden ziyade günümüz dizi senaryolarında bu çatışmalara daha sık rastlarız.

2000 öncesi filmlerde, örneğin *Oh Olsun* (1973) filminde, Alev Ferit’ten hamile kalır ve yurt dışına gidiyorum diyerek ailesinin yanından ayrılarak Ferit ile yaşamaya başlar. Alev’in kardeşleri gerçeği bilir ve ablalarına destek olmak için ellerinden gelen her şeyi yaparlar. Filmde kardeşlerin var olma amacı aile bütünlüğünü sağlamak, destek olup mutluluğu paylaşmaktır. Aslına bakılacak olursa her çocuk karakterin filmde bir amacı bulunmaktadır. Kimi filmde çocuk karakterler çatışmayı sağlayarak birleşme ve uzlaşma için var olurken, kimi filmde ise aile kurumunun kötü yanlarına vurgu yapıp, olumsuzlukların üzerinde durmaktadır.

#### **2.1.4 Çocukluğun Doğuşu**

Çocuk kavramının TDK’de “küçük yaştaki oğlan veya kız; soy bakımından oğul veya kız, bebeklik ile erginlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız” olarak tanımlandığını görmekteyiz (TDK, 2020). Sözlük anlamında bu şekilde tanımlanan çocuk, psikolojik, kültürel süreç ve hukuki süreç olarak ayrılmakta ve

tanım tartışılmaktadır. Fakat ikisinin de ortak olarak kabul ettiği şey çocukluğun ne zaman sona ereceği noktasıdır.

Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi'nin birinci maddesine baktığımız zaman “Bu Sözleşme uyarınca çocuğa uygulanabilecek olan kanuna göre daha erken yaşta reşit olma durumu hariç, on sekiz yaşına kadar her insan çocuk sayılır” (Unicef Türkiye) olduğunu görmekteyiz. Yani on sekiz yaşına kadar bütün bireyler yasal olarak çocuk sayılsa da kültürlere göre çocukluk ergenliğe girmesiyle sona eren bir süreç olarak görülmektedir.

Geleneksel aile yapılarında çocukluğun, ergenliğe girişle bittiği düşünülür. Öte yandan da özellikle geleneksel Türk aile yapısında, çocuklarının erkek olmasını isteyen ailelerin çoğunluğu oluşturduğunu söyleyebiliriz. Çocuk yetişkin çağa geldiğinde, eğer çocuk erkek ise babası oğlunun iş edinmesine yardım ederek iş öğretir ya da işini devreder. Evlenme çağına geldiğinde evlenmesini sağlar ve onu, gelecekte evi erkek çocuğuna emanet edecek, koruyacak kişi olarak görür ve o statüde yetiştirir. Bu sebeple babanın erkek çocuğu ile iyi iletişim kurmak zorunda olduğu düşünülür, çünkü baba için erkek çocuklar gelecek sigortası olarak görülür; başka bir deyişle erkek çocukları, soyun devamı olarak da görülür. Bütün bunların bir devam olarak da, geleneksel aile yapısında çocuğun babaya karşı çıktığı gözlenmez, çocuk genellikle itaatkardır.

Türkiye’de baba-oğul ilişkilerinin değişimine baktığımızda, kentleşme ile birlikte baba-oğul ilişkilerinde de değişiklikler söz konusu olmaya başlamıştır. Türk toplumunda baskın olan baba otoritesinin ve erkek çocuğun babaya bağlı olma

durumunun zamanla değiştiği, köyden kente göçün yaşanması ile bu ilişkilerde kopmaların ortaya çıktığı gözlemlenmiş, erkek çocuğun kendi ekonomik özgürlüğünü yavaşça elde etmeye başlaması ile otorite ile ilişkisinde bir değişim söz konusu olmuştur. Bu sebeple geleneksel olan geniş aile tipleri son zamanlarda kaybolmaya başlamış ve modern çekirdek aileler artmıştır. Geleneksel aile yapısında baba çocukları için, saygı duyulması gereken, korkulan, otorite sahibi olan kişi iken, modern aile yapısında baba ocuk ilişkisinde yakınlaşma gözlenmektedir.

Jale Parla'ya göre Tanzimat döneminde, oğula nasihat ve ocuk terbiyesini konu alan bir sürü eser yazılmıştır. Özellikle de Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde yer alan baba, babanın yokluğu ve bu durum karşısında çocuğun ahlakı gibi konular işlenmiştir: "Romanlarında bıkmadan usanmadan, babanın yokluğunda doğru ahlk ve terbiyeye ulaşabilmiş çocukların kurtulabildiğini, diğerlerinin ise baştan çıkararak kaybolduklarını anlatır" (Parla, 2009, s. 29). Parla, ocuğun gnahkrlığının hanenin çöküşüyle simgelendirilmesi hakkında şöyle söyler;

Tanzimat romanında hanenin kşnn simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul günahlarıyla haneyi de yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi, padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğulların Batılılaşmaya verdikleri ölçsüz dnle toplumun çökebileceği tehlikesini anıştırmaktadır. Bu simgesel yapıda ev babanın meknıdır; gelenekler ise ev içinde korunur (Felatun Bey ile Rakım Efendi'de olduğu gibi). Babanın ölümünden sonra evin korunup korunamadığı ise, doğrudan doğruya saygın ve emniyetli bir yaşamın sürdürülüp sürdürülemeyeceği, ya da oğulun büyüyüp byyemeyeceğiyle ilintilidir (2009, s. 101).

Babanın yokluğunda, erkek çocukların karşılaştığı sorunların başında, kumar, hovardalık peşinde koşmak, alkol kullanmak gelmektedir, romanlar bu şekilde kurgulanmıştır (2009, s. 57). Romanlarda kurgulanan olaylar sinemaya da yansımış olacaktır ki bazı filmlerde bu örneklere rastlamaktayız. Yeşilçam'dan örnek vermek

gerekirse, Orhan Aksoy'un yönettiği *Ah Nerede* (1975) filmini gösterebiliriz. Bursalı bir toprak ağasını canlandıran Hulusi Kentmen'in üç oğlu İstanbul'da üniversitede okumaktadırlar. Tıp fakültesinde okuyan oğlu Ferit (Tarık Akan) zampara ve Eczacılık fakültesinde okuyan ortanca oğlu Murat (Halit Akçatepe) kumarbazdır. Mühendislik fakültesinde okuyan küçük oğlu Ömer (Cengiz Nezir) siyasi olayların göbeğindedir. Üç oğlu da sınıflarını kesinlikle geçemezler. Bunları öğrenen baba terbiye vermek için onları yanına alır ve disipline sokmaya çalışır. Bu gibi öykülerde, baba olmadığında hovardalık peşinde koşan, kumar ve alkol gibi toplum tarafından hoş görülmeyen davranışları sergileyen çocukların olduğu hikayeler, romanların dışında sinemaya, özel olarak Yeşilçam sinemasına da konu olmuştur.

Freud'un kurucusu olduğu psikanalitik teoriye göre, erkek çocuk babasına karşı özel ilgi besler ve babasına benzemek, babası gibi olmak, onun yerine geçmek ister. Bu tutum Oedipus kompleksinin oraya çıkmasına yardım eder (Freud, 1979, s. 143). Freud'un Oedipus kompleksi, bir anlamda çocuğun büyüme hikayesidir; erkek çocuk, annesine aşırı sevgi besleyerek onu benimserken, kendisini babası ile özdeşleştirir ve sonucunda babasını kıskanmaya başlar. Hissettiği bu duygulardan dolayı da babası tarafından cezalandırılmaktan, yani hadım edilmekten korkar (Freud, 1979).

Erkek çocuğu babasını kendine rakip olarak görmeye birlikte ona karşı iki duygu barındırır. Ondan, bir yandan nefret ederken bir taraftan da sevgi besler . Çocuk, iğdiş edilme korkusuyla babanın yasasını kabul eder ve erkekliğini koruyabilmek için, babasını ortadan kaldırarak annesini elde etme isteğinden vazgeçer (Freud,

1979, s. 111). Böylece babasını ve onun boyunduruğu altında olmayı kabul etme süreci başlar.

## 2.2 Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodram

Türk Sinemasında, özellikle de 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara kadar uzanan dönemde Yeşilçam'ın ele aldığı konuların ortaya çıkışında toplumsal süreçlerin de önemli pay sahibi olduğu açıktır. Türk Sineması, kırsal kesimden kente göç eden kesimin gelenekle olan bağını koparmayışına; kırsal kesimden kente göç eden insanların yaşadığı problemlere; ve doğu ile batı arasındaki zıtlıktan kaynaklı gerilimlere en iyi örnekleriyle tanıklık eder. Yerli filmlerin daha popüler olduğu dönemlerde (1960-1975) geleneksel ve modern çatışması filmlerde kendini açık bir şekilde hissettirmektedir. Ekonomik eşitsizlikler de bu dönem sinemasının önemli konuları arasına girmiştir. Bunların dışında, sanayileşme, iç göç, kentleşme ve onların doğurduğu kimlik sorunları melodramların ele aldığı konular arasında olagelmıştır.

Bu dönem aynı zamanda Türk sinemasında çocuk karakterlere de filmlerde daha sık yer verildiği, çocuk kahramanların yıldızlaştığı ve yapım şirketlerinin de bu filmlerden yüklü miktarda gelir elde ettikleri bir dönemdir. Türk Sineması'nda, 1960 ve 1970'li yıllarda, 'Ayşecik' serisi ile birlikte, Zeynep Değirmencioğlu, 'Yumurcak' dizisi ile İlker İnanoğlu, 'Sezercik' ile de Sezer İnanoğlu gibi birçok yıldız çocuk oyuncu yer almıştır.

“Çocuk en saf haliyle görülmeyeni görüp duyulmayı duyarken gerçekliği masum bir bakış açısıyla izleyiciye sunmaktadır” (Alıcı, 2014). Selahattin Güven'e göre de çocuk karakterler, bu dönem filmlerinde sorun kaynağı değildir. Aksine, sorunların

çözümlerinde rol oynayan, çözüme katkı sağlayan aile bireyleridirler. Temelde çocuklar masumiyetin ve iyiliğin simgesi olsalar da, gerektiği zamanda ailenin sorumluluğunu alan yetişkinler de olabilmektedirler (Güven, 2014). Örnek olarak *Gülşah Küçük Anne* (1976) filmini örnek gösterebiliriz. Gülşah mutlu bir ailenin çocuğu iken, kardeşinin doğmasıyla birlikte felaketler üst üste gelir ve küçük Gülşah bütün sorumlulukları üzerine alır. Hem kardeşine bakar, hem para kazanır, hem de hapse düşen babasını kurtarmak için mücadele verir. Çünkü Gülşah görülmeyeni görüp duyulmayı duymuştur; babasına kimin iftira attığını çözmüştür. Ya da Çağan Irmak'ın filmlerinden, *Babam ve Oğlum*'da Deniz, babası Sadık ile dedesi Hüseyin arasındaki buzların erimesine yardım eden ve tekrar kalabalık bir aile olmalarını sağlayan bireydir. *Babam ve Oğlum*'da, çocuk aynı zamanda anlatıcı konumunda da kullanılmıştır. *Dedemin İnsanları* filminde ise Ozan, dedesinin hayalini gerçekleştirir ve dedesinin doğup yaşadığı ve daha sonra göç etmek zorunda kaldıkları evine ulaşır. Sorumluluğu filmin sonunda gerçekleştirerek bir yüzleşmeyi sağlamış olur. Yeni Türk Sineması döneminde çekilmesine rağmen Irmak filmlerinde ölümcül hastalık, felaketler zinciri, çaresizlik, göç konuları işlenerek Yeşilçam melodramlarına göndermeler yapılmıştır.

Melodramlar, gerçekliği, melodramın sunduğu tutkuları, heyecanları ve hareketliliği daha güçlü anlatabilmek için kullanır (Buğdaylı, 2015). Yeşilçam sinemasında, yaygın olarak varlığını sürdüren en tipik anlatım türü melodramdır. Birçok ülke sinemasında olduğu gibi Türk Sineması'nda da melodram türü epey benimsendiğinden 'Türk Melodram Sineması' adı altında, uzun yıllar boyunca anlatılan aynı hikâyenin çeşitli versiyonları seyirciye sunulmuştur. Bu filmlerde, zengin-fakir, köylü-kentli, modern-geleneksel, iyi-kötü şeklinde oluşan çatışmalar ve



bu çatışmaların içerisinde bulunan kahramanlarla onların kavuşamamalarının anlatıları söz konusudur. Abisel vd.<sup>9</sup> göre, modernleşme, tüm Yeşilçam anlatılarının alt metinlerinde yer alır. Modernliğin yarattığı korku, kaygı ve arzunun Yeşilçam anlatılarına sızdığı söylenebilir (2005).

1980 sonrası döneme baktığımızda, aile konulu filmler yerini daha çok birey çevresinde dönen hikâyelere ve psikolojik ruh hallerinin yansıdığı karakterlere bırakır. Çelik'e göre klişe ikilikler (zengin kız - fakir oğlan vb.) çok geride kalırken, bu, daha başka klişelere (*ben, eşim ve aşığı*) yerini bırakır. Bu dönem filmlerinde iletişim kopukluğu ve yabancılaşma gibi temalar öne çıkar (*Tabutta Rövaşata 1996, Derviş Zaim*) (2011, s. 36). Velioğlu (2019)'na göre bu dönemdeki filmlerde yönetmen çoğu zaman kendi iç dünyasına döner. Kendi varlığını, *insanın* varlığını, dolayısıyla dünyayı sorgulama çabası filmlerin konularını oluşturur. Bu filmlerde, yönetmen kimi zaman kendi iç sıkıntısını, kimi zaman da tıkanmışlığı konu olarak bir yere ait olamama duygusunu da yansıtır (2019, s. 403).<sup>10</sup>

### 2.2.1 Yeşilçam Melodramları

Türk sinemasında melodram denilince akla öncelikle Yeşilçam gelmektedir. 1960-1980'li yıllara kadar varlığını sürdüren, bir dönemin yanı sıra bir anlatım tarzı olan ve melodramatik kodları olan bir sinemadır. Hasan Akbulut'a göre melodramlardaki çatışmalarda iyi ve kötü ilişkisi ile ahlaki kutuplaşmalar vardır ve kötü kişiler ne yaparlarsa yapsınlar kötü kaderinden kaçamazlar ve genellikle kötü kaderin hedefinde de kadınlar yer almaktadır (Akbulut, 2011). Bu türde öne çıkan

---

<sup>9</sup> Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine kitabına bakınız.

<sup>10</sup> Örnek vermek gerekirse, Atıf Yılmaz'ın *Hayallerim Aşkım ve Sen* (1987), Yavuz Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010), Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001) filmlerinde, karakterlerin bunalımlarına, tatminsizliklerine, korku ve sorunlarına, hatta tutku ve komplekslerine yer verilir.

temalardan diğeri ise mazlumluktur ve bu zengin fakir ilişkisi içinde ortaya çıkar. Rifat Becerikli (2017)'ye göre de Yeşilçam'da birbirini tekrarlayan, aşk acısı, ıstırap, ailesi için fedakârlıklar yapmak gibi kodlar bulunmaktadır (2017, s. 102-103).

Bu kodların yanında, Yeşilçam melodramlarında inanılmaz tesadüfler ve yanlış anlamalar, körlük ve sakatlıklara da yer verilir. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabında da bahsedildiği gibi “aşırılık metni” olarak tanımlayabiliriz melodramları (Abisel, ve diğerleri, 2005, s. 38). Örneğin köylü kız, zengin erkeğe kızar ve yürüyerek İstanbul'a kadar gider. Ve bu âşıklar ansızın bir yerde karşılaşırlar. Ya da birbirlerini çok seven âşıklar ölmek üzere olan komşularından gerçeği, aslında sevgilinin onu aldatmadığını öğrenir, yanlış anlaşılma biter ve tekrar kavuşarak mutlu olurlar. Her şey abartılı olarak izleyiciye sunulur, izleyici de bunu bilerek, isteyerek filmi seyreder. Sadece bununla da kalmaz, Akbulut'a göre, melodramlarda, âşıkların ayrılıkları ve birleşmeleri üzerine kurulan olay örgüsüne yer verilirken aile olgusu daima yüceltilir (2011, s. 19). Bu nedenle kavuşmalar genellikle evlilik ile sonuçlanır. Kadın karakterler iyi ve kötü diye ikiye ayrılır, evine çocuklarına bakan iyi kadın olarak gösterilirken, kötü kadın filmin sonunda mutlaka cezalandırılır.

1990'ların ortasında başlayan Yeni Türk Sineması, Yeşilçam melodramlarından bir anlamda önemli bir kopuşa işaret etmektedir. Bu yeni dönemin anlatıları ve anlatılma biçimleri, özellikle ilk dönemlerde Yeşilçam'dan oldukça farklılıklar göstermektedir. Ancak Yeşilçam melodramlarından kopamayan, konuları itibarıyla farklı hikayeler anlatsa da, biçimsel olarak melodramı kullanan birçok yönetmen bulunmaktadır. Özellikle 2000 sonrasında, geleneksel yapıdan moderniteye geçişin sancılarını aile

yapısındaki çatışmalara yedirerek melodramatik bir dille anlatan yönetmenlerden bir tanesi de Çağan Irmak'tır.

### 2.2.2 Çağan Irmak<sup>11</sup> Filmleri; Konular, Temalar

Konu, sanat eserlerinde ele alınan düşünceler, olaylar, durumlar ya da bir sorun olarak ifade edilir (TDK, 2020). Sanatçının işlemek istediği her şey, sanat eserine konu olabilir. Üzerinde çalışılan konular aynı olsa bile, farklı sanatçılar, farklı yorumlar katarak işlenebilir ve ortaya bambaşka eserler çıkabilir; bu tamamen sanatçı ile alakalı bir durumdur.

Çağan Irmak'ın film konuları çoğunlukla toplumda var olan, yaşanmış hikâyelerden oluşmaktadır. Bu sebeple film ile izleyiciler arasında özdeşleşme büyük ölçüde yaşanmaktadır. Aslında çevremizde sevip kavuşamayan ya da aile büyüklerine kendini ya da düşüncelerini kabul ettirmeye çalışan insanların yaşadıklarını görür ve duyarız. Çağan Irmak, bu konuları filmlerine yansıtır ve yansıtırken de kendi hayal dünyasını da katarak çokça bilinen öyküleri izleyici ile buluşturur. Örneğin herkes hasta olan annesine ya da babasına bakabilir normal hayatta, ancak ona esrar içirerek korkularını yenmesini sağlaması ve özgürlüğe kavuşturması yönetmenin dünyasıdır (*Karanlıktakiler*, 2009).

İlk sinema filmi olan *Bana Şans Dile*'de sessiz ve içine kapanık olan bir lise öğrencisi sınıftaki arkadaşlarını rehin alarak hayatlarında yaşadıkları sıkıntıları anlattırmakta, anlatanları teker teker serbest bırakmaktadır. Filmde Irmak, karakterlerin daha çok yaşadıkları duygu durumuna yoğunlaşmıştır.

---

<sup>11</sup> Çağan Irmak 4 Nisan 1970 de İzmir'de dünyaya gelmiştir. Çocukluğu Seferihisar'da geçen Çağan Irmak'ın yaşadığı toplum yapısını ve dönemin bıraktığı izleri filmlerinde görmek mümkündür. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema bölümü mezunu olan Irmak'ın ilk profesyonel kısa filmi 1998 yılında çektiği *Bana Old and Wise* filminden sonra *Asmalı Konak*, *Çemberimde Gül Oya* gibi dizi/filmleri yazıp yönetmiş, benzer konulara, farklı olay örgüleri ile değinmiştir.

*Mustafa Hakkın Her Şey* (2004), aldatıldığını öğrenen bir adamın yaşadığı psikolojik tramvayı anlatmaktadır. Mustafa'nın aldatıldığını öğrenmesi ile birlikte geçmişte yaşadığı ve üstünü kapattığı bütün sorunlar gün yüzüne çıkar.

2005'de ise *Babam ve Oğlum* filmini çekmiştir. Bu filmde melodramatik anlatının unsurları kullanılarak baba-oğul çatışmasına yer verilir. Kötü tesadüfler, hastalık ve ölüm hikâyesinin merkezindedir. Çatışmaları ortaya çıkaran şey iki zıt karakterin varlığıdır ve bu zıt karakterler de kendi arzuları için ellerinden geleni yaparlar.

Başka bir filmi olan *Issız Adam* (2008) filminde, Çağan Irmak, tesadüf sonucu karşılaşip aşk yaşayan ve kavuşamayan bir çifti konu etmektedir. Filmlerinde kentten şehre göç edip arada kalmışlığı, sıkışmışlığı ve aile kavramından biraz uzak kalarak, koşturmacayı filmlerine yansıtan Irmak, bu filmde de kentten şehre göç eden ve şehrin yoğunluğuna kendini kaptıran karakterler kullanmıştır. Alper'in ayrılıktan sonra Ada'nın eşyasını ansızın evde bulması ya da yıllar sonra sinemada karşılaşmaları gibi Yeşilçam göndermeleri mevcuttur.

Bahsettiğimiz filmlere baktığımızda olay hep erkek karakterler etrafında dönerken *Nadide Hayat* ve *Unutursam Fısılda* filmlerinin merkezinde kadın karakterlerin olması dikkatimizi çekmektedir. *Nadide Hayat* filminde otuz yıllık eşini kaybettikten sonra kendini boşlukta hissedip kendine yeni uğraşlar arayarak yeni başlangıçlar yapan Demet Akbağ karakterini görürken, *Unutursam Fısılda* filminde ise merkezde abla ve kardeş yer almaktadır. Muhafazakâr bir kasabada yaşamakta olan ailenin kızları birbirine zıt karakterdedirler. Abla şiir yazmaya meraklı, kardeşi ise şarkı

söylemeye. Bir gün küçük kardeş ablanın defterini alarak kasabadan kaçır ve ünlü bir şarkıcı olmanın yollarını arar.

*Karanlıktakiler* filminde, 30’lu yaşlarda olan Egemen sıradan bir işte çalışıp annesi ile yaşayan bir karakterdir. Annesi oğluna saplantılı derecede bağlı ve takıntılıdır. Film, ilerledikçe anne olan karakterin geçmişte yaşadığı tecavüz sonrası atlatamadığı tramvayı gösterir bize. Aile içi baskı, tecavüz sonucu doğan bir çocuk ve bu sebeple yaşanan zorluklar anne ve oğul üzerinden anlatılmıştır.

*Dedemin İnsanları* filmi 2011 yılında çekilmiştir. Göçmen bir ailenin yaşadığı sıkıntıyı konu alan Irmak filmde, ötekileştirme üzerinde durmuştur. Ötekileştirme sorunu denilince akımıza başka bir filmi olan *Tamam mıyız?* (2013) gelmektedir. Bu filmde de farklı cinsel eğilimlere sahip olan iki karakterin bir araya gelmesinden bahsedilmektedir.

Temanın kesin bir tanımı olmamakla birlikte “...sanatçının konuyu oluşturan öğeleri kullanarak izleyiciye aktarmaya çalıştığı temel duygu, anlam ve hikâyedir. Halkın yaygın söylemiyle eserdeki ‘ruh’ tur” (Sümerkan, 2011). Yine Sümerkan’a göre, temanın anlaşılması için, izleyicinin o sanat dalıyla ilgili bir bilgi birikiminin, sorgulama ve kavrama yeteneğinin olması gerekir. Küçük bir çocuğa ‘umutsuzluk’ temasının olduğu bir resim ya da fotoğraf gösterip ne gördüğünü sorduğumuzda; evleri, ağaçları ya da bulutları, gördüklerini tek tek sayacaktır. O bütün saydıkları konuya aitken, yorumlayıp söyleyemedikleri ise eserin temasını oluşturmaktadır (Sümerkan, 2011).

Özge Özdüzen'e göre; “‘Taşra yaşamına’ ve ‘ev’e korunaklılık ve kucaklayıcılık atfeden Çağan Irmak sineması, popüler nostalji sineması janrı içinde azınlıkları çocuksu babalar ve babacan çocukların ön planda olduğu hikayelerle temsil ederek, geçmişin gerçekliğiyle yüzleşmektense onu çocukluğun mesut alanına sabitlemektedir” (Özdüzen, 2016).

Çağan Irmak filmlerine baktığımızda başlıca temalar; aile, aşk, çocukluk, yalnızlık, kuşak çatışması, sınıfsal çatışma söz konusuysen zengin-yoksul, yaşlı-genç karşıtlıkları da mevcuttur. Bunların dışında göç, modernleşme, kent hayatında parçalanmış aileler ve daha sonra tekrardan kasabaya, geleneğe biraz dönüş ya da tekrardan dokunuş işlenmiştir. Bu temalarda, ‘yüzleşmelerden kaçarak çocukluğun mutlu mesut anlarında kalmak mümkün müdür? Mustafa’nın, Sadık’ın hatta Mehmet Bey’in yüzleşemediği, kaçtığı konularla yüzleşmek film sonunda torunlara kaldı; yani dededen kalan o ‘yüzleşme’ mirasıyla Ozan yüzleşmek durumunda bırakıldı. Veyahut babasının yüzleşemediği o arada kalmışlık gerçeği ile Deniz...

Çağan Irmak filmlerinde karakterler yüzleşmek ve yüzleşmemek arasında kalırken, toplumsal yapının temelini aileyi konumlandırmakta ve bireylerin aile içerisindeki yaşanmışlıklarının, karakter oluşumuna doğrudan etkide bulunduğu gözlemlenmektedir. Irmak belki de Duygu Özsoy’un da vurguladığı gibi, sağlıklı birey ve toplumların, sağlıklı ailelerle oluşabileceğinin mesajını vermektedir (Özsoy, 2016).

Yönetmenin filmlerinde, hemen hepsinde iyi ya da kötü, farklı ya da birbirine yakın hikayelerde mutlaka aile temasının işlendiğini ve aile temasını işlerken daha

geleneksel bir dil kullandığını söyleyebiliriz. Fakat her filminde o beklenen 'kutsal yuva', mükemmel sorunsuz aile mitlerini kullanmak yerine, çatırdamış, sorunları olan, hatta fazlasıyla sorunları olan ailelere de yer vermiştir. Bu konuya örnek olarak *Bana Şans Dile*, *Karanlıktakiler*, *Mustafa Hakkında Herşey*, *Unutursam Fısılda* filmlerini gösterebiliriz. Bunların dışındaki filmlerde de bir çatışma ve kopma söz konusu olsa da, bu filmlerde gösterilen aile kavramı istenilenden ve her zaman gösterilenden farklıdır. Irmak, aileyi yüceltme kaygısı barındırmaz ve genellikle baba-oğul ilişkisi üzerinde durur.

## Bölüm 3

### METODOLOJİK YAKLAŞIM

#### 3.1 Araştırmanın Yöntemi

Tezimin literatür kısmında temsiller, Yeşilçam ve Türk Sineması, Çağan Irmak Filmleri ve Teması bölümleri üzerinde durulmuştur. Literatürün birinci kısmında toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunun üzerinde durularak kadın, erkek, aile ve çocuk temsillerinden söz edilmiş feminist film kuramcılarının üzerinde durdukları temel konulara yer verilmiştir. İkinci başlıkta Yeşilçam Melodramlarının Türk sineması ile benzerliklerinden, birbirlerinden koptuğu ve zaman içerisinde kendini yenilediği anlardan ve Irmak filmlerinin tema ve filmlerindeki temsillerden bahsedilmiştir. Dördüncü bölümde ise seçilmiş olan üç Irmak filmi benzerlik/farklılık, çatışma ve karakter yönünden incelemiş, çocuk/çocuksuluğun yansıtılış biçimleri üzerinde durulmuştur.

Her sinema metni, içinde olduğu kültürün, dilin izlerini az ya da çok taşır; dolayısıyla bir filme bakarken, onun hangi etkilenmelerden doğduğuna, hangi metinlere dokunduğuna da bakmak gerekir. Bu anlamıyla, sinemanın, metinler arası bir iletişim aracı olduğunu ve bu nedenle de ona özgü gösterge ve söylemi (konuşma, diyalog, yazı, metin vb.) birlikte okumak önemlidir. Filmde anlam katmanlardan oluşan bir bütün olduğu için film analizi/çözümlemesi yapılırken, katmanları açabilmek için gösterileni ve gösterilmek isteneni (sözlü, yazılı, mekânsal vb.) birbirinden ayırmadan bir bütün halinde incelememiz gerekmektedir. Filmci sözlüğe



göre; sinema katmanların üçe ayrılır. İlk katman dış-görünen-zahiri yani filmde görünen her şey, konuşmalar, hareketlerden oluşurken, ikinci katman, iç-görünmeyen-batın, politik izdüştür. Zaman ve mekân algısı kullanılarak hikâyenin atmosferini ifade eder. Son olarak üçüncü katman ise varoluşsal, sorular ve aranan cevaplar ile ortaya çıkan katmandır (2020). *Dedemin İnsanları* filminde Ozan, Tahsin ve Zeynep'in yolda yürüdüğünü görmemiz birinci katmandır, sıkı yönetimin olduğu bir zamanda yürümeleri (ilerde askerlerin duvarda yazan devrim sözlerini silerler) filmin politik göstergesidir ve bunu ikinci katman olarak yorumlarız. Ozan, Zeynep ve Tahsin'in birlikte yürümesi Türk-Kürt sorununun bireysel olmadığına, ideolojik bir durum olduğuna göndermedir ve bu da ilk bakışta çözümlenmesi zor üçüncü katman olmaktadır. Bu katmanların analizini yapmadan önce metinlerarasılık nasıl tanımlanır, ona bakmamız gerekmektedir. Kavramın ortaya çıkışı, Esin Gören'e göre;

Metinlerin çizgisel bütünlüğü içinde yazara dönük eleştirinin hüküm sürdüğü edebiyat kuramları yerlerini, yazarın mutlak otorite, okuruna edilgen bir tüketici olmaktan çıkarıldığı ve metinlerin alışverişinden doğan çoksesli gösterge dizgelerine bırakır. Modern sonrası dönemde bu paradigma değişikliğini olumlayan kuramcılar arasında Mikhail Bahtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gérard Genette, Umberto Eco ve Harold Bloom'u sayabiliriz (2013, s. 28).

Gizem Parlayandemir'e göre; 'Metinlerarasılık' teriminin ilk Julia Kristeva tarafından ortaya atılarak, bir metnin tek başına yeterli ve bağımsız bir varlığa sahip olmadığını, bu sebeple başka metinlerden yararlandığı için metinlerarasılık teriminin üretildiğini iddia ettiğini söyler (2015). Görkem Sedat Bakıcı'ya göre de "Mihail Bahtin'in, bir söylemin salt bir söylem olmadığı ve bir diğer söylem içerisinde yeniden üretildiği savından yola çıkan Julia Kristeva, metinlerarasılığı, bir metnin yeni bir metin içerisinde yeniden üretildiği sonsuz bir etkileşim alanı olarak tanımlamaktadır" (2018). Metinlerarasılık kuramının gelişmesinde katkıda bulunan

Barthes tek bir alan ile ilgilenmemiş, edebiyat eleştirisi, dilbilim, felsefe, göstergebilim ve yazınbilim gibi birçok alana katkı yapmıştır. Cristiano Bedin (2018)'e göre, Barthes, metinlerarasılığı bir metnin başka metinlerle, başka kodlarla bağlantı kurarak, iç içe geçirerek oluşturulan metinlerarası ilişkiler seçkisi olarak tanımlar ve her metnin bir önceki ile bağı olduğunu savunur (Bedin, 2018). Her metin bir önceki ile bağıntılı ve iç içe geçen sonsuz anlamlarına baktığımızda yazarın önemini kaybettiği dikkatimizi çeker. Yine Bedin (2018) yazısında, metinlerarasında Barthes'ın, metin yazarının rolünün en aza indirgenmesi gerektiğine, çünkü eleştirmenin metnin dilsel ve yapısal özelliklerine dikkat etmesi gerektiğine vurgu yaptığından bahseder (2018, s. 75).

Metinlerarası kuramı tek bir alandan beslenmeyip diğer alanlardan da beslenen bir kuramdır. Bu sebeple genel olarak gösterge ve dilden bahsetmek gerekirse, İletişim *Çalışmalarına Giriş* kitabında Saussure için gösterge; “anlamı olan fiziksel bir nesne, ya da Saussure'ün terimleriyle söylersek; bir gösterge, bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren göstergenin anladığımız imgesidir/ kâğıt üzerindeki işaretlerdir, havadaki seslerdir. Gösterilen, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır” (2003, s. 67). Göstergenin kendisine doğrudan odaklanarak, aynı dili konuşup aynı kültürden olan insanlar için ortak bir kavram olduğunu savunan dilbilimin kurucusu Saussure, göstergebilimi, gösterilenlerin toplumdaki yaşamını inceleyecek bir bilim olarak görmüştür. John Fiske'e göre, göstergeler kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemlerdir. Kodlar ise içinde göstergelerin bulunduğu ve göstergelerin birbirleriyle ilişkilendirilerek anlamın yüklendiği iletişim şeklidir (Fiske, 2003). Göstergeyi/kodu karşı tarafa aktarma veyahut alma da toplumsal ilişkilerin bir pratiğidir. Seyide Parsa ise Peirce'in tam tersi “herhangi bir

kimse için, herhangi bir ölçüde ve herhangi bir şeyin yerini tutan herhangi bir şeydir. Göstergenin yerini tuttuğu şey göstergenin nesnesidir” dediğinden bahseder (Parsa, 1999). Trafik işaretleri, jest ve mimikler buna örnek olarak gösterilebilir. Kırmızı ışığın dur anlamına gelmesi ya da park yapılamaz levhasının olduğu bir yere park edilemeyeceği de örnek olarak gösterilebilir.

Filmsel göstergelerde daha ziyade gösteren ile gösterilen birbirine benzerken dilbilimsel göstergede gösteren ve gösterilen ilişkisi daha çok kendiliğindedir. Ahmet Özgür’e göre, Saussure göstergebilimin toplumsal işlevi ile ilgilenirken Peirce’e baktığında ise onun mantıksal işlevini vurguladığını savunur (Özgür, 2006). Fiske’i diğerlerinden ayıran nokta metin çözümlemesinde okurun önemli olduğunu vurgulamasıdır. Çünkü okurun deneyimleri duyguları ve tutumları metinlerin anlamlandırılmasını sağlar (2003, s. 17-18). Bir konuyu farklı kültürlerden gelen insanlar kendi kültürlerine göre yorumlarken, aynı kültürden gelen, aynı deneyimleri yaşamış insanlar birbirlerine yakın yorumlar yapmaktadır. Saussure öncelikle dilsel sistemle, ikincil olarak da dilsel sistemin göndermede bulunduğu gerçeklik ile kurduğu ilişki üzerinde durdu ve okur-okurun kültürel konumuyla olan ilişkisine hiç bakmadı. Sinemanın kendine ait bir dili olduğunu varsaydıığımızdan, okurun da bu dili okumak için kendi sosyo-kültürel konumundan yararlanması, kültürel mitlerinin ışığında film metninin yan anlam çıkarımı yapmak daha verimli olacaktır.

Nazife Güngör *İletişim Kuramları ve Yaklaşımları* kitabında Barthes’ın metinlerarasılığa bakışından bahseder. Barthes popüler kültür metin çözümlemelerinde, mekanların, giyimlerin vb. sembollerin analizini yapmak için Saussure’ün yapısal dilbilim anlayışından yararlanırken, Marksist dilbilimcilerin

yöntem bilimsel olanaklarından da yararlanır ve aslında Kristeva gibi Barthes de bütün her şeyin birer metin olduğunu savunur (2013, s. 231). Yine Güngör, her metnin kendinden önceki ile arasında bir bağ olduğunu, bir öncekinin üzerine kurulan doku olduğunu savunan Barthes'ın iç içe geçmiş olan bu metinlerin bazen açıkça görüldüğünü bazen ise muğlak olduğunu, ama her metnin başka metinlerden beslenerek var olduğunu, var olan metinlerin anlam ve yan anlamlarının da kültürel mitler ile ortaya çıktığını savunduğundan bahseder (s. 232-233).

Barthes, mitlerin<sup>12</sup> dil gibi işlendiğini, işlenen her mitin kendisini dil gibi sunduğunu, açıkça söylenende değil altta yatan anlamda yer aldığını savunur. Zeytin dalının barışı simgelemesi gibi. Bu örnekten de Barthes'ın yan anlamlar üzerinde durduğunu, metnin okumasını yaparken altta yatan anlamlar üzerinde durduğunu daha net anlamaktayız. Fiske, *İletişime Giriş* kitabında Barthes'ın kuramının merkezinde 'anlamlandırmanın iki düzeyinin' yer aldığından bahseder. Bunlardan birinci düzey düz anlam, ikinci düzey ise yan anlamdır. Düz anlamı sokak manzarası fotoğrafı üzerinden anlatır ve aynı sokak fotoğrafında, ışıklarla ve kontrastlıkla oynayarak ya da içerisine çocuk yerleştirip sevecen bir hale getirirken, soğuk kötü hale de getirebileceğinden yani farklı biçimlerde gösterebileceğinden bahsederken Barthes, iki fotoğrafın düzenlemsal anlamının aynı olacağından bahsederken farklılığı yaratan şeyin yan anlam olacağına değinir (2003, s. 115).

---

<sup>12</sup> Çağdaş toplumlarda mitler, erillik ve dişlilik, aile, bilim, başarı vb. hakkındadır ve bu mitler farklı toplumlardaki kültürlere özgüdür. Daha çok insanlara hükmetmek için kullanılmaktadır (Levi-Strauss Ve Roland Barthes'ın Yaklaşımıyla "God Of War III" Oyununun Mitsel Çözümlemesi, 2016). Jon Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş* kitabında Barthes mitten, bir şeyin üzerine düşünme, onu kavrama veya anlayabilmenin kültürel yolu olarak bahseder ve kültürdeki hiçbir mitin evrensel olmadığına değinir (2003, s. 118-121)

Fiske, “yananlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir. Bu, anlamların öznelliğe ya da en azından öznelarasılığa doğru kaydığı andır: bu anda yorum yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir” (2003, s. 116) demektedir. Bu yüzden de yönetmenler sinemada sözle söylenmeyeni, gizli ya da üstü kapalı söylemek için yan anlamlar kullanırlar. Çevirmeli kameranın kullanılmasıyla yönetmenin nostaljiyi çağrıştırması gibi. Sonuç olarak filmleri metin olarak ele alıp anlatı yapılarını ve o yapıları oluşturan unsurları ortaya çıkartabiliriz. Barthes'ın S/Z denemesinde metinleri, okunabilen ve yazılabilen metinler olarak ayırdığını görürüz. Okunabilir metin kapalı, sınırları belli, değiştirilemez bir metindir ve bu metinden başka metinler çıkartılamaz. Yazılabilir metin ise daha açık uçlu metindir, okurun yorum yaratmasını, başka metinler oluşturmasını mümkün kılar (Barthes, 1999).

Duygu Aydın'a göre, Christian Metz 1960'larda, Roland Barthes'ın yapısal dil bilimi yaklaşımının açılımlarından yararlanarak, sinemanın kendine ait bir dile sahip olduğunu öne sürmüştür (Aydın, 2016). Mustafa Mencütekin'e göre, sinema estetiği konusunda önde gelen isimlerden olan Metz filmi izlerken, izleyicinin, iki aşamalı süreçten geçtiğini savunur. Öncelikli olarak imge, temel anlam düzeyinde okunmakta daha sonra da imgenin yan anlam olarak anlatmak istediğine bakılmaktadır (Mencütekin, 2010). Düz anlamda gösteren ile gösterilen birbirine benzer, ev görüntüsü evi gösterir, ağaç görüntüsü ağacı gösterir. Yan anlamda ise gösteren ile gösterilen arasında nedensellik bağı vardır ve içeriğe göre oluşturulur.

Çağın Irmak'ta çocukluğun nasıl temsil edildiğini anlamaya çalıştığım çözümlememde, Metz'in sinemanın bir dili olduğu çıkarımı ile Barthes'ın metinlerde yan anlamların kültürel mitler ile ortaya çıktığı savını ve S/Z denemesindeki 'yazılabilir metinleri' de referans alarak çözümlememi yaptım. Çağın Irmak filmlerinin birçoğunun konusunun, yakın tarihin sosyal dokudaki izlerinden etkilendiği açıktır, ki zaten analiz yapılırken, kültürel kodlardan da yararlanarak bir çıkarım yapmak gerekmektedir. Örneğin 1980 darbesinin geçtiği bir dönemi anlatan bir filmde o dönemin ve toplumun kültürel okumalarını da yapmamız gerekecektir. Ya da, toplumsal cinsiyet temsillerine baktığımızda kadın ya da erkek temsilinin kültürel kodlarına bakarak çıkarım yapmak daha sağlıklı olacaktır. Ataerkil bir toplumda yaşamayan bir bireye, Türk filmlerindeki erkek temsilini incelerken, 'sert erkek' ya da 'iktidar sahibi baba' gibi çıkarımlar anlamsız gelebilir ve izlerken de erkeğin neden böyle konumlandığını anlamlandıramayabilir.

Çağın Irmak, seçilen üç filmde de erkek çocuklara yer vermiştir. Bu anlamda, çocukların genellikle oğlan çocuğu olması ve böylece baba-oğul, dede-oğul-torun çatışmalarını mercek altına alması sebebiyle de, aslında toplumdaki erkeklik problemlerine değindiğini söylemek mümkün. Buradan hareketle, dördüncü bölümde, 'Çalışmanın Amacı' kısmında belirttiğim sorular ışığında, çocuğun ve çocuksuluğun söz konusu filmlerdeki anlamını açığa çıkaracak çözümlemelere yer verilmiştir.

## Bölüm 4

# ÇAĞAN IRMAK SİNEMASINDA ÇOCUK VE ÇOCUKSU BAKIŞ

### 4.1 Babam ve Oğlum

Çağın İrmak'ın en önemli filmlerinden, puanı 8,3 (İmdb) olan 2005 yapımı *Babam ve Oğlum*'un izlenme verilerine baktığımızda film ilk hafta sonu 35.101, toplamda ise 3.839.883 izleyici ile buluşmuştur (Box Office Babam ve Oğlum). Bunun yanı sıra internet ve dijital platformlarda filmin tamamı yer almaktadır. Filme genel olarak baktığımızda; babalık, kuşak çatışması, çocukluk vb. konuların yanı sıra 12 Eylül darbesi ve siyasi çatışma söz konusudur.

#### 4.1.1 Filmin Öyküsü

Sadık, Ege'de ailesinin yanından yaşayan, daha sonra hayali olan gazetecilik bölümünü okumak için ailesinden ayrılarak İstanbul'a giden biridir. Fakat Sadık'ın bu gidişi babası için yıkıcı bir gidiştir. Çünkü baba Hüseyin Bey, Sadık'ın ziraat mühendisi olup işlerin başına geçmesini, hep yanlarında olmasını istediği halde Sadık'ın babasına karşı gelerek İstanbul'a gitmesi aileyi, özellikle de babasını derinden sarsar. Film ilk olarak gazetede çalışan Sadık ve hamile olan eşi ile başlar ve film ilerledikçe Sadık'ın evi terk ederek babasına başkaldırışını flashback şeklinde görürüz.

Sadık, 12 Eylül darbesinin olduğu gün, sabaha doğru sancılanan eşini hastaneye götürmek için dışarı çıkarak taksi bulmaya çalışır, fakat ülkede darbe olduğu için

araç bulamaz ve eşi sokakta doğum yapmak zorunda kalıp hayatını kaybederken, bir oğlan çocuğu sahibi olur. Sevilay Çelenk'e göre "komşu evlerden hiçbir ses alamayan ve en sonunda bir park köşesinde onun ölümüne seyirci kalan Sadık'ın çaresizliğinde, darbenin ulusal ölçekte yol açtığı yıkımın ve acının sembolik, kişiselleştirilmiş bir temsili sunuluyor" (2006, s. 113). Yardım çılgınlıklarına hiçbir komşunun çıkmayışı ve bunun sonucunda doğumda eşini kaybetmesi, sinemada gerçeklik olgusundan uzak, sembolik açıdan ise yıkımı vermek için kullanılan kuvvetli bir sahnedir.

Deniz'in doğumundan sonra, siyasi nedenlerden dolayı Sadık hapse girer, birkaç yıl hapiste kalır ve bu süre içerisinde bir sürü işkenceye maruz kalan Sadık'ın sağlığı bozulur. Yıllar sonra bile rüyalarında sürekli kendisine işkence yapıldığını gören Sadık, Freud'un bastırılmış duyguların rüya aracılığı ile ortaya çıktığı görüşünü hatırlar. "Freud'a göre rüyalar insanın uyanık hayatında arka plana itilmiş, sosyal ve etik değerlerle kontrol altında tutulmuş veya bastırılmış düşünce ve duygularının uykuda bilincin rahatlamasıyla görsel açıdan ön plana çıkmasıdır" (Söylemez, 2014). Sadık'ın rüyasında aynı şeyleri görmesi de aslında, darbe dönemi içeriye alındığında yaşadığı travmanın, bastırıldığı korkunun bir şekilde dışavurumudur. Bastırıldığı bu duyguların yanı sıra, yaşadığı işkenceler yüzünden hastalığının ölümcül seviyeye geldiğini öğrenen Sadık, bunu Deniz'in bakıcısı Fatma ile paylaşır ve zor da olsa baba evine dönmeye karar verir. Çünkü kendisine bir şey olduğunda Deniz'i bırakabileceği tek yer Ege'deki ailesidir. Hazırlanır ve Deniz ile yola çıkarlar.

Trendeki yolculuklarından anlarız ki Deniz, çizgi roman okumayı çok seven, gerçek hayat ile çizgi film karakterleri arasında sürekli bağ kuran, sessiz, anlayışlı, bir o



kadar da soru sormayı seven bir çocuktur. Babaannesi ve yengesi Deniz doğduğunda ve Sadık hapisteyken Deniz'i sadece birkaç kez dededen gizli ziyaret etmiş, bir daha gelmemişlerdir. Dedesi ise Sadık evi terk ettiğinden beri onunla hiçbir şekilde iletişim kurmamış, torununu dahi görmeye gitmemiştir. Dolayısıyla bu ziyaret çocuk için yabancı insanların evine ziyaret gibidir ve Deniz daha çok babası ve bakıcısı ile sessiz bir evde büyüdüğünden kalabalık aile ile karşılaşınca şaşırır. Kalabalığa bir süre adapte olmakta zorlanır.

Hüseyin Bey, Sadık ve Deniz'in gelmesine tepki gösterir, çünkü hala ilk günkü gibi kırgın ve kızgındır. Sadık babasıyla iletişim kurmaya çalışsa da başaramaz. Eşi, Hüseyin Bey'in önünde ona karşı durur ve -hele bir gitsinler bu evden senden ötürü, ben yemin verdim gideceğim peşlerinden- der ve bu sefer çocuğunu ezdirmeyeceğini, böyle bir şey tekrar yaşanırsa bu yaştan sonra boşanacağını söyleyerek Sadık'ın yanında durmayı seçer; Hüseyin beyin de sesini çıkartmaması gerektiğini vurgular.

Her ne kadar zor ve sinirli bir karakter olsa da eşinin meydan okumasına sessiz kalır ve belli bir zaman sonra da Deniz, dedeyle iletişim kurmayı ve kendini sevdirmeyi başarır. Sadık'ın hastalığının artması ve hayatını kaybetmesi ile de Deniz daha çok içine kapanır ve büyümek ile çocuk kalmak arasında bir mücadele verir. Çizgi romanlardan uzaklaşarak, insanlardan kendini soyutlayan Deniz'e dedesi ve babaannesi, diğer akrabalarının da desteği ile bir yuva, aile ortamı sunarlar.

## 4.1.2 Karakter İncelemeleri

### 4.1.2.1 Ertelenen Yüzleşme; Dede, Oğul ve Torun

Sadık, 12 Eylül darbe günü doğumda eşini kaybetmiş, kendisi de bir süre hapisanede işkence görmüştür. Solcu, sistemi eleştiren, yanlışları çekinmeden söylediği için de gazeteden kovulan biridir. Çocuğunun ismini Deniz koymuştur ve kitaplara olan düşkünlüğü ile Deniz Gezmiş çağrışımı yapmaktadır çocuk karakter. Çok fazla kitap okuyan, bu yüzden de hayal dünyası çok geniş olan, gerçek hayatta yaşanan olayları hayali kahramanlarla ve olaylarla bir şekilde bağlayarak kendine ayrı bir dünya yaratan, kendisini masal evreninde gören bir çocuktur Deniz.

Bu masal evreninde cüceler, Zorro, Alice ya da Guliver gibi masal kahramanları ve korkunç büyücüler, kovboylar, Kızılderililer ve korsan hazineleri vardır.<sup>13</sup> Deniz'in sorgulamayı seven bir yapısı olduğunu da babası Sadık'a dedesi hakkında ya da yaşadığı yer hakkında sorular sormasından anlamaktayız. Hiç durmadan sürekli soru sorabilen ve, mantıklı çıkarımlar yapabilen Deniz, babası ve dedesine oranla daha sakin, içine kapanık ve yalnız bir çocuktur.

---

<sup>13</sup> Çağan Irmak, bir röportajında masallara ve sözlü anlatı geleneğine olan bağımlı şöyle anlatmaktadır: "Türk anlatısı... Bu çok unuttuğumuz bir şey çünkü. Sözlü edebiyat dediğimiz şey... Ben masallara döndüğümüzü değil, sinemanın çıkış noktasının masallar olduğunu düşünüyorum. Şöyle bir şey, masallar zaten çok sinematografik. Türkiye'de sinemayı doğuran, şekillendiren, bu sözlü anlatı dediğimiz geleneği, ben çıkış noktası olarak görüyorum. Ya modernini anlatırsınız ya gerçekten klasiğini ama keşke Türk sineması anlatı edebiyatından biraz daha beslenebilse" (Irmak, 2010). Filmlerinde anlatı edebiyatından, masallardan sıklıkla yararlanan Irmak, masallara yönelmediğini ama aslında hep masallardan beslendiğini söyleyerek sadece kendisinin değil de Türk sinemasının genel olarak masallardan direkt olarak daha çok beslenebilmesi gerektiğinin vurgusunu da yapar.



Görsel 4.1: Babam ve Oğlum; Deniz

Filmin 8. dakikasında görsel 4.1'i görürüz. Bu planda, Deniz'in yalnızlığı filmin başında izleyiciye net bir şekilde geçer ve Deniz'in yüz ifadesi, film boyunca genellikle mutsuz ve düşüncelidir. Sadece babası ve bakıcısı ile yaşamasından kaynaklı olarak yalnız yemek yemeğe ve zaman geçirmeye alışmış ama buna rağmen konuşmayı seven, sorgulayan ve insanlarla sağlam iletişim kurabilen, başlarda çekingen gibi gözükse de çabuk adapte olan güçlü bir çocuktur.



Görsel 4.2: Sadık ve ailesi yemek masasında

Sadık, abisi, annesi<sup>14</sup>, teyzesi<sup>15</sup>, yengesi<sup>16</sup> ve yeğenleri ile akşam yemeği için masaya oturur (Görsel 4.2), sofranın kalabalığı, yemek çeşitliliği, salatalar, turşular masadaki kalabalık, misafirperver bir aileyi işaret eder bize. Sanki bir bayram havası vardır sofrada. Yıllarca birbirlerinden ayrı kalmış bir aile, torununun ilklerine şahit olamamış babaanne, yeğeni ile bağ kuramamış bir amca, kaynaşamamış çocuklar için aslında bir bayram havasıdır Sadık ve Deniz'in eve dönüşü, Hüseyin Ağa ve Sadık için ise kaçarak yok saydıkları duyguları için bir yüzleşmedir.

#### 4.1.2.2 Seyirci-nin Bakışının Sahibi; Deniz

Sadık evden gittiğinden beri Hüseyin Bey onunla kesinlikle iletişim kurmamış, evdekilerin görüşmesine de karşı çıkmış olsa da annesi gizli gizli ziyaretine gidip oğlunu görmeyi ihmal etmemiştir. Babaanne (Görsel 4.3) yemek esnasında Deniz'e dönerek “sen doğdun, baban iki üç sefer seni İzmir’e getirdi bize göstermeye, bir iki sefer de biz İstanbul’a geldik dedenden gizli. Hatırlıyorsun ya, sakın ağzından kaçırma” diye Deniz’i tembihler.



Görsel 4.3: Sadık’ın annesi, Deniz’i tembihlerken

---

<sup>14</sup> Nuran Hanım

<sup>15</sup> Gülbeyaz Teyze

<sup>16</sup> Hanife

‘Yeni doğan bir çocuk hatırlayamaz ki’ dedirterek seyirciyi burada güldürürken, Deniz’in yüzündeki (Görsel 4.4) mutsuzluk ve kafa karışıklığı izleyiciye yakın plan ile gösterilir. Yakın plan kullanılmasının amacı mutsuzluğu, kafa karışıklığını, o an yaşadığı duygu durumunu seyircinin hissetmesini sağlayarak kendilerini Deniz’in yerine koymalarının istenmesidir. Bu kamera açıları ile izleyici Deniz ile sık sık bağ kurmakta, hikâyenin içerisine daha kolay girmektedir.



Görsel 4.4: Deniz, anneannesini dinler

Bu mutsuzluk aileyi henüz benimseyemeyişinin yanı sıra daha çok yalnız bir çocukluk geçirip, babasının Deniz’i yetişkin bir birey gibi büyütmesinden, Deniz’in de bir yandan ortadaki olayları anlamaya çalışıp bir yanda da ‘Neden dedemden gizli? Dedem bizi sevmiyor de mi’<sup>17</sup> düşüncesine sahip oluşundan kaynaklıdır. Babaannesinin söylediklerini anlamış, süzgeçten geçirmiş ve istediği şeyin sebebi olarak da -dedem bizi sevmediği için mi söylemeyelim?- çıkarımını yapabilmiştir.

---

<sup>17</sup> *Babam ve Oğlum* filminin 31:58-32:02 aralığındaki sohbet esnasında Deniz’in babaannesine kurduğu cümle.

Deniz karakteri daha çok, kameraya yansımayan geçmişteki olayları seyirciye aktarmak için anlatılan kişi ya da çoğu zaman dramı seyirciye geçirmek için kullanılan bireydir. Deniz, seyirci ile film arasındaki bağı oluşturan kişidir. Seyircinin görmedikleri Deniz’e anlatılır gibi yapıp izleyiciye aktarılıyor, dedesi Deniz’e sarıldığında sanki izleyiciyi kucaklıyor, günün sonunda babasız kalan ve o yalnızlığa düşen izleyici tekrar aileye sığınmıyor.

#### 4.1.2.3 Öfkeli Erkek; Dede

Sadık ‘gitmek ve kalmak’ ya da ‘özgürlük ve ev’ gibi ikilemlerde kalsa da, babasına “bir oda ver ona, zaman zaman çıkıp dönebileceği bir oda”<sup>18</sup> diyerek Deniz’in bu ikilemlerden uzak hem özgür hem de yuvasında büyümesini istemektedir. Kendi içindeki çelişkiler, söz konusu oğlu olduğunda gayet nettir. Sadık yaşamı boyunca özgürlüğün peşinden giden, pişmanlıklar yaşayan, geçmişten kopamayan, güçlü ve baskın gözükürken daha sonra edilgen, hasta, zayıf biri haline dönüşür. Irmak filmlerindeki erkek karakterler, Işkın Özbulduk Kılıç’ın dediği gibi, “eril bir dil ile ifade edildiğinde ‘negatif’ unsurlar içeren zayıf, güçlü görünürken zayıf oldukları açığa çıkan karakterlerden oluşur” (2016, s. 149). Sadece *Babam ve Oğlum*’daki Sadık’ı değil *Mustafa Hakkında Herşey*’deki Mustafa’yı buna örnek olarak gösterebiliriz, çünkü oradaki Mustafa da başlarda baskın, kibirli, güçlü, sert ve alaycı bir karakterken filmin sonunda zayıf ve çocuksu bir karaktere dönüşür.

Hüseyin karakterine baktığımızda içinde çelişkiler barındıran bir karakter görürüz. İnadından ödün vermeyen Hüseyin Ağa, öfkesini yenemediği için oğlu ile konuşmamakta ama bir yandan da onlara aşırı özlem duyup bağrına basmak istemektedir. Genel olarak kameraya yansıyan mutsuzluğu da toplumsal rolünün

---

<sup>18</sup> *Babam ve Oğlum* Filminin 1:13:24-1.13.31 aralığında Sadık’ın babası ile konuşmasından bir alıntı.

bireysel mutluluğunun önüne geçmiş olmasından kaynaklıdır. Oğlu babasının iktidarını yıkarak evi terk etmiş ve Hüseyin Ağa'nın toplumsal rolü zedelenmiştir. Yaşadığı bu 'erkeklik rolü' ile çözümü oğlunu asla affetmemekte, geriye kalan aile bireylerini de oğlu ile görüştürmeyerek sarsılan iktidarını bu şekilde toparlamada bulmuştur. Herkesin yaşamını kontrol edip, otoritesini koruyan bu karakter çocuklarının ismini<sup>19</sup>, kaderlerini en baştan belirleyecek şekilde isimler koyar. Fakat Salim, yani büyük oğlunun sağlığı yerinde değildir. Cüsseli iri olmasına karşın zekâ problemi yaşayan bir bireydir. Sadık, yani küçük oğlu ise ona bağlı kalmamış, babasından 15 yıl önce kopmuştur. Yani ne sadık ne de sağlıklı bireyler olmuşlardır. Genele baktığımızda Hüseyin'in geleneksel erkeklik modeline göre davranışlar sergilediği filmin çoğu sahnesinde gözümüze çarpar. Baskıcı, otoriter, inatçı, sert ve asidir. Çocuklarına sevgisini gösteremez, sevgi gösterip söylemenin zayıflık olacağı düşüncesindedir.

#### **4.1.2.4 Erilden Dişile Kayan Denge**

Filmin omurgası erkekler arasındaki iktidar mücadelesinden oluşmaktadır. Fakat kadın karakterler ilişki dengeleyici olarak karşımıza çıkar. Babaanne traktör kullanan, telsiz kullanan, eğlenceli, çocuksu ve aynı zamanda evdeki erkekler arasında denge olarak resmedilir. Ara bulucu, ara yapıcı yani güçlü bir kadındır. Örnek olarak Eşi Hüseyin Bey ile Sadık arasındaki köprü oluşunu gösterebiliriz. Ya da bir diğer güçlü kadına örnek verirsek, Hüseyin Efendi (Görsel 4.5) "açeydim kollarımı, gitme diyeydim" diye kendini suçladığı sahnede, Teyze (Görsel 4.6) faktörü araya girer ve kimsenin sergileyemediği gücü sergileyerek<sup>20</sup>, Hüseyin'in gerçeklerle

---

<sup>19</sup> Salim ve Sadık

<sup>20</sup> Salim'in babasının karşısına geçmesini ve kollarını açmış duran babasına koşarak onu itekleyip gitmesini ister. Amacı gitmek isteyen birinin her türlü gideceğini canlandırarak, sert bir şekilde Hüseyin Ağa'ya göstermektir. Salim teyzesinin dediğini yaparak babasına koşar, itekleyip yere düşürerek babasını geçer ve koşmaya devam eder. Böylece Hüseyin Ağa, gitmek isteyen birinin

yüzleşerek güçlü bir şekilde ayakta kalmasını sağlar. Burada da güçlü kadın, denge, teyzedir.



Görsel 4.5: Hüseyin Efendi, Sadık'ın ölümünden sonra



Görsel 4.6: Gülbeyaz Hanım

---

önünde dimdik dursa da, engel olmaya çalışsa da her zaman gidebileceğinin farkına varır. Bu farkına varmayı sağlayan da Gülbeyaz Hanımdır.



Genel olarak filmdeki karakterlere bakarsak, erkekler sert, agresif ve kendi aralarında problemleri olan bireyler iken kadınlar daha çok, çözüm odaklı, güçlü ve dik duran bireylerdir.

## 4.2 Dedemin İnsanları

Irmak'ın 2011 yapımı, 8,0 puan<sup>21</sup> alan *Dedemin İnsanları* filminde çatışma, etnik köken ve ötekileştirmeyi, çocukluk üzerinden izleyiciye sunmuş, toplamda 1.204.183 izlenmeye (Box Office Dedemin İnsanları) ulaşmıştır. Önceki filmi kadar sinema izleyicisine ulaşmasa da Imdb puanı ile *Babam ve Oğlum*'a yaklaşmıştır.

Cumhuriyetin kurulmasından bir süre sonra Türk- Yunan mübadelesi çok önemli sonuçların doğmasına sebep olmuştur. 30 Ocak 1923 yılında Türkiye-Yunanistan arasında imzalanan sözleşmenin “1. Maddesi uyarınca, Türkiye’de bulunan Ortodoks Rumlarla, Yunanistan’da bulunan Müslüman Yunan uyrukları, 1 Mayıs 1923 tarihinden itibaren zorunlu göçe tabi tutulacaklar ve göç edenler Türk ve Yunan makamlarının izni olmadıkça geldikleri ülkelere yerleşmek amacıyla geri dönmeyeceklerdir” (2014, s. 3). Bu sözleşmenin çıkmasından hemen sonra yaklaşık olarak 350.000 Müslüman Türk ve 200.000 Hıristiyan Rum zorunlu göç yapmaya tabi tutulmuştur (Ay, Midilli, & Tugen, 2014). *Dedemin İnsanları* filminde de bu göçü yaşayan, Çağan Irmak'ın dedesinin hikayesi anlatılmaktadır.

### 4.2.1 Filmin Öyküsü

Mehmet Bey, İzmir’de çevresindekiler tarafından sevilen ve saygı duyulan, hoşgörüyü sahip ve herkesin yardımına koşan, iyi niyetli, nazik bir insandır. 1923 mübadelesinde yedi yaşında olan Mehmet Bey ve ailesi büyük zorluklar yaşayarak Türkiye’ye göçmek zorunda kalırlar. İzmir’de, küçük bir kasabaya yerleşerek

---

<sup>21</sup> Imdb'nin resmi hesabından, *Dedemin İnsanları* title üzerinden erişebilirsiniz.

tuhafiye dükkânı açan Mehmet Bey doğduğu yere özlem duyduğu için şişelere Yunanca mektuplar yazarak denize bırakır ve onlar göç ettikten sonra evine yerleşen insanlardan cevap gelmesi umuduyla yaşar.



Görsel 4.7: Mehmet Bey denize mektup bırakırken

Mehmet Bey, eşi, kızı, damadı ve torunları ile birlikte aynı evde yaşamaktadır. Torunu Ozan, onlu yaşlar ilkokul öğrencisidir ve okul tatile girince dedesinin yanında çırak olarak çalışmaya başlar. Mehmet Bey Türk vatandaşı olduğu halde, Girit'ten göçtüğü için bazı yerliler tarafından gavur<sup>22</sup> denilerek dışlanır, Torunu Ozan'la da arkadaşları gavur diyerek dalga geçtiği için, Ozan ailesine hırçın davranışlar sergiler. “Biz Türk’üz” diyerek sürekli Türk olduğunu, ‘gavur olmadığımı’ vurgulayarak ailesine sert tepkiler gösteren Ozan, dedesinin de geçmişi hakkında konuşmasından rahatsızlık duyar. Girit'i, nasıl göç ettiklerini, oradaki güzellikleri, dedesinin o özlemini duymak dahi istemez. Dedesinin aksine, daha saldırgan (agresif) ve haylaz bir çocuktur.

---

<sup>22</sup> Dini inancı olmayan kimse. Filmde gavur kelimesi; kendisi gibi olmayanı ötekileştirmek amacı ile kullanılmaktadır.

Mehmet Bey hem Ozan'a doğrularını anlatıp, iyi bir çocuk olması için hem de doğup büyüdüğü ve ayrılmak zorunda kaldığı Girit'teki evine gitmek için çok uğraşır. Ama her seferinde bir aksilik çıkar, gidemezler. En son pasaportları, her şeyleri hazır, gideceklerken darbe olur ve sokağa çıkma yasağı ile karşı karşıya kalır aile. Bir süre sonra başkan vekili olan damadı İbrahim, darbeden sonra atanan belediye başkanının şikâyeti yüzünden işinden olur ve görevi kötüye kullanma suçundan dava açılır. İbrahim yapılan yanlışları kastederek "Halkın da söyleyecek iki çift lafı vardır" der belediye başkanına. Anlatıcı konumundaki Ozan "yoktu" diyerek halkın duruma sessiz kaldığını, kendisi gibi görmediklerinin yanında olmadıklarını, bireysel çıkarların ön planda olduğunun vurgusunu yapar. İbrahim'in görevi kötüye kullanmasından kasıtları film boyunca belediye başkanının toplum için olumsuz olacak girişimlerine itiraz ederek, yerlinin yanında olması, arsaların tanıklara satılmasını engellemesi, oteller zincirine karşı çıkararak dik bir duruş sergilemesidir. Böyle bir suçlamaya dayanamayan Mehmet Bey, Belediye Başkanı Gürkan Bey ile görüşmeye gitmek için hazırlanır. Film boyunca beyaz şapka, beyaz gömlek, beyaz pantolon kullanılıp (Görsel 4.8) hatta o sahnelerde daha canlı, sıcak görüntü yansıtılırken, filmin (Görsel 4.9) görüşmeye gitme sahnesinde siyah renk şapka, siyah takım elbise ve ayakkabının tercih edilmesi, resmi makam ile görüşmeye gideceğinin yanı sıra çekimde de soluk renklerin kullanılması ile umutsuzluk, huzursuzluk net bir şekilde yansıtılmıştır.



Görsel 4.8: Beyaz<sup>23</sup>



Görsel 4.9: Siyah

Bütün aksiliklerin üst üste gelmesine ve en son belediye başkanının Hüseyin Bey ile saygısızca konuşmasına, ailesine iftira atılmasına dayanamaz ve yaşadığı haksızlık sonucu fenalaşarak hastaneye kaldırılır. Ertesi gün Mehmet Bey uyuyan eşini öperek evden çıkar, arabasına biner ve yazlıklarının yolunu tutar. Peruzat'a<sup>24</sup> el sallar, yazlıklarının bahçesinde biraz dolanarak evine uzun uzun bakar. Daha sonra

<sup>23</sup> Sahne görselleri Most Prodüksiyon'un youtube kanalında yüklü olan filminden çekilmiştir.

<sup>24</sup> Peruzat ihtilal dönemi eşi ile sorguya alınmış, psikolojik ve fiziksel şiddet görmüş ve o sorgudan sonra eşine bir daha asla ulaşamamıştır. O günden bugüne eşinin geleceği günü bekleyen, toplum tarafından da 'aklı yarım' olarak nitelendirilen, okumuş aydın bir kadındır.

düşünceli bir şekilde sahile gider ve mektup yazarak şişelerini bıraktığı denize, topraklarına doğru kendini bırakır.

Üzerinde gri takım elbise olması, umutlarının artık son bulduğunun çıkarımını yapmamızı sağlar. Aslında kıyafetlerinin rengi değiştikçe, Mehmet Bey de değişime uğramıştır. Çocuksu, umut dolu yaşamını, yavaş yavaş gri takımları ile puslu, soluk renklerin kullanıldığı bir denize doğru yürüyüşe, sonsuzluğa bırakmıştır.



Görsel 4.10: Mehmet Bey'in ölümü

Ailesi böyle bir ölümü Mehmet Bey'e yakıştıramadığı, hatta bunu ona konduramadığı için büyük üzüntü duyar. Babasının kimseye haber vermeden, bir şey söylemeden, bir not dahi bırakmadan gitmeyeceğini düşünen Nurdan (kızı), evi, arabayı, her yeri arar ve bıraktığı mektubu sonunda bulur. Mektupta, artık böyle bir hayatta daha fazla yaşamak istemediği yazılıdır. Mektupta bahsedilen “böyle bir hayat” insanların birbirlerini ötekileştirdiği, dışladığı, iftira atarak konumlarını sağlama aldıkları, bireysel çıkarların ön plana çıkıp toplumsal duyarlılığın azaldığı bir hayattır.

Ölümünden bir süre sonra eve mektup gelir; Mehmet Bey'in şişeleri sonunda Girit'teki evine ulaşmış ve orada, Mehmet Beylerin terk etmek zorunda kaldığı evde yaşayan kadından cevap gelmiştir. Kendisini doğduğu, bir süre yaşadığı ve terk etmek zorunda kaldığı evine davet eder. Fakat Mehmet Bey hayatta değildir, evdekilerin de gitmeye cesareti yoktur. Ozan, çıktığı yolculukta dedesine “aslında istesen bir gün kafana esip çekip gelirdin ya, bence sen bunu hiç istemedin. Hatırladığın o bütün mutluluk kırıntılarının hala orada bir yerde aynı kaldığını ve hiç değişmediğini düşünmek istedin, o kadar. Peruzat gibi kendi gerçeğine tutunarak” derken, bu arada kalmışlığa işaret eder. Dedesinin, eğer geride bıraktığı mutlu yuvasına dönmeye kalkarsa, bıraktıklarının eskisi gibi olmadığını görmekten korktuğunu ve o sebeple hiç gidemediğini, ‘eski yuva’sını, o an yaşadığı toplumsal problemlerden kaçabilmek için sığındığı bir hayal, ütopya haline getirdiğini ve toplumun dayattığı ‘iyi-kötü’ problemlerinden ya da ‘ötekileştirme’lerden bu şekilde kurtulduğunu düşünür.

Ozan dedesinin topraklarına vardığında kahvede, sokakta, dükkânda denk geldiği herkes ona “Türk... Yunan... dost! Sorun yok” der. Bu söylem birçok kez tekrarlanır. Yine bir konuşmada karşımıza çıkan “Türkler Yunanlar dostuz, gerisi siyaset anlıyor musun?” cümlesi, yazarın da bahsettiği gibi aslında burada yönetmenin vurgulamak istediği yönetimlerin birbirlerini ötekileştirdiği, ‘düşman’ söylemleri ile aslında ‘öteki’ni yarattıkları siyasi bir durumdur (2014, s. 13). Bireysel olarak birbirleri ile sorunları olmayan insanlar devlet politikaları sonucunda birbirlerini daha tanımadan ‘düşman’ olmaktadır.

## 4.2.2 Karakter İncelemeleri

### 4.2.2.1 Yırtıcı Çoğunluktan Olan; Ozan

Ozan onlu yaşlarda, hırçın, agresif tavırları olan, bir o kadar inatçı aynı zamanda da yaşadığı toplumdan ötürü şiddete eğilimli bir çocuktur. Şiddete olan eğilimini karne aldıktan sonra bir grup arkadaşıyla pusu kurup elinde taşlarla diğer çocuklara saldırdığı sahneden anlamaktayız. Ozan ve arkadaşlarının yaşadığı toplumda yetişkinler ‘kendileri gibi olmayana’ ‘gavur’ diyerek diğerlerini ötekileştirirken, bir çocuk olarak Ozan da dışlanmak yerine çoğunluğa uymayı, onlar gibi olmayı tercih eder. Korkusu yalnız kalmak, dışlanmaktır.

Ozan agresifliğinin yanı sıra kurnaz bir çocuktur, karne hediyesini dedesinden aldığı halde annesinden de alır ve kaçar. Anneannesi buna gülererek karşılık verir. Bir başka sahne, Ozan’ın kurnazlığını daha açık bir şekilde görmemizi sağlar: Ozan dedesinin yanında çıraklığa başladığında, taş atarak dışladıkları çocuk da (Tahsin) Mehmet Bey’in yanında çıraklığa başlar. Ozan, Tahsin ve Mehmet Bey bir gün dükkânda dururlarken, Ozan yere para atar ve diğer çocuğu dener. Parayı alırsa “hırsız” konumuna düşürüp dükkândan atıracaktır. Tahsin yerdeki parayı aldığında Ozan’ın suratında muzip bir gülümseme belirir, o gülümsemenin altında bir kazanış, galip geliş vardır. Fakat Tahsin parayı Mehmet Bey’e verince Ozan için durum değişir ve suratındaki o haz, yerini somurtmaya bırakır.

Ozan, bir yandan bu denli olumsuz davranışlara sahipken diğer yandan da fazlasıyla duygusal, ailesine, bilhassa dedesine fazlasıyla bağlı, çevresinden ona olumsuz hiçbir söz ve düşünce gelsin istemeyen bir çocuktur. Kapalı kapılar ardında dedesi ile ilgili konuşulan “o gavur”, “Türk değil! Girit tohumu” gibi sözler onu çok hırçınlaştırır, bu

sözleri duydukça daha çok olumsuz davranış sergiler. “Yüzüne gülenler arkasından konuşuyor hep” diye ağladığı sahnede hissettirir izleyiciye içindeki masumiyeti ve korumacı tavrını. Masumiyet dışında istediği şey de, yaşadığı toplumda bir olguya tutunmadan sadece kabul görerek yaşamaktır.

Ömür Gedik<sup>25</sup> Mehmet Bey’den “Yırtıcı çoğunluğa ait olmak isteyen torunuyla mücadele edip, ona insanların kardeşliğini aşlamaya çalışan” biri olarak bahseder. Ozan’ın hırçınlığına, öfkesine engel olabilmek için elinden geleni yapan, ona daha çok sevmeyi, insanları olduğu gibi kabul etmesi gerektiğini aşlamaya çalışan Mehmet Bey bile bir noktada dayanamayıp torununa yaptıklarından dolayı “kötüsün sen, kötü kalplisin!” dese de vazgeçmeyip birlik ve beraberliğin her zaman mutluluk verdiğini kanıtlar.



Görsel 4.11: Mehmet Bey ve ailesi

#### 4.2.2.2 Dönüşümü Sağlayan; Dede-Torun

Mehmet Bey, din, dil, ırk ayrımı yapmaksızın, insanları olduğu gibi seven ve elinden geldiğince çevresindekilere yardımı dokunan, çevresi tarafından da sevilen bir

<sup>25</sup> Hürriyet Gazetesi Ömür Gedik’in “Çağan Irmak’ın dedesiyle tanışın” köşe yazısında, Irmak’ın *Dedemin İnsanları* filmi ile ilgili verdiği röportaja ulaşabilirsiniz (Gedik, 2011).



karakterdir. Onu, evsiz olan adamı tıraş ettirip yemeğini veren, Peruzat’la her zaman sohbet edip halini hatırını soran, Tahsin’e yani küçük çırağa ihtiyacı olmadığı halde iş verip torunundan ayrı tutmayan, herkesi olduğu gibi sevip yardım eden bir birey olarak görmekteyiz. Eşinin torununa “Deli Peruzat’a vereceğim şimdi seni, kulaklarını çeksin” demesine karşılık “öyle korkutmayın çocuğu, onlar da bizim insanımız” demesiyle insanlara karşı ılımlı ve herkesi kucaklamayı seven bir birey olduğu açıkça gözükür.



Görsel 4.12: Kapalı dükkân

“Kumaşta dört parmak fazla, kolonyada bir parmak fazla ver, hem hak geçmesin hem de müşteri memnun olsun” sözü ve Ozan’ın “dede sen niye kilitlemiyorsun dükkânı bir yere giderken?” sorusuna verdiği “gündüz vakti kitlenmez dükkân! ayıp konu komşuya, onlardan şüpheleniyor gibi olur. Hem müşteriye de ayıp. Görürse kör duvar gibi kilidi, soğur dükkândan” cevabı Mehmet Bey’in insanlara bakış açısını, sevgi ve saygısını izleyiciye direkt aktarmaktadır. Örnek olarak görsel 4.12’de Mehmet Bey bir yere kadar giderken sandalyeyi ters çevirerek dükkân kapısının önüne koymuştur. Bu ‘dükkânda yokum, geleceğim’ anlamını taşımaktadır. Aynı zamanda kapının önünde gördüğümüz kumaşlar ve ayakkabılar da içeriye

alınmamıştır. Bir yere giderken eşyaları içeriye almayarak çevresindeki insanlara güvendiğini de söyleyebiliriz.

Mehmet Bey mücadeleci, haksızlığa tahammül etmeyip hakkını savunan, düşünceleri uğruna savaş veren bir karakterdir. Girit'ten göçmenin, göçmen olmanın bir sorun teşkil etmediğini uzun uzadıya insanlara gösterip anlatmak için bir mücadele verir. Aynı mücadele ve azmi, tekrar Girit'e gitmek için, her gün denize şişe bırakarak, geçmişinden kopmayıp aksine geçmişine sarılışı ile görmekteyiz. Haksızlığa boyun eğmeden yaşayan sadece kendisi değildir filmde. Damadı da aynı yolda ilerlemektedir. 80 ihtilalinde değişen belediye başkanı sürekli yeni tasarılar sunarken, damadı İbrahim; balıkçının ve bölge sakinlerinin yanında durup çevre kirliliğine karşı çıkmaya çalışarak oteller zincirine engel olmaya çalışsa da muhalefet olmak ile suçlanarak, tehdit, görevi kötüye kullanma suçlarından mahkemeye verilir ve başkan vekilliğinden kovulur. Bölge sakinini düşünüp, onların haklarını korumayı tek başına omuzlayan İbrahim, dava sürecinde yalnız kalır. Beklediği desteği göremez.

Bunların dışında Ozan'ın anneannesi ve annesi Nurdan, birbirine benzer karakterler olarak karşımıza çıkar. Ailesine bağlı, sevgi saygı içerisinde yaşayan, genellikle ev işleri veya Ozan ile uğraşan iki karakterdir. Birbirlerinden ayrıldıkları tek nokta anneanne Ozan'ın yaptığı bazı 'ufak' yaramazlıklara gülerken, anne daha çok ceza odaklıdır. Anneanne daha geleneksel bir yapıda olup 'aman çocuktur o' mantığı ile yaklaşırken, Nurdan "şımartmayın şu çocuğu" tepkisini verebilen, annesine göre daha sert bir yapıya sahiptir.

#### 4.2.2.3 ‘Öteki’nin Gücü; Peruzat

Peruzat Hanım, üniversiteden biri ile evlenmiş, ihtilal dönemi eşi ile sorguya alınmış, o günden sonra eşini hiç görmemiş bir kadındır. O gün bu gündür eşinin gelmesini bekleyen, hafif akli yerinde değil gibi algılanan, resim çizip metaforlara akıl yoran bir kadındır. Çizdiği resimlerde “temelli kalmak” üzerine metaforlar yapmasının nedeni aslında onun da kendisini bulunduğu yere ait hissedememesidir.



Görsel 4.13: Peruzat çiçeklerle kadınların yanından ayrılır



Görsel 4.14: Peruzat cemaati ayırarak mezarın yanına geçer

Peruzat’ın, Mehmet Bey’in cenazesinde kadınların yanından ayrılarak (Görsel 4.13), erkek topluluğunun olduğu yere doğru ilerleyip cemaati yararak (Görsel 4.14), elinde

çiçek ile “hatun kişi girmez, uzak dur” sözlerine aldırmadan, hepsinin önüne geçerek, umudu ve mutluluğu sembolize eden luludiaları<sup>26</sup> mezarın içine atması ile film bize, Mehmet Bey’in insanlara umut ve mutluluk kaynağı olduğunu söyler. Burada diğer vurgu ise aslında kalabalık erkek topluluğunu yaran kadının, toplumda kabul gören normların dışında varoluğu, aykırılık ya da öteki olma durumundan ziyade umut ve mutluluğu sembolize eder. Cemaati yarıp geçtiği o sahne bize *Vesikalı Yarım*’in Sabiha’sını anımsatır. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabında da söylendiği gibi; erkeklerin arasından yürüyüp geçmesi, kadının kendine yer bulmasının, edinmesinin (Abisel, ve diğerleri, 2005, s. 55), toplumda var olmasının bir göstergesidir.

Filmin karakter oluğuunu bu şekilde karşımıza çıkarken, filmde çocuk karakterlerin sıklıkla karşımıza çıkışı, hikâyenin onlar üzerinden devam etmesi ve olay örgüsünün çocuk karakter üzerinden gelişimi de dikkatimizi çekmektedir. Başka bir deyişle, ana karakterde büyük bir dönüşüm söz konusudur. Başlarda ötekileştirme yapan, torun Ozan, dedesinin verdiği o mücadele sonucunda aslında önemli olanın köken değil, insanlık olduğunu anlamıştır. Okulların açıldığı gün Tahsin, Tahsin’in kız kardeşi Kiraz ve Ozan birlikte okula doğru giderlerken (Görsel 4.15), Kiraz, abisinin ona “okulda iki tane abin var, biri ben, biri Ozan” dediğini söylemesi ve arkasından Ozan’ın elini tutarak askerlere doğru yürümeleri, buna örnek gösterilebilir.

---

<sup>26</sup> *Dedemin İnsanları* 1.23.31-1.14.39 arasındaki sekansta Peruzat çizdiği tabloyu Ozan’a gösterir ve resimde ne anlatmak istediğini açıklar. Yolun uzunluğu uzun bir bekleyişi, luludiaların (çiçeklerin) da umudu ve mutluluğu sembolize ettiğinden bahsederek beklediği bir misafirin -kocasının- valizini geride bırakarak temelli gelişini, metaforlarla anlatır.



Görsel 4.15: Tahsin, Tahsin'in kardeşi Kiraz ve Ozan

### 4.3 Mustafa Hakkında Herşey

2003 yapımı olan, 2004'de izleyicilerle buluşan film, toplamda 80.122 izlenme rakamıyla (Boxoffice Türkiye) seçilen ilk iki filmde çok daha düşük izleyici ile buluşmuş olsa da, Imdb'den 7.6 olarak Irmak'ın en iyi ilk üç filmi arasına girmeyi başarmıştır. Filmde yüzleşmeler, geçmiş ve gelecek, aile kavramları, çocukluk önemli yer tutmaktadır. Irmak'ın diğer iki filminden farklı olarak burada çocuk karakterler başrol olarak ön planda tutulmamış, anlatıcı olarak konumlanmamıştır.

#### 4.3.1 Filmin Öyküsü

Mustafa, ilk sahnede izleyiciye eşi ile güzel bir hayat süren, oğluna vakit ayırıp onunla iyi anlaşılan, aynı zamanda kariyerinde de başarılı olan bir birey gibi gösterilmektedir. Çoğu kişinin imrenerek baktığı hayatı yaşayan Mustafa'nın mükemmel gibi gözüken hayatının aslında mükemmel olmadığı, mükemmelliğin arkasında bir şeylerin saklandığı, eşinin kaza yapması ile ortaya çıkmaya başlar (Beyazperde, 2020).

Eşinin trafik kazası sonucu öldüğünü ve arabada yalnız olmadığını, Fikret adında birinin daha arabada olduğunu öğrenen Mustafa gerçeklerin peşine düşer ve eşinin

yanındakinin kim olduğunu, neden onunla gittiğini, aralarında ne olduğunu öğrenmek için harekete geçer. Fikret'i kaçırmak onu bir eve hapseden Mustafa'nın hiç gösterilmeyen yüzü gösterilir izleyiciye.

Sert, agresif ve şiddet dolu Mustafa'nın tek amacı gerçeği öğrenmektir. Küçükken annesi abisi ile ilgilendiği için abisini kıskanan Mustafa abisini öldürmeyi tercih etmiş, şimdi ise hayatındaki tek kadın olan eşinin birlikte olup kendisini aldatığı adamı bir eve kapatarak onu öldürmeye, öldürmeden önce de yaşadıkları her şeyi öğrenmeye odaklanmıştır. Bu süre zarfında Mustafa, geçmişi ile yüzleşerek, küçükken babasının onları terk etmesini abisinin hasta olmasına bağlayarak, annesine olan ilgisi de ağır basarak abisini öldürdüğünü annesine itiraf eder.

Babası evi terk ettiğinde, geriye sadece abisi kalmıştır. Abisi hastadır. Annesinin ilgisi hasta abisine yoğunlaştığı için Mustafa'daki anneye düşkünlük ağır basar ve aradaki diğer engeli, yani abisini aradan kaldırır. Mustafa'nın, karısını bir kazada kaybetmesi, ardından aldatılışını öğrenmesiyle içine girdiği yüzleşme süreci, onun için travmanın tekrarı gibidir; bastırıldığı suçluluk duygularıyla da yüzleşmek durumundadır ve yukarıda da belirtildiği gibi geçmişte yaşananları annesine itiraf eder.<sup>27</sup>

Mustafa'nın geçmişi ile yüzleşmesi, aldatıldığı eşi tarafından aslında sevildiğini ama ona yeteri kadar ilgi göstermediği gerçeği ile yüzleşmesiyle son anda Fikret'i

---

<sup>27</sup> Annesinin bunca sene her şeyin farkında olarak yaşamış olması, Mulvey'in "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Psikanalizin Politik Kullanımı*"nda değindiği, kadının işlevi için "Penisinin gerçekten olmayışıyla hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle de ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür" yazısını getirir akıllara. Mulvey yazısında, annenin, penisi olmadığı için, penise sahip olabilmek (simgesel olarak) arzusu taşıdığına ve bunu da çocuğu üzerinden gerçekleştirdiğine değinir (Mulvey, 1989). Buradan da aslında, Mustafa'nın annesinin susma sebebinin, Mustafa üzerinden kazandığı iktidarını kaybetmek yerine duruma sessiz kalıp boyun eğmeyi tercih edişi ve oğlu sayesinde kazandığı iktidarı kaybetmek istemeyişi olduğunu görürüz.

öldürmekten vazgeçer ve çocuğunun yanına giderek ‘hiçbir şey olmamış gibi’ birlikte ateş böceklerini<sup>28</sup> izlerler. Bu, Mustafa’nın hayatına yeni baharlar geldiğinin simgesidir. Çünkü artık geçmişi ile yüzleşmiş ve yaşadığı travmaları kabul ederek, agresif kişiliğini ve bencilliğini de bırakarak içindeki çocuğa ve aynı zamanda oğluna sarılmıştır.

Filmin sonunda Mustafa geçmişi ile yüzleşmenin yanı sıra, ego ve bencilliği ile de yüzleşmiş, olması gerektiği gibi bir eş olamadığını fark ederek çocuğuna sığınmış, geçmişin yüklerini atarak ‘ilgili baba’ rolünü üstlenmiştir. Çocuk yaşta abisini öldürmüş bir bireyin, aldatıldığı için sarsılan egosu yüzünden tanımadığı bir adamı daha rahat öldürebilecekken öldürmemesi, ufak da olsa bir umudun olduğunu gösterir; çünkü egosunu kenara koyarak içindeki çocuğa sarılmayı tercih etmiş ve oğlunun yanına gitmiştir.

#### **4.3.2 Karakter İncelemeleri**

##### **4.3.2.1 Parçalanmış Ailede Çocukluk; Mustafa**

Mustafa ailesine karşı pamuk gibi yumuşak ve sevecen gözükse de dış dünyaya sert, agresif, egolu ve bencildir. Sert ve agresif tavırları geçmişte yaşadığı travmaları saklamaya çalışma çabasından kaynaklı olsa da iş dünyasında güce hâkim olduğundan emindir. Bir çalışanı toplantıdan sonra Mustafa için “bazen tanrılara bir kurban gerekir, ki onlar tanrı kalabilsin” diye bahsederek izleyiciye iş dünyasında kazandığı gücü net bir şekilde aktarır. Ya da Mustafa kostüm odasının bulunduğu koridorda hızlı adımlarla yürürken önünden geçen bütün çalışanlarına sert ve kaba davranarak onları azarlar. Koridorun sonuna geldiğinde durur, ağzına fısıs sıkır ve ağız kenarlarını yukarıya kaldırarak (gülümseme hareketi yaparak) kapıya yönelir ve

---

<sup>28</sup> Bahar ve yaz ayları geceleri uçarken yanıp sönen böceklerdir.

gölümseyerek çekim odasına girer.<sup>29</sup> Bu kendi altında çalışan elemanlara tutumunu, aynı zamanda da ikili oynadığını gösterir.

Mustafa işindeki güce o kadar odaklanmıştır ki, eşi ile problemleri olduğunun bile farkına varmamıştır. Mustafa'nın yaşadığı gelgitler, Türk toplumunda yaygın olan erkeklik temsili ile birebir uyumlu görünür. Aldatıldığını kabullenemeyişinde ve olayın peşine düşmesinde 'bu bana nasıl yapılır' sorusu ağır basar; kendisi yerine tercih edilen erkeği yenmek, esasen iktidarını tekrardan eline almak istediğinden Fikret'i kaçırmak onu bir bağ evine götürür ve orada işkence yapar. Fikret'i öldürmeden önce eşi ile bütün yaşadıklarını ayrıntısı ile dinlemek istemektedir. Kendi kurduğu gerçekliğe o kadar inanmıştır ki, "bana yalan söylemeye kalkma, söylersen hemen anlarım. Karımı çok iyi tanırım çünkü" derken bile, kafasında olan gerçekliğe inanmaktadır. "Sen tecavüz ettin de mi?" diyerek aslında eşinin onu asla aldatmayacağını düşünmekte ya da düşünmek istemektedir. Tüm suç karşısındaki adamdadır, kadının rızası yoktur, çünkü Mustafa'ya göre mutlu bir aileye sahiptirler.



Görsel 4.16: Mustafa'nın Fikret'i kaçırdığı sahne

---

<sup>29</sup> 10.54-11.32 sekansı



Flashback ile izleyiciye gösterilen Mustafa'nın çocukluğu ise abisinden korkan, babasının evi terk etmesini abisinin doğuştan olan engeline bağlayan ve aynı zamanda annesinin abisine olan ilgisini kıskanan bir bireydir. Hırçnlığını içine atıp, zaman kollayarak kendince doğru dūřundūęunu yapan, abisini boğarak ölümüne sebep olup, daha sonra da hiçbir Őey bilmiyormuş gibi davranan bir 'ocuk'tur. Yařanan bu olumsuzluklar neticesinde, yetişkinliğe ulaşan Mustafa'nın, eři ve çalışanları üzerinde kurduğu psikolojik baskı, agresif tavırları ve insanlara olan güvensizliği çocukluğundan kalan, yüzleşemediği gerçekliklerin dışavurumudur.



Görsel 4.17: Mustafa'nın ocukluğu

#### 4.3.2.2 Dönüşümü Sağlayan ocuk; Kerem

Musta'nın oğlu (Kerem) ise Mustafa'nın çocukluğunun aksine daha mülayim, sessiz bir çocuktur. Film genelinde Kerem'e üç Şekilde yer verilmiştir;

- 1) Mutlu aile tablosu oluşturmak için
- 2) Annesinin lm ile yüzleşip, babasına ihtiyaç duyduğu anda, ve
- 3) Babasının iyi karaktere dönüşümünü sağlayan kişi olarak.

Filmde sıklıkla yer verilmeyen çocuk, can alıcı sahnelerde devreye girerek duygusal dramı seyirciye hissettirme rolünü üstlenmiş, film olay örgüsünde ise çözümü sağlayan kişi konumuna ulaşmıştır. Çözümü bilerek ve isteyerek yapmasa da babasının Fikret'i öldürmekten vazgeçme sebebi, ateş böceklerini görünce oğlunu hatırlamasıdır. Öldürmekten vazgeçerek oğluna koşan ve ona sarılan Mustafa'nın dönüşümünü izlemiş oluruz. Mustafa'nın herkesten sakladığı çocuksu yapısı ateş böcekleri ile ortaya çıkarken, umudun hala var olduğunu izleyiciye sunmuş olur.

#### **4.4 Filmlerin Taşıdığı Benzerlikler**

##### **4.4.1 Erkeklik Krizi; Erkekler Arası Kriz**

Çağan Irmak filmlerinde çocukların çoğu erkektir. Ele alınan filmlerin, kız çocuklarından çok erkek çocuklarına yer verışı ise, geçmişteki 'baba-oğul' 'dede-erkek torun' krizine çözüm sunarak hikâyeyi biraz daha erkeklik krizi üzerinden aktarmak istemesine bağlanabilir. Toplumda var olan ve üstü örtülen, erkeğin erkeğe uyguladığı psikolojik ve fiziksel şiddeti işaret etmektedir filmler bize.

Hüseyin Ağa'nın oğlu Sadık'ın evi terk etmesi ile başlayan bir erkeklik krizi, Sadık yıllar sonra baba evine döndüğünde de devam eder. Mustafa'nın, karısının sevgilisi Fikret ile verdiği mücadele de erkekler arası çatışmayı açıkça gösterir; bu yeni kriz, Mustafa'yı tekrar bir cinayete sürükleyecekken, yaşadığı dönüşüm ile birlikte filmin sonunda içindeki çocuğa sarılmayı tercih eder. Mehmet Bey'in damadı İbrahim de iş yerinde, belediye başkanı ile yaşadığı çatışmalar sonucunda, belediye başkanı durumu bir iktidar, erkekler arası söz sahibi olma krizine dönüştürmüştür. Orada var olan durum toplumsal mücadeleyken, iki erkeğin iş yerinde yaşadığı çatışma, sonunda erkeklik problemine dönüşmektedir. Başka bir örnek ise, *Dedemin İnsanları* filminde, Ercan Bey'in, yürümesi, konuşması ile dalga geçerek 'kibar' olduğunu

vurgulayan erkek topluluğu ile sergilediği bir mücadele söz konusudur. Filmde o kaba topluluğa çok aldırış etmiyor gibi gözükse de Ercan'a uyguladıkları bir psikolojik şiddet, zorbalık söz konusudur.

#### 4.4.2 Ölüm, Yüzleş(eme)me ve Çocuk(su)luk

Yer verdiği çocukların 'erkek' olmasının yanı sıra *Babam ve Oğlum*, *Dedemin İnsanları* ve *Mustafa Hakkında Herşey* filmlerinin bir diğer ortak özelliği, çocuk karakterlerin çatışmanın ortasında ya da çözüm anında bulunuyor olmasının dışında bir de bu karakterlerin 'ölüm' gerçeği ile yüzleşme anlarına yer verilmesidir. Filmde önemli karakterlerin ölümüyle yüzleşir çocuklar; Mehmet Bey'in küçükken kardeşini, Ozan'ın ise dedesini kaybetmesi, Deniz'in babasını, Mustafa'nın küçükken abisini, çocuğu Kerem'in ise annesini kaybetmesi söz konusudur. Bütün çocuklar, kendisinden önceki jenerasyonun yüzleşemediği o gerçeklik ile yüzleşmek durumunda bırakılır. Baba-oğul çatışmaları ve çocuk karakterlerden çok yetişkinlerin 'çocukluk' yapmaları da filmler arasındaki benzerlik olarak gözümüze çarpar. *Babam ve Oğlum*'da Sadık, Hüseyin ve Salim aslında çocuksu birer karakterken, *Dedemin İnsanları*'nda Hüseyin ve İbrahim'in de çocuksu bir yapısı olduğu çıkarımı yapılmıştır. *Mustafa Hakkında Herşey*'de ise, Mustafa'nın içindeki çocuksuluğu öldürmediğini bir noktada dışarıya çıkarttığını görürüz. Travmalarla erken yaşta büyümek zorunda kalmış ve çocukluğunu yaşayamamış yetişkinlerin çocuksulukları filmlerdeki benzerliğe örnek gösterilir.

Kumru Berfin Emre'ye göre, çocukluk konusu, sinemada kimi zaman nostaljik olarak, kimi zaman romantik, kimi zaman ise Freudçu yaklaşımlarla işlenmiştir. Başka bir deyişle; çocukluk teması içeren filmlerde, genellikle çocukluğa özlem, çocukluğun masumiyeti, kişilik oluşumunda çocukluğun önemi temaları

işlenmektedir ve izlediğimiz bu çocuk/çocukluk bir yetişkin tarafından inşa edilmektedir. Bu sebeple çocukluğun filmdeki kurgusunun yönetmen veya senaristler tarafından inşa edilmesi, bireysel dışavurum sonucunda; geçmişin, masumiyetin kayboluşunu ya da sinema endüstrisinin ürünü haline gelerek uzlaşmayı, birlik ve beraberliğin işlenmesini sağlamaktadır (Emre, 2007). Yani kısaca, ekranda gördüğümüz çocuk karakterler aslında yönetmenin ya da senaristin kendi içindekilerin bir dışavurumudur diyebiliriz. Irmak'ın yarattığı çocuk inşasında bazı çocuklar ailenin desteğini alarak olumlu dönüşümler yaşarken, bazı çocuklar ise aile kavramının dışında büyüdüğünde olumsuz davranışlar sergilemektedir. Bu da aslında, çocuk aracılığı ile aile yapısına bir göndermedir. Mustafa'ya yol gösterecek bir ebeveyni olsaydı, Ozan gibi çocuk yaşta, affedilir hatalar sergileyerek büyüyebilirdi. Fakat Mustafa, abisini öldürerek, zor ve sancılı bir büyüme gerçekleştirmiştir. Film bize, aslında her zaman mükemmel ailenin olmadığını, bu sebeple çocukların da, bu mükemmel olmayan ailelerin yol gösterememesinden kaynaklı hatalar yapabileceğini söylemektedir.

#### **4.4.3 Kayıp ve Çocuksuluk**

*Babam ve Oğlum* filminde Deniz ve babası Sadık bir süre Hüseyin Beylerin - Sadık'ın babasının- evinde yaşadıktan sonra Sadık hayatını kaybeder. Deniz'in babasını kaybetmesi, onun kimsesiz ve çaresiz hissetmesine sebep olmuştur. Filmin başlarında gördüğümüz o kitap okumayı seven, çok soru sorup konuşan Deniz'in, babasının ölümünden sonra çok sevdiği ve elinden düşürmediği o çizgi roman kitaplarına ilgisi azalmış, çocuk denize girdiğinde ya da eşeğe bindiğinde de keyif almayan, yaşadığı bu zor zamanlarda hiç ağlamayan, sızlanmayan ama bir ay boyunca da birkaç kelimedenden fazla konuşmayan bir çocuğa dönüşmüştür.



Görsel 4.18: Babam ve Oğlum; Deniz babasını kaybettiğinde

(Görsel 4.19) Ölüm karşısındaki aynı donukluğu<sup>30</sup> ve içe kapanmayı *Dedemin İnsanları* filmindeki Ozan karakterinde de görürüz. Mehmet Bey, yaşadığı haksızlıklara dayanamamış ve kendini *mavi sonsuz suların* içine bırakmıştır. Bunun haberi geldiğinde eşi, kızı ve damadı, hatta tüm sevenleri arkasından ağlarken, torunu Ozan'ın daha donuk ve boş gözlerle cenazede ve evde yer aldığını görürüz. Ozan karakteri film boyunca agresif, hırçın tavırlar sergileyen, her şeye bir cevabı olan bir karakterken, dedesinin ölüm haberini aldığı andan itibaren etrafı izlemeye, annesinin yaşadığı acıyı anlamaya çalışmaya başlar. Ölümün tam karşılığını bilemediği için, ortada kötü bir durum olduğunun farkında olsa da ne olduğunun farkında değildir. Aslında film boyunca 'bilmiş' olarak görülen hatta 'kurnaz' dediğimiz Ozan ilk kez ne yapacağını bilemediği bir an ile karşı karşıya kalmıştır.

---

<sup>30</sup> Canlılığı az olan ya da olmayan, fersiz (göz), uyuşuk, durgun kimse (TDK, 2020).



Görsel 4.19: Dedemin İnsanları; Ozan dedesini kaybettiğinde

(Görsel 4.20) *Mustafa Hakkında Herşey* filminde annesinin ölümü ile karşı karşıya kalan Kerem babasının da ortadan kaybolmasıyla olayları idrak etmekte zorluk yaşar. Diğer iki filmde olduğu gibi, bu filmde de Kerem'in yüz ifadesi donuk -cansız- bir yandan da olayları anlamaya çalışan anlamsız bakışlarla çevrilidir.



Görsel 4.20: *Mustafa Hakkında Herşey*; Kerem annesini kaybettiğinde

Bu filmin diğer filmlerden farklı olan tek noktası, Kerem, babası eve geldiğinde babasının yanına koşar ve onu koşu bandının üzerine koşu yaparken görünce şaşırır. Babasının durumu bilmediğini düşünerek, şaşkın bir ifadenin dışında, üzülüğünü belli ederek “baba annem öldü” der ve babasına sarılarak ağlamaya başlar. Bu

filmde olduğu gibi ölüm ile yüzleşince şaşkın bakışlarla donuklaşandan ziyade, üzülen, ölenin geri gelemeyeceğini bilen, bunu bildiği için ilk günden üzülen bir çocuk karakter olarak çizilmiştir. Çocuk karakterin, filmdeki ana karakterin dönüşümünün sağlanmasında işlev görmesi bunun önemli sebeplerindendir; Mustafa karakterinin, duygularını çok yansıtamayan, daha çok ‘ben’ merkezli bir bireyden, yaşadığı yüzleşme sonrasında olayların farkına varmaya başlamasıyla duygularını yaşayan bir karaktere dönüşmesini sağlayan çocuk karakter olmuştur. Duyguya çekme konusunda sadece Mustafa değil, izleyici odaklı da olduğu göze çarpar. Bütün ölüm sahnelerinden sonra gördüğümüz çocuk karakterler, omuz ve yüz plan olarak alınır. “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümler” yazısında bahsedildiği gibi kullanılan her sahnenin kendine has bir bakış açısı vardır ve yönetmenin bu bakış açılarını kullanma nedeni, seyirciyi ne kadar yakın ya da ne kadar uzak tutmak istemesiyle alakalıdır (Özen, 2008). Filmlerdeki görsel öğeler, kamera hareketleri, çekim açıları, yapılan kurgu ve mizansen<sup>31</sup> ile oluşmaktadır. Melodramlarda görsel olarak göze çarpan en belirgin özellik yakın plan çekimlere sıklıkla yer verilmesidir. Yakın plan çekimlere yer verilmesindeki neden izleyici ile karakter arasında bağ oluşturulup, izleyicinin kendisini karakterin yerine koyması ve konunun içerisine girmesi amaçlanmıştır. Çocukların ölüm ile yüzleştikleri sahnelerde izleyiciyi filme daha yakın tutarak o an çocuğun yaşadığı şaşkınlık ve üzüntü sırasındaki şoku daha net iletmeyi sağlamak istendiği için yakın plan çekimler kullanılır.

Filmlerde, yaşamın getirdiği gerçeklerle yüzleşenler sadece çocuk karakterler değildir; yetişkin bireylerin de çocukluk dönemlerinde bu gerçek ile yüzleştiklerini,

---

<sup>31</sup> Dekor, aydınlatma, sahnede yer alan her şey mizansendir (Turgay, 2018, s. 62).

o acıyı deneyimlediklerini görmekteyiz. Mustafa, abisini bilerek ve isteyerek öldürmüş olsa da deneyimlediği o duygu karşısında hem her şeyin farkındadır (abisinin geri gelmeyeceğinin), hem de yaptığı hatayı kendi içinde bastırarak unutmaya çalıştığını gösteren, o anlamsız, tecrübesiz bakışlara sahiptir. Mutlu sona ulaşmayı beklerken bir belirsizlik ve suçluluk ifadesi ile çıkar karşımıza Mustafa. Bunun sebebi ise annesini büyük bir acı ile karşı karşıya bırakmasıdır. (Görsel 4.21)

Cenaze kalabalığında komşular Mustafa'nın başını okşarken bile gözleri hep annesinin üzerinde, onu gözlemleyen, bir yandan da konuşulanları dinleyen Mustafa, annesini pür dikkat izlerken 'sarılrsa acımız geçecek' dercesine baksa bile annesiyle göz göze geldiğinde kaçırır gözlerini; bu göz kaçırması yaptığı hatadan, suçtan kaçıştır ve hayatı boyunca bu suçtan kaçacağına göstergesidir. Ta ki büyüyüp kendi kurduğu egemenliğinin ve sorunsuz gittiğini düşündüğü evliliğinin asıl gerçekliği ile yüzleşmesi sonucunda geçmişi ve bastırıldığı duyguları ile yüzleşerek büyük bir dönüşüm yaşayana kadar.



Görsel 4.21: Mustafa Hakkında Herşey; Mustafa abisini kaybettiğinde



*Dedemin İnsanları*'nda Mehmet Bey ve ailesi çocuk yaşlarında yaşadığı Girit adasından Türkiye'ye zorunlu göç etmek durumunda kalırlar ve sahilde uzun bir süre gemi beklerler. Onlarca insan aç, susuz, aynı yerde soğukta beklerken, günler sonra gelen gemiye binerek bilmedikleri görmedikleri bir yere yolculukları başlar. O esnada Mehmet'in küçük kardeşi hastalanır ve yaşamını kaybeder. Zatürre olduğu ve gemide başkalarına da bulaşma riski bulunduğu için görevliler aileyi ikna ederek bebeği denize bırakırlar. Bu yaşananları o yaşlarında anlamlandıramayan Mehmet'in kameraya yansıması da Ozan, Deniz ve Kerem gibidir. Hem bir acı, kayıp yaşandığının farkındadır, hem de çocuk aklıyla olayları tam idrak edememektedir.

Bazin, “Genç kızlar + Çiçek açmış elma ağaçları = umut” düzenlemesi ile, anlamın görüntü ile değil de kurgu ile seyircinin bilincine yansıtılan gölgeler olduğunu söyler (Bazin, 1966, s. 46). Yani sinema, görüntünün içeriği kadar, kurgusu, çekimleri hatta dekoru ile seyirciye anlatılan olayların yorumlanmasını sağlamaktadır. Bazin'in kızlar ve çiçekler benzetmesinde, ekranda genç kızları ve daha sonra çiçek açmış elma ağaçlarını gördüğümüzde bunun umudun göstergesi olduğunu zihnimiz otomatik olarak algıladığı çıkarımı yapılır. Çoğu metinde, aslında bize gösterilen şeyin düzenlamı dışında başka ikinci anlamı, yan anlamı ya da çağrışımları bulunduğunu bilir ve filmi katmanlarına ayırırken bu düzeyleri de okuruz. Mesela lüidiaların umudu çağrıştırmaları gibi ya da İbrahim'in göreve yeni başlayan belediye başkanı ile ilk karşılaşmasında arkada çakan şimşek sesinin aralarında yaşanacak gerginliği çağrıştırmaları gibi.



Görsel 4.22: Mehmet Bey, kardeşini kaybettiğinde

#### 4.4.4 Haylaz Çocukların Ötesinde

Haylaz, “hoşa gitmeyen davranışlarda bulunan (kimse)” olarak tanımlanır (TDK, 2020). Toplumun ya da aile bireylerinin hoşuna gitmeyen, agresif tavırlar sergileyen, uygunsuz davranışlarda (dil çıkartmak, taş atmak, arkadaşının saçını çekmek) bulunan çocuklar için haylaz ya da yaramaz kelimeleri kullanılmaktadır. Bu davranışlar (dil çıkartmak, arkadaşının saçını çekmek vs.) her çocuk tarafından görülebilir ve bu “çocukluk” olarak karşılanabilirken, ‘aşırıya’ kaçılması durumunda hoş karşılanmaz ve genellikle ‘haylaz’ olarak nitelendirilir.

Yeni İran Sinemasında büyüklerin sorunlarını hikâyeleştirerek sade bir şekilde anlatan İran çocukları; barışı, kültürel ve toplumsal değerleri, dostluk ve kardeşliği izleyiciye anımsatırken, toplumda var olan işsizlik, ezilmişlik, yoksulluk gibi durumlara ilişkin masumane çözümler üreterek kaybolan umutları yeşertmektedirler. Kendi aralarında dayanışma içinde olan çocuklar, olumsuzluklara karşı pes etmeyip topluma örnek bir duruş sergilerler (2014, s. 148-149). İktidar baskısının sansüre dönüşmesi ile birlikte kadın ve erkeğin aşk ilişkileri üzerinden hikayeler değil, daha saf, masum kabul edilen çocuk öyküleriyle sinema anlatısına yer vermeye başlarlar.

Sansürden dolayı artık ana karakterler yetişkin bireyler değil, çocuk karakterler yer olmaya başlar. Ve bu çocuk karakterler ile, anlatılmak istenenler çocuk öyküleri üzerinden anlatılır.

Yeni Türk Sinemasında öncelikli olarak Çağan Irmak'ın çocuk karakterlerine baktığımızda ise Yeni İran Sinemasındaki gibi sansürden dolayı çocuk/luk kullanıldığı söylenemese de, toplumda var olan ve insanların üstünü örtmeyi tercih ettiği problemleri daha yumuşak bir tavırla anlatmak için kullandığı sonucuna varılabilir. Bu bazen karşıt görüşten olduğu için işkenceye maruz bırakılarak yaşamını yitiren bir babanın oğlu olarak karşımıza çıkarken, bazen 'gavur' diyerek ötekileştirilen dedenin torunu olarak, bazen ise, üstü örtülen erkeklik krizini, toplumsal baskıları yansıtmak için karşımıza çıkmaktadır.

Bunlarla birlikte sergiledikleri tavır olarak; kendi aralarında gruplaşma yaşayarak birbirlerini ötekileştiren (*Dedemin İnsanları*), dışlayan çocuklar görürüz. Şiddete küçük yaşta eğilimli (*Mustafa Hakkında Herşey*), yetişkinlerin korkularıyla dalga geçmekten mutluluk duyan (*Karanlıktakiler*), aileyi bir bütün olarak değil de parçalanışını göstermede kullanılan karakterler olarak da karşımıza çıkarlar. Burcu Balcı'ya göre *Roma Açık Şehir* ya da *Bisiklet Hırsızları* filmlerinde çocuklar bir umudu sembolize ederken (Balcı, 2014, s. 17), Yeşilçam anlatılarında da çocuk, masumiyeti temsil ederek, görülmeyeni görüp duyulmayı duyan, ailesinin birlik ve beraberliği için uğraşarak, gerek para kazanan gerek kardeşine bakan ve daha çok yetişkin(miş) gibi davranan karakterlerken, Yeni Türk Sineması, Çağan Irmak filmlerinde ise bahsi geçen çocuklar<sup>32</sup> başlarda umudu ve masumiyeti sembolize

---

<sup>32</sup> Mustafa'nın çocukluğu, *Dedemin İnsanları*'ndaki Ozan ve Ozan'ın Kürtleri/göçmenleri ötekileştiren sınıf arkadaşları ya da *Karanlıktakiler* filmindeki çocuklar.

etmezler. Sonuçta Mustafa, Freud'un psikanalitik teorisinde bahsettiği gibi, annesine olan sevgisinden dolayı, baba faktörü de aradan (annesi ile kendisinin) çıkınca, annesinin abisine daha çok ilgi göstermesini kıskanarak abisinin ölümüne sebep olmuş bir çocukluk geçirmiştir. Ozan ise, ailesinden çok farklı bir yapıda, insanları ötekileştirmeye meyilli, daha çok 'çoğunluğa' ayak uydurmayı tercih eden, bu tercihten dolayı da Kürt çocuklarına taş atıp hırpalayan, mahalledeki diğer çocuklar ile yüzlerine boya sürüp ellerine sapan alarak Göçmen mahallesinde yaşayan göçmenlerin camlarını kıran, akli dengesi yerinde olmayan Peruzat ile dalga geçerek, Peruzat'ın daha kötü kriz geçirmesine hatta bayılıp kendinden geçmesine sebep olan zorlu bir çocuktur. Çünkü toplumdaki çoğunluk kesim, insanları hırpalayan, birbirine düşürüp ötekileştiren bir yapıdadır. Çocuklar ellerinde sapan ile koşarlarken mahalleli çocukların arkasında "Göçmen mahallesine mi? Kırılmadık cam bırakmayın orada" diyerek şiddeti onaylayan, hatta "kızları da yakalarsanız memciklerini memciklerini sıkın len" diyerek küçük yaştaki çocuklara, rızası olmayan bireylere karşı zor kullanmayı ve tacizi teşvik eden bir kesim de söz konusudur. Çocukların ceza sisteminde yetişkine oranla aynı cezayı almaması ve yaptıklarının çocukluk olarak algılanmasından dolayı da çoğu şeyi yapabileceklerini düşünmeleri ile yetişkin yerli halk "işimiz kala kala bu çocuklara kaldı" der. Kendi isteklerini çocuklara aşılayarak, ceza almadan, istedikleri sonuca ulaşmak amacı güderler. *Karanlıktakiler* filminde çocuklar bilerek ve isteyerek sürekli Egemen'in annesi Gülseren'i korkutarak, onun korkuları ile eğlenirler ve bunu oyun zannederler. *Bana Şans Dile*'de ise sınıf arkadaşlarını rehin alan bir lise öğrencisi konu edilmiştir.



Görsel 4.23: Dedemin İnsanları; Çocuklar, göçmen mahallesine saldırı

Umutsuzluk ve mutsuzluğun yanı sıra Ozan'ın dönüşümünü incelediğimizde, başlarda sergilediği olumsuz davranışların zamanla gittiğini, dedesinin desteği ile daha yararlı ve sakin bir çocuk haline dönüştüğünü görürüz. Film aslında bize; 'ebeveynlerinden biri gerekli ilgi ve özeni göstermiş olsaydı belki de Mustafa abisini öldürmekle sınanmayacaktı' demeye getirmektedir. Burada da aslında çocukluğun dışında aynı zamanda aile yapısının da ne kadar önemli olduğunu, çocuğun şekillenmesinde önemli rol oynadıklarını söyler.

*Babam ve Oğlum*'un Deniz'i baştan beri yapıcı, çatışmalardaki köprü, yer yer de çocukluktan ziyade yetişkin(miş) gibi gösterilmektedir. Toplumda yaşanan olumsuzlukların<sup>33</sup> çocuklar üzerinden seyirciye aktarılması, seyircinin çocuk ile daha kolay empati kuracağından, üstü kapatılmış olan, söylenmeyen problemleri yavaşça, çocuk aracılığı ile seyirciye sunmak istemesinden kaynaklıdır. Çocuk daha kolay affedilen, çocukluğuna verilir. Fakat toplumun da aynası olduğu gerçeği yadsınamaz bir gerçektir.

<sup>33</sup> Ötekileştirme, şiddete başvurma vb.

#### 4.4.5 Sert Erkekler-Çocuksu Babalar

Çağan Irmak filmlerini incelediğimizde erkek karakterlerin genelde sert erkeklik temsiline göre resmedildiği ortaya çıkmıştır. Bunun dışında filmi katmanlarına ayırıp, söz mimik ve jestleri ele alarak tekrar tekrar baktığımızda bu erkeklerin çocuksu yanlarını da görmek mümkün. Film ilk izleniminde bu yanını ele vermese de tekrar yapılan izlemelerde aslında erkek karakterlerinin içindeki çocuğu, çocuksuluğu görmemek mümkün değildir. Bu sebeple Irmak filmlerinde ortak bir özellik olarak sert erkek gözükken çocuksu babaların varlığından bahsedebiliriz.

Çocuksu; çocuk gibi olan, çocuğa benzeyen, çocukça (çocuğa yakışan) davranış olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2020). İstenildiği olmayınca küsmek, küsüp köşede ağlamak ya da üç yaş sendromundaki bir çocuğun yaptığı gibi bir şeyleri üstelemek, sürekli tekrar eden kelimeler kurmak, sorular sormak, çocukça davranışlar arasında yer alırken bazen bir bakış bir mimik karşımızdakinin çocuksu tavrını görmemize yarayabilir. Çocuksuluk, çocukluk dönemine özgü normal bir süreç olsa da çocuk(su)luk ve çocuk(su)laşma yetişkin bireylerde, psikolojik bütünlüğü korumak amacıyla, bilinçdışının savunma mekanizması olarak da karşımıza çıkmaktadır.

*Babam ve Oğlum*'un Hüseyin'i, *Dedemin İnsanları*'nın Mehmet Bey'i, *Mustafa Hakkında Herşey*'in Mustafa'sı hegemonik erkeklik temsiline uygun olan baskın erkek olarak perdeye yansıtılsa da içlerindeki çocuksu tavır bir noktada izleyiciye sızmayı başarmıştır. Hüseyin Ağa, oğlu Sadık yıllar sonra eve döndüğünde yıllar önce olduğu gibi iktidarının sarsıntısını yaşar. Tamamen git diyemez oğluna, ama kalmasını da istemez. Burada Hüseyin karakterinin oğluna küsme sebebinin

temelinde, sırf kendi istediği olmadığı için oğluna küsmesi yatar. Yani bir çocuğa istediği oyuncadığı almadığımızda nasıl küserse Hüseyin de öyle küsmüştür oğluna. Babaların çocuksu tavrına bir başka örnek için, Hüseyin Ağa'nın torunu Deniz'e çizgi roman almak için dükkâna girdiği sahneyi gösterebiliriz.



Görsel 4.24: Mehmet Bey çizgi roman alırken

Hüseyin Ağa dükkâna girer, sağa sola bakınır, aslında ne alacağı bellidir ama söylemeden birkaç saniye sadece bakınır. Ya nasıl söyleyeceğini düşünür ya da utangaçlığını bastırmaya çalışırken o esnada esnaf;

“İyi madem böyle bekleyelim akşama kadar...”

“Ufak Oğlan kitabı alacaktım, aha bunlardan, çizgili mi bunlar?”

“Çizgili çizgili, hangisinden vereyim?”

Etrafına bakarak, göz teması kurmadan, esnafı geçiştirir bir şekilde;

“Hepsinden ver birer tane”

“Hayırdır Hüseyin Ağa senin torun pek okumaz ya bunları”

Hüseyin Bey yine göz temasından kaçınır, utangaç, sessiz ve geçiştirir bir tavırla;

“Öbürsüne alıyorum”

“Ayşegül’e? Kız ne yapsın bu kitapları?”

En son sinirlenir ve esnafın da üzerine gelmesiyle

“Öbürsüne be, öteki öbürsüne! Sana ne sen baksan ya işine, ne soruyosun bu kadar!”

Çizgi romanları aldıktan sonra da şu cümleyi duyarız Hüseyin Bey’den;

“Paket etsene be! Elimde mi götüreceğim böyle çocuk gibi? Rezil mi etcen sen beni!”

Çizgi roman kitapları almak ya da sevdiğine hediye almak Hüseyin karakteri için çocuksu bir davranıştır, çünkü kendisi ailesine sevgisini göstermeyi beceremeyen, genelde kızarak, bağırarak hareket eden bir karakter olduğundan, şu an yaptığı davranışın çocuksu olduğunu düşünür, bundan biraz utanır; davranışın kendisi kadar bu düşüncesi de çocuksudur.

*Dedemin İnsanları*’nda, filmin başlarında Ozan karne aldığı gün, haylazlık yaparken dedesine yakalanır ve dedesi onu cezalandırmak için arabaya almaz. Çarşıya kadar Ozan ile eşit hızla otomobil sürer ve aynı zamanda torununu azarlayıp kızmaya devam eder. Bu sahne tam olarak 1 dakika 12 saniye sürer. Bu süre zarfında Ozan dedesine yetişmek için çocuk bacaklarıyla hızlı adımlar atar, dedesi de Ozan yetişebilsin diye gaza basmadan yoluna devam eder. Bu görsele ek olarak film boyunca Mehmet Bey’in Ozan’ı sürekli azarladığını, kızdığını görürüz.





Görsel 4.25: Mehmet Bey Ozan'ı cezalandırırken

Otomobil-Ozan sahnesinde, hem böyle bir sahne seçilmiş olması hem de sahenin bu kadar uzun tutulması, dedesinin Ozan'a olan sinirini gösterirken, çocukça bir cezalandırma yöntemi seçtiğini de söyler bize. Aslında Mehmet Bey çocuk ile çocuk olmuştur bu sahnede. Bu yolu seçmek yerine torununa yaptığı için ne kadar yanlış olduğunu anlattığı bir sahne de kullanılabilirdi, fakat öyle olsaydı Mehmet Bey'in içindeki çocuğu görmemiz zorlaşabilirdi. Bu sahne bize; Mehmet Bey'in içindeki çocuğun ölmediğini, ısrarla o çocuğu yaşattığını gösterir ki her gün şişelere mektup koyarak denize bıraktığı sahneden de anlarız o çocukluğu. Çocuksu bir umut, büyük bir masumiyet barındırır içinde.

Damadı İbrahim'in, belediye başkanı ile verdiği üç aylık mücadele sonucunda belediye başkan vekilliğinden kovulur. Verdiği mücadele kendi için değil, aksine, balıkçılar, esnaf, orada yaşayanlar için olsa da kovuluşuna sessiz kalan, kafasını kuma gömen insanlar bırakır arkasında. Gece evin köşesinde oturup ağlarken, eşi evden çıkıp yanına gider. İbrahim verdiği mücadele sonucu olumsuzluklarla karşı karşıya kalınca 'çocuk gibi' bir köşeye oturup ağlar, bu görüntü ise bizlere çocukluğu anımsatır. 'Memleketi satıyorlar Nurdan, parsel parsel satıyorlar' derken hem

çaresizlik yansır yüzüne, hem de verdiği o kadar mücadelenin yorgunluğuyla çocuksu bir küsüş başlar adaletsizliğe sessiz kalan insanlara karşı.



Görsel 4.26: İbrahim Bey ağlarken

*Mustafa Hakkında Herşey*'in Mustafa'sı, eşi ile ilişkisi olan Fikret'i kaçırap işkence yaparken Fikret bir noktada eşinin ölmeden önce "ne güzel" dediğini hatırlar. Fikret ile Mustafa güzel olan neydi? Ne demek istiyordu sorusunu sorgularken, eşinin radyoda en son çalan şarkıyı açtığını ve bak bu şarkı diyerek kaza yaptıklarını, kazadan sonra ise "Mustafa'nın en sevdiği parça, ne güzel" dediğini hatırlar ve Mustafa'ya bunu söyler.

Mustafa'nın yer aldığı görsel 4.27'de Mustafa'yı cd çaların yanında görürüz. Bu sahnede Mustafa, evdeki bütün CD'leri teker teker takarak, çalar ve Fikret'e yönelerek 'Bu mu?', 'Bu muydu?' diye sorarak kaza anında arabada çalan, eşinin ölmeden önce "Mustafa'nın en sevdiği parça" dediği şarkıyı arar.



Görsel 4.27: Mustafa'nın müzik aramaya başlayışı



Görsel 4.28: Mustafa'nın müzik arayışı

Mustafa'nın yer aldığı görsel 4.28'e baktığımızda ise, teker teker çaldığı CD'lerin yanında dizilmiş vaziyette olduğunu, suratındaki ifadede ise hala sonuca ulaşamadığını görürüz. Bu sahne izleyiciye bir dakikadan fazla aktarılır ve o bir dakika boyunca Mustafa'nın aynı şeyi karşısındakini sıkacak kadar tekrar ettiğini, üstüne düştüğünü görürüz. Bu da bize 3 yaş sendromundaki çocuğun bir şeyleri çok üstelediği, çok soru sorarak, bir kelimeyi ya da soruyu sıkça tekrar ettiği durumu

aklımıza getirir. Mustafa her ne kadar sert, agresif bir erkek olsa da aslında içinde gizlediği bir çocuksu yapısı vardır. ‘Bu mu? Bu muydu?’ sorularını sorarken içinde çocuk gibi keşfetme arzusu barındırıp, aynı zamanda ulaşacağı cevap istediği gibi çıkarsa, sevildiğini tekrar anlayacağını umudunu taşımaktadır.

#### 4.4.6 Nostalji

Sinemanın hayata dair her şeyi konu edinen bir sanat olmakla birlikte, gerçeklik olgusu ile de iç içe geçmiş, sıkı bağları olan görsel ve işitsel anlatılardan yararlanan metinler olduğundan bahsetmiştik. Film sanatı doğası gereği, gerçeklik kadar hayallere, bugün kadar geçmişe, umut kadar pişmanlıklara, acılara, dokunabilen, insanın iç dünyasının derinliklerine kadar uzanabilen olanaklara sahiptir. Sinemaya damgasını vurmuş birçok filmde de karşımıza çıkan, insanın en karmaşık duygulanımlarından biri nostalji duygusudur. Yaşadığımız korkular, olumsuzluklar ya da benzeri durumlarda insanların istemsizce kendini korumak amaçlı yaptığı eylem geçmişte yaşadığı mutlu anlara sığınmaktır. O sebeple nostalji insan hayatında önemli bir yere sahiptir. Victor Albuşek’e göre nostalji, “yurt, sıra, baba ocağı özlemi” ya da “geçmiş bir çağa veya geçmişteki yaşama duyulan aşırı sevgi ve özlem” olarak tanımlanır (Albuşek, 2016).

Çağan Irmak filmlerine baktığımızda, nostaljinin filmlerinde önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz; geçmişteki yaşama duyulan aşırı özlem ve geçmişin ‘mükemmelliğine’ vurgu bu filmlerde karşımıza çıkıyor. *Dedemin İnsanları* ve *Babam ve Oğlum* filmleri Çağan Irmak’ın geçmişte geçen ama aynı zamanda günümüze de uzanan, geçmişle şimdiki zamanı birlikte ele alan filmleridir. Mücadeleden, darbeye, darbeden de günümüze uzanan film aslında tartışmalı olarak Özdüzen’in de dediği gibi; Çağan Irmak sineması aslında yok olup gitmekte olan; bir

geçmişin, azınlıkta kalmış değerlerin sinemasıdır diyebiliriz (2016, s. 206). Bu filmler, bir yandan, azınlıkta kalmış değerleri nostaljik bir bakış açısıyla sunarken, diğer yandan da aslında geçmişe özlemin sıklıkla kullanılması karakterlerin o an yaşadıkları andan kaçışları, geçmişe sığınışlarıdır. Örneğin *Dedemin İnsanları*'nda Mehmet Bey'in sürekli çocukluğuna dönmesi, o güzel günlerden bahsederek uzaklara dalması, o anki toplumun "kötü" oluşundan geçmişe, geçmişin gerçekliğinden ziyade çocukluğun mutlu anlarına bir sığınmadır. *Mustafa Hakkında Herşey*'de Mustafa'nın çocukluğuna dönüşü ise, karısını kaybetmesinin acısı ve aldatıldığını öğrenmesinin öfkesi ile yaptığı geçmişe yolculuk, çocukluğundaki öfkesi ile yüzleşmesi, tüm bunlar o an yaşadığı acıyı bastırma şeklidir. Sadık'ın evi terk edişi ise babaya, ataerkil bir sisteme başkaldırıdır. Üç filmin flashback'lerine baktığımızda hepsinde bir göç de söz konusudur. Kimisi yerini yurdunu terk etmek zorunda kalırken, kimisi de çocukluğunu terk etmek zorunda kalmıştır. Film sonlarında kimisi evine dönerken, kimisi yaş aldıkça çocuksulaşmayı, yaşayamadığı çocukluğa dönmeyi tercih etmiştir. O yüzdendir ki Çağan Irmak sinemasında "çocuksu babalar" vardır.

Filmlerde sadece geçmişe dönerek değil görsel olarak da nostalji kullanılmıştır. *Babam ve Oğlum* 1982'den başlamıştır anlatıma ve günümüze doğru gelmiştir. Karakterlerin kıyafetleri, ev dekorasyonları da bu döneme göre hazırlanıp yerleştirilerek izleyicide nostaljik bir his yaratılmıştır. Babaannenin eve telsiz sistemi kurarak gelini ile iletişimlerini telsizle sağladığı sahneye baktığımızda, telsiz o döneme gönderme yapmak için kullanılmış bir araç olarak karşımıza çıkar.



Görsel 4.29: Babam ve Oğlum; telsiz ile iletişim

Film boyunca kimsenin girmediği kilitli odaya Sadık'ın ölümü ile üzüntü yaşayan Deniz sayesinde girer izleyici. Orada film makinesi, çevirmeli kamera yani aslında sinema odası görürüz. Babasını özleyen Deniz'i geçmişte 'sessiz filme' aldığı Sadık ile buluşturmuştur dedesi. Babasının çocukluğunu tam karşısında gibi izler Deniz.



Görsel 4.30: Babam ve Oğlum; Film makinesi

Aslında bu sahne, dedenin 18’li yaşlarında evi terk ederek okumaya giden oğlunu durduramayıp, onu film rulosunda saklayarak, özledikçe de sadece kendisinin hasret giderebileceği bir odaya kapatmıştır. Aslında Sadık evi terk etse de gizli odada<sup>34</sup>, evin bir yerlerinde hala mevcuttur; bir korsanın hazinelerini sakladığı gibi Hüseyin Ağa da Sadık’ın görüntülerini, çocukluğunu, geçmişini saklamıştır. Film sonunda ise, sakladığı (geçmiş) kamerayı da Deniz’e hediye ederek kilitlediği oğlunu serbest bırakmıştır artık.



Görsel 4.31: Babam ve Oğlum; Deniz ve Kamera

*Dedemin İnsanları*’nda Mehmet Bey dükkanında uzun dikey camları üçgen olacak şekilde birleştirip önce kumaş ile sarar, daha sonra ip ile çözülmeyecek şekilde birbirine bağlar. Üçgenin bir ucunu açık bırakarak içerisine renkli kumaşlar atar ve Tahsin ile Ozan’ın o delikten içeriye bakmasını ister. Altından vurdukça kumaşlar hareket ederek şekil değiştirir. Mehmet Bey’in “Nasıl oldu bu çiçekler?” sorusuna Tahsin; “değişik renklerden” olduğunu söylerken, farklı gözükkenlerin aslında hayatımıza güzellik kattığını tek bir oyuncak ile göstermiş olur Mehmet Bey.

<sup>34</sup> Deniz’in hayal dünyasında burası hazinelerin korsanlar tarafından saklandığı bir gizli odadır.

Tahsin'in "Bizim oranın çiçeklerine benzer" cümlesi ise aslında bulunduğu yeri benimseyememiş olduğunu, arada kalmışlığını ifade eder çocuk. Bu duyguyu, Mehmet Bey'in zamanında olan fakat Ozan'ın yaş grubunun yetişemediği bir oyuncak ile aktarır izleyiciye.



Görsel 4.32: Dedemin İnsanları; Tahsin



Görsel 4.33: Dedemin İnsanları; Mehmet Bey'in hatıraları



## Bölüm 5

### SONUÇ

Melodram anlatısı, tüm ülke sinemalarında çok sık kullanılan, popüler sinemaların çoğunlukla belkemiğini oluşturan bir türdür. Yeşilçam sineması diye söz edilen 1960'lı ve 1970'li yılların Türk Sineması esas olarak melodramatik yapıyı kullanır. 1990'lı yılların ortasında başlayan ve sanat sineması kaynaklı Yeni Türk Sineması bir yandan Yeşilçam sinemasının metinsel mekanizmalarından bir kopuşu temsil ederken, öte yandan da özellikle Çağan Irmak gibi yönetmenler tarafından yeni bir sinema diliyle melodramın yeniden ortaya çıktığından bahsedilebilir.

Günümüz Türk sinemasına dair yapılan çözümlenelerde toplumsal cinsiyet temsilleri (kadınların temsili, erkekliğin temsili ya da LGBT kimliklerin temsili gibi) oldukça yaygın şekilde çalışılmakla birlikte, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, çocuk ve çocukluğun temsili görece eksik kalmıştır. Çağan Irmak, Yeşilçam melodramatik anlatısının özelliklerini yeni sinemasal yaklaşımlar ile birleştirdiği filmlerinde çocuk karakterleri anlatılarına yerleştiren bir yönetmen olarak üzerinde durulması gereken yönetmenlerdendir. Bu sebeplerle, imdb puanları yüksek olan üç filmi olan *Babam ve Oğlum*, *Dedemin İnsanları* ve *Mustafa Hakkında Herşey* filmlerinin metin analizi yapılmış, bu analiz metinlerarası okumalarla da desteklenerek söz konusu filmlerin ayrıntılı çözümlenmesi yapılmıştır.

## 5.1 Tanıdık Hikayeler

Popüler sinema ve Türk sinema melodramlarını iç içe alarak kullanan Çağan Irmak, kendine özgü bir sinema dili yaratmayı başarmış ve literatüre Çağan Irmak Sinemasının girmesini sağlamıştır. Irmak filmlerinde kendi kişiliğinden, aile hikayelerinden izlerle Yeşilçam'dan<sup>35</sup> devraldığı melodramatik özellikleri birleştirerek izleyici ile arasında bağ kurmayı ve böylece filmlerinde tanıdık ve daha çok bizden olan hikayeler kullanarak izleyiciyi etkileyebilmiştir. Bu benzer hikayeleri kullanarak -aile, erkeklik, çocukluk, kuşak çatışması, sınıfsal çatışma ve şiddet- aslında izleyiciye bir mesaj iletme kaygısı taşıdığı izlenimi de ortaya çıkarır.

Metinlerinde iyi kötü, zengin fakir zıtlıklarına sıklıkla yer vermesi zıtlıklar metnine, Yeşilçam'a yaptığı vurgu ile bu zıtlıkları ideolojik ve ahlaki çatışmalarla izleriz. Etnik köken ayrımı yaparak birbirlerine taş atan çocuklar, 'gavur' denilerek ötekileştiren bireyler ideolojik çatışmayı temsil ederken, taş atılan çocuğunu hastaneye yetiştiren Mehmet Bey de ahlaki çatışmada iyiyi, doğruyu temsil etmektedir. Ya da memleketinin satılmasına sessiz kalmayan İbrahim Bey ile belediye başkanı arasında geçenler, ahlaki çatışmayı daha net kavramamıza yardımcı olacaktır. İyiler ve kötüler topluma göre şekillenmekte, çocuklar da topluma göre değişkenlik göstermektedir. Çocuk, toplumun, ailenin aynası görevi görmektedir.

## 5.2 Alt Üst Olan Kalıplar

Çağan Irmak filmlerinde bir yandan, en önemli kavramın aile olduğu gösterilirken aslında ailenin kutsal yuva olmak dışında, çatırdamış ve yıkılmış bir yer de olabileceğini izleyiciye sunmaktadır. Çatırdayan aile temsilinin altında da genellikle

---

<sup>35</sup> Sayfa 31-36 arasında "Yeşilçam Melodramları ve Çağan Irmak" filmlerindeki temalardan bahsedilmektedir.

ezilen, sorun yaşayan, problemlı erkekler bulunmaktadır. Toplumda üzerinde durulmayan ama problem teşkil eden, normal gibi algılanıp aslında büyük sorunlara sebep olan erkek temsillerinin olduğuna dikkat çeker. Erkeklerin büyük problemleri çoğunlukla diğler erkeklerledir. Bu bazen baba olabilir, bazen erkek çocuk, bazen ise erkek torundur. Bu yaşanan problemlerin ışığında araya sıkışan diğler konunun da kuşak çatışması olduğü ortaya çıkmaktadır. *Babam ve Oğlum*'da babası oğlu üzerinde egemenlik kurmaya çalışırken, oğlu Sadık buna karşı çıkıp, babanın iktidarını yok sayarak evi terk eder ve kendi egemenliğini kurar. Sadık'ın İstanbul'a giderek gazeteci olması babası için kabul edilebilir bir şey değildir, çünkü baba da filmde bu durum için kullanılan 'anarşik oldun başımıza' kalıp yargısıyla hemfikirdir. Bunun sebebi de başta dediğimiz gibi mevcut kuşakların çatışmasından kaynaklıdır. Babası için gazetecilik anarşist<sup>36</sup> olmayı gerektirir, Sadık için ise gerçekleri olduğü gibi topluma iletmektir.

Diğler konu ise eve dönen erkekler ve çocuksu babalardır. Sevilay Çelenk'e göre evinden kopan erkeklerin, toplumsal-siyasal travmaların sakatlaması sonucu eve dönüşleri, travmalara bir yorum getirmek için değildir. Daha çok travma sonucunda erkeklik temsilinde oluşun yaralar ve bunların popöler sinemaya nasıl yansıdığı üzerinedir (2006, s. 110). Erkekler sert, iktidar sahibi, 'erkeksi' olarak resmedilse de aslında sert gözükun çocuksu babalar ve çoğü geçmişte yaşadığı travmalarla yüzleşememiş, bu sebeple kendi yarattıkları gerçeklik ile yaşamlarını sürdürmeye çalışmışlardır. *Babam ve Oğlum*'da Sadık 12 Eylül 1980'den itibaren ağır bedeller ödemeye başlar ve baba evine geri döner. *Dedemin İnsanları*'nda Mehmet Bey yaşadığı zorunlu göç sonrası toplumda kendini kabul ettirmek üzerine verdiği büyük

---

<sup>36</sup> Filmde kargaşacı, isyankâr kişi anlamında kullanılmıştır.

mücadeleye yenik düşmüş, ve evim dediği yere, denizin diğer ucuna doğru kendini bırakmıştır. Mustafa ise kendi kurduğu gerçekliğin yıkılmasıyla, eve dönerek geçmiş ile yüzleşmiş ve yaşadığı psikolojik dönüşümü tamamlamıştır. Ego, kibirli, sert bir birey olmak yerine çocuksu baba olmayı seçmiştir. Böylece gördüğümüz o mutlu aile, uslu çocuklar ve sert erkek kalıplarını yıkmayı başarmıştır.

### **5.3 Köprü Olan Çocuklar/Arada Kalan Çocukluklar**

Toplumsal çatışma ve iyi-kötü ayrımının toplumun aynası görevi gören çocuk üzerinden gösterilmesinin sebebi, çocuğun daha affedilebilir olmasıdır. Evleri, camları, diğer çocukları taşıyanlar, bu kadar bariz kavga çıkartanlar çocuklar değil de yetişkinler olsaydı, bu, izleyici için özdeşleşmesi zor bir durum olacaktı; hatta bu farklı olana, azınlıklara yönelik milliyetçi bir tutum olarak okunabilecekti. Bu şekilde kullanıldığında ise, çocukların yaptıkları, her ne kadar onay görmese de ‘çocuktur’ ya da ‘çocukluktur’ sözünün arkasına gizlenir gibi yumuşamaktadır. Irmak, bu şekliyle, söylenmeyenleri çocuk karakterler üzerinden yumuşatarak söylemektedir.

Toplumda var olan aile, etnik köken, ötekileşme, kuşak ve siyasal çatışmalar günlük hayatta çok fazla konuşulmasa da, ya da ideolojik düzen için olması gereken bir çatışmaymış gibi algılansa da aslında toplumu ve bu sebeple de bireyleri sarsan, psikolojik problemler doğuran, insanları mutsuz eden sorunlardır. Buna en iyi örnek Hüseyin Ağa'nın oğlu Sadık'a küsmesi ve toplumsal normlar yüzünden üzüntüsünü belli etmeden, sert bir karakter(miş) gibi gözükmeye çabalamasıdır; kısacası toplumsal rolünün bireysel mutluluğunun önüne geçmesi konuşulmayan normal algılanan sorunların varlığına işaret eder. Bu sebeple filmlerde bu problemleri yumuşatarak izleyicinin bilinç altına kodlamak da çocuklar tarafından yapılmaktadır.

Çocuk karakterlerle daha çabuk özdeşleşebiliyor, onları daha kolay benimseyebiliyor ve affedebiliyoruz. Bu sayede filmi kopmadan izliyor, filmin bizi içine sürüklediği aralıkta, temsil edilen iki toplum arasında durmayı böylece seyirci olarak başarabiliyoruz. Yani aslında çocuk, sadece iki birey arasında köprü<sup>37</sup> değil, toplumlar arasında da köprü görevi görmektedir. *Dedemin İnsanları* 'nda Zeynep'in Ozan ve Tahsin'in elini tutarak okula gitmesi, iki 'ayrı' toplumun aslında bir bütün olduğuna bunu da çocuk aracılığıyla gösterdiğine bir çağrışım yapmaktadır.

Bunların dışında da karakterlerin sıklıkla çocukluk dönemlerine döndüğünü görmekteyiz. Aslında birden fazla çocuğun varlığı hissettirilir izleyiciye. Hem geçmişteki çocuklukları hem de kaybetmeyip hala içlerinde tuttıkları o çocuksu yapıları vardır. Bu çıkarımı da Hüseyin Ağa'nın oğluna küstüğü sahneden, Mehmet Bey'in mevcut olan toplumsal yapıdan kaçmak için geçmişine sığınmasından ve denize bıraktığı mektuplu şişelerden, Mustafa'nın ise dağ evinde Fikret ile CD'de müzik ararken eşinin onu gerçekten sevdiğine inanmak için çabaladığı o çocuksu ısrarından anlarız. Bunların dışında *Dedemin İnsanları* 'nda göç yapmak zorunda kalan Mehmet Yavaş'ın çocuk yaşta kardeşinin ölümü ile yüzleşmesi ve o an verdiği çocukluk ve yetişkinlik arasındaki savaş arada kalan çocukluğa bir göndermedir. Diğer gönderme de *Mustafa Hakkında Herşey*'de Mustafa'nın, babasının evi terk etmesi sonrası, küçük yaşta abisini öldürerek yaşadığı çocukluk travması, çocukluğunu bastırmasına ve yeni, gerçekçi ve sert bir kimlik oluşturmasına sebep olmuştur. Mustafa'nın oğlu Kerem ise mutlu aile tablosunu oluşturmak için kullanılmanın dışında, babasının içindeki iyiye dönüşümünde aracı olmuştur. Genel olarak baş karakterlere baktığımızda dönüşüme uğrayarak, yeni kimlik oluşumunda

---

<sup>37</sup> *Babam ve Oğlum*'da Deniz'in babası ve dedesi arasında köprü oluşu.

etkili olan şey, ya kendi çocuklukları ya başka çocuklar ya da kendi çocukları olmaktadır.

#### **5.4 Hep Erkek Çocuklar**

*Babam ve Oğlum*'un Deniz'i *Dedemin İnsanları*'nın Ozan'ı *Mustafa Hakkında Herşey*'in Kerem'i dışında, çatışmada olan karakterlerin çocukluklarını da çözümlediğimiz zaman aslında Irmak'ın erkek çocuklar ile ilgili bir problemi olduğu ya da var olan problemleri erkek çocuklar ile anlatmaya çalıştığı çıkarımını yapmak mümkün. Çağan Irmak'ın söz konusu filmlerinde, erkeklik krizinin çocuklara yansıtıldığını ve her bir kriz anında erkeklerin çocuksulaştığını görüyoruz.

Deniz, sakin bir yapıya sahip olan, sorgulamayı seven, baba ve dede arasındaki çatışmayı sonlandıran bir karakter olurken, kameraya yansımayan geçmişi izleyiciye aktarmak için kullanılan bir aracı olarak da kullanılmıştır. Bunun dışında filmde yaşanan ağır dramı izleyiciye hissettirmek, film ile bütünleşerek gerçekliği sorgulamayı bırakmasını sağlamak için de çocuk karakter kullanılmıştır. Bir çocuğun babasını kaybetmesi, hem annesiz hem babasız hiç tanımadığı bir yerde büyümek zorunda bırakılması, izleyicinin kendi gerçekliğinden uzaklaşarak kendini bu ağır drama kaptırmasına sebep olmaktadır.

Agresif, hırçın bir karakter olan Ozan, topluma ayak uydurmaya çalışarak 'öteki' olmaktan kaçan bir çocuktur. Dedesi ile kuşak çatışması yaşayan Ozan filmde izleyiciye iyi ve kötü çatışmasını gösteren, bu çatışma ile birlikte bir dönüşümün yaşanabileceği umudunu veren bir bireydir. Dedesi Mehmet Bey'in iyiyi, doğruyu gösterme çabası ile Ozan toplumun ona dayattığı normlardan uzaklaşmış, insanları ötekileştirmeden seven bir karaktere dönüşmüştür. Başlarda izleyicinin 'ne kötü

çocuk' diye sinirlendiği yer yer kızdığı Ozan aslında umudun bir sembolü olmuştur. Mustafa, Ozan kadar şanslı değildir, çünkü babası çocukken evi terk etmiş, annesi ise bu yıkım ile mücadele ederken çocuklarını boşlamış bir karakterdir. Mustafa karakteri ise bize aile yapısındaki o çatırdamanın sonucunda doğan problemleri net bir şekilde gösterir. Rol model alacağı bir yetişkinin bulunmaması ve Oedipus kompleksini atlatamaması sonucu annesine olan aşırı sevgi ve kıskançlığından abisini öldürür. Diğer filmlerde olduğu gibi *Mustafa Hakkında Herşey*'de de küçük çocuk babayı kendine rakip olarak görürken, bir yandan da onu sever. Baba faktörünün ortadan kalkması ile sıra abiye gelmiştir. Böylelikle kendi iktidarını yaratabilecektir.

Kerem ise babasına oranla sakin, mülayim sessiz bir çocuktur. Filmde var olmasının nedenlerinden ilkinin ilk sahnelerde anne baba ve çocuğun kanepede oturup televizyon izlediği sahnede görmekteyiz. Burada mutlu güzel bir aile ortamı yaratılmak istenmiştir. Çocuk iyi aile kavramını oluşturmak için varlığını korurken bir taraftan da Mustafa'nın (babasının) dönüşümünün sağlanmasında işlev görmektedir. Çünkü Kerem'in varlığı ile, Mustafa'nın travmaları ile yüzleşmesine ve içindeki çocuk(su)luğa sarılmasına sebep olmaktadır, böylece başlarda gözlemediğimiz o acımasız Mustafa'nın iyiye evrilişine şahit oluruz.

Mustafa'nın hem abisi-babası ile hem de Fikret ile çatışması, Ozan'ın toplum yüzünden dedesi ile, İbrahim'in belediye başkanı ile, Sadık'ın da babasıyla olan kavgası, çatışması aslında filmdeki erkeklerin, hegemonik erkeklik yapısına göre yaşam sürmelerinden kaynaklıdır. Hep bir iktidar mücadelesi söz konusudur. Bazen film bunu açık açık gösterirken bazen de alt metinlerde karşımıza çıkar.

## 5.5 Genel Bir Bakış

Erkek çocuklarının kullanılması Yeşilçam yıldız sistemini hatırlatmaktadır bize. Becerikli (2018)'ye göre, Yeşilçam melodram filmleri ile yıldız sistemi birbiri ile paralel şekilde ilerler. Melodramlar yeni yıldız oyuncular yaratırken, yıldız oyuncular da seyircinin üzerindeki melodramların etkisini artırır (2018, s. 324). Yeşilçam temelde popüler bir sinema yaratmıştır ve bu sebeple Türk Sineması'nda da seyircinin beğenisi temel amaç olmaktadır. Cem Yıldırım ve Şükrü Sim (2019)'e göre 1990 sonrası Yeni Türk Sineması'nda iki farklı yönetmen kuşağı başlamıştır. Birincisi, gişe kaygısı olmadan dilini ve sinemasal özelliklerini ön planda tutarak film yapan yönetmenler<sup>38</sup>, ikincisi ise, sinemasal anlatıdan önce gişe başarısını önemseyerek film yapan yönetmenlerdir<sup>39</sup> (Yıldırım & Sim, 2019, s. 1923). Bu sebeple Çağan Irmak'ın da filmlerinde yıldız oyuncular kullanarak, çocuk melodramlarına sıklıkla yer vermesiyle aslında, gişe başarısını önemseydiğini söyleyebiliriz. Hem melodramlara yer vermesi, hem de filmlerinde erkek çocuklar ve yetişkin çocuksu bireyler kullanması, öte yandan da, aslında toplumda var olan, problemliler meselelerden en önemlisi olan erkeklik meselesini ele almak istemesinden kaynaklıdır.

Üç filmin incelemesi sonucunda, Irmak'ın aslında etrafında dönüp dolaştığı ve anlatmaya çalıştığı problemin 'problemliler erkeklerin' varlığı olduğu ya da 'erkekliğin' problemliler yanını ortaya çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Problemliler erkekleri sert erkek kalıpları ile anlatırken bu sert agresif erkek kalıplarının dışında, erkeklerin

---

<sup>38</sup> Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaptanoğlu, Ahmet Uluçay, Reha Erdem, Uğur Yücel ve Yeşim Ustaoglu vb.

<sup>39</sup> Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Ezel Akay, Osman Sınay, Çağan Irmak, Ömer Faruk Sorak ve Yılmaz Erdoğan vb.



içinde barındırdıkları çocuksu yapıları da görürüz. Alt metinlere bakıldığında bu bazen Oedipus kompleksini tamamlayamamış, erken büyümek zorunda kalarak çocuksuluğunu atamamış biri olarak karşımıza çıkarken, bazen ise küsme, çocuk gibi bir şeyi sürekli tekrar etme ile karşımıza çıkmaktadır. Bahsedilen çocuksu babaların, dedelerin varlığı da geçmişlerinde yaşadıkları travmalar sonucu çabuk büyümek zorunda kalan oğlan çocuklarına işaret etmektedir. Yaşadığı yerden göç etmek zorunda bırakılırken yolda kardeşini kaybeden bir erkek çocuğu ya da abisini öldüren bir diğer erkek çocuğu travmalarla büyümek zorunda kalmış ama içlerindeki çocuğu ve umudu bir noktada kaybetmemiş, filmin kilit yerinde ortaya tekrar çıkartmışlardır. Kimisi ölümü ile umudu sembolize ederken, kimisi başkasını öldürmekten (Mustafa/Fikret'i) vazgeçerek umudu sembolize etmektedir.

Umudu erkekler üzerinden vermesi, erkeklerin kendi aralarındaki problemlerine çağrışım yaparken aynı zamanda da ataerkil bir sistemin de varlığını derinden hissettirdiğine vurgu yapar. Filmlerinde yer verdiği hikayeler aslında toplumumuzda var olan, üstü örtülse de varlığını hissettiren problemlerdir. Bunlar etnik köken, aile çatışması, erkekler arası problemler, toplumun dayattığı toplumsal cinsiyet rolleri vb. olarak karşımıza çıkarken, bu problemleri filmin örgüsünde aile dramı ile birbirine bağladığını görürüz. Aslında perdede gördüklerimiz, toplumda karşı karşıya kaldığımız, bizim hikayelerimizdir. Taş atıp kaçan çocuklar, bir yere ait hissedemeyen çocuksu insanlar, öteki konumuna düşenler hep içimizde, çevremizde, ailemizde olan insanlardır. Murat Ünal'a göre "kapitalist toplumlar, eleştiriye ancak "çocuksu" bir söylem biçiminde duymaya katlanabilirler" (Ünal, 2007). Irmak da çocuksu bir söylem ile bu sarsıcı problemleri, oluşturduğu çocuk ve çocuk(su)luk inşası ile yumuşatmakta ve yaşanan acıyı, dramı çocuklar üzerinden aktararak, o

çocukların yaşadığı travmalar sonucunda da, çabuk büyümek zorunda kaldıklarına ve yetişkinlikte yaptıkları çocuk(su)luklara dikkat çekmektedir. Bu mücadeleyi verirken çocuk(su)luktan yararlanmanın dışında, kadın karakterleri güçlü, ara bulucu/ara yapıcı olarak resmederek, kadınların 80 sonrası dönüşümlerini, erkeklerin boyunduruğunda kalmayarak, dönüşüme uğradıklarını, çalışan, okuyan, aydın bireylerden oluştuklarını da göstermiştir.

## KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abisel, N., Arslan, U., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S., & Ulusay, N. (2005). N. Abisel, U. T. Arslan, P. Behçetoğulları, A. Karadoğan, S. R. Öztürk, & N. Ulusay içinde, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık VESİKALI YARIM ÜZERİNE*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akari, N. (2016). *Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Akbulut, H. (2011). YEŞİLÇAM'DAN YENİ TÜRK SİNEMASINA Melodramatik İmgelem. *YEŞİLÇAM'DAN YENİ TÜRK SİNEMASINA Melodramatik İmgelem* (s. 16-97). içinde İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Alıcı, B. (2014). Yeni İran Sineması'nda Çocuk. *E-Gifder*, 127.
- Albukrek, V. (2016, Ağustos 1). Nostalji Müzesi. *Adalı Dergisi*(134).
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 213-220.
- Atay, T. (2012). *Çin İşi Japon İşi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*. İstanbul: İletişim.

- Ay, A., Midilli, S., & Tugen, B. (2014). Arafta Kalan Kimlikler: "Dedemin İnsanları" Filminin Söylem Analizi. *Applying Intercultural Linguistic Competence to Foreign Language Teaching and Learning*, (s. 292-305).
- Aydın, D. (2016). Göstergibilim ve Sinemada Propaganda Kodları. *Anadolu Bil Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, 12.
- Bakıcı, G. S. (2018). Wes Anderson Sinemasının Metinlerarası Evrendeki Konumu: Isle Of Dogs Örneği. 5. *Uluslararası Öğrenci Sempozyumu*, (s. 534). İzmir.
- Balcı, B. (2014). İtalyan Sinemasında Roma'nın Farklı Yüzleri. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*.
- Barthes, R. (1999). S/Z. *Metin Seçkileri, Roland Barthes, Yazı ve Yorum* (T. Yücel, Çev., s. 125-137). içinde İstanbul: Metis Yayınları.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınları.
- Becerikli, R. (2017). Çağan Irmak Filmlerinde Yeşilçam Sinemasının İzleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 102-103.
- Becerikli, R. (2018). Çocuk Yıldız Filmleri İle Canım Kardeşim Filminin Anlatı ve Karakter Özellikleri Bağlamında Karşılaştırılması. *Selçuk İletişim*.  
[https://www.researchgate.net/profile/Rifat\\_Becerikli/publication/326347269\\_COÇUK\\_YILDIZ\\_FILMLERİ\\_İLE\\_CANIM\\_KARDESİM\\_FILMINİN\\_AN](https://www.researchgate.net/profile/Rifat_Becerikli/publication/326347269_COÇUK_YILDIZ_FILMLERİ_İLE_CANIM_KARDESİM_FILMINİN_AN)

LATI\_VE\_KARAKTER\_OZELLIKLERI\_BAGLAMINDA\_KARSILASTI  
RILMASI\_COMPARISON\_OF\_CHILD\_STAR\_MOVIES\_AND\_CANIM\_  
KARDESIM\_IN\_TERMS\_OF\_THE\_FEA adresinden alındı

Becerikli, R., & Kalaman, S. (2019). Acı Aşk Filminin "Erkeklik Krizi" bağlamında  
İncelenmesi. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 519-520.

Bedin, C. (2018). Rolandbarthes'ın Metinlerarasılık Kuramı Üzerine Bazı  
Düşünceler. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 73-75.

*Beyazperde*. (2020, 10 14). beyazperde.com:  
<http://www.beyazperde.com/filmler/film-120454/> adresinden alındı

Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık. *KMÜ Sosyal  
ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 109.

Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam.

*Box Office Babam ve Oğlum*. (tarih yok). Aralık 2020 tarihinde Boxoffice Türkiye:  
<https://boxofficeturkiye.com/film/babam-ve-oglum--2005197> adresinden  
alındı

*Box Office Dedemin İnsanları*. (tarih yok). Box Office Türkiye:  
<https://boxofficeturkiye.com/film/dedemin-insanlari--2011133> adresinden  
alındı

*Boxoffice Türkiye.* (tarih yok). 4 3, 2020 tarihinde Boxoffice Türkiye Web Sitesi:

<https://boxofficeturkiye.com/yillik/?yilop=tum&yil=2019&sayfa=7>

adresinden alındı

*Boxoffice Türkiye.* (tarih yok). 2020 tarihinde Boxoffice Türkiye:

<https://boxofficeturkiye.com/film/mustafa-hakkinda-her-sey--2004041>

adresinden alındı

Buğdaylı, H. (2015). Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği. *Marmara İletişim*

*Dergisi*, 100.

Cengiz, K., Tol, U., & Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden.

*Toplum ve Bilim*, 55.

Çelenk, S. (2006). Anlatı kapanır, hayat devam eder... Yazı Tura - Babam ve Oğlum.

*Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*.

Çelik, F. (2011). Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam. *Sanat Dergisi*, 36.

Derman, D. (1989). *JEAN- LUC GODARD'IN SINEMASINDA KADININ*

*YENİDENSUNUMU Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir.

Emre, K. B. (2007). *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili Yüksek Lisans Tezi*.

Eskişehir: Anadolu Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Erkılıç, H. (2011). Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti-Kahramana Erkeklik Temsil(ler)i. İ. Erdoğan (Dü.) içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (s. 231-241). İstanbul: Kalkedon.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Freud, S. (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Bozak Yayınları.
- Gedik, Ö. (2011, Kasım 28). *Çağan Irmak'ın dedesiyle tanışın*. Hürriyet.com: <https://www.hurriyet.com.tr/cagan-irmakin-dedesiyile-tanisin-19342114> adresinden alındı
- Gökçe, B. (1976, Mart-Ekim). Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme. *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8(1-2), 47.
- Gören, E. (2013). *Yenidenyazmak, İtalyan Edebiyatında Yenidenyazılmış Metinler*. İstanbul: Dönene Basım ve Yayın Hizmetleri.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması:Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. Ankara: İmge.
- Güngör, N. (2013). *İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Güven, S. (2014). *Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü ve Mağdur Çocuk*. Konya.

Horzum, Ş. (2018). Erkek ve Erkeklik Çalışmaları: Sorunsaldan Kuramsala. *asobid Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 80.

IMDB (tarih yok). 2020 tarihinde Imdb: [https://www.imdb.com/title/tt0476735/?ref\\_=tt\\_sims\\_tti](https://www.imdb.com/title/tt0476735/?ref_=tt_sims_tti) adresinden alındı

IMDb. (tarih yok). IMDb.com: <https://www.imdb.com/name/nm1463981/> adresinden alındı

Irmak, Ç. (2010, Kasım 13). Çağan Irmak Röportajı. (Beyazperde, Röportaj Yapan)

Kabadayı, L. (2009). İyi Adam-Kötü Adam Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme. H. Kuruoğlu içinde, *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri* (s. 167-191). İstanbul: Nobel.

Kibaroglu, B. (2015). *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.

Mencütekin, M. (2010). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. *Öneri Dergisi*, 260.

Mulvey, L. (1989). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (N. Abisel, Dü., & N. Abisel, Çev.) 2-4.



Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim*, 157-159.

Özbulduk Kılıç, I. (2016). *SİNEMA SEYİRCİ İLİŞKİSİ: Çağan Irmak Filmlerinin Alınlanması Yüksek Lisans Tezi*. Ankaa: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özdüzen, Ö. (2016). Popüler Sinemada Azınlık Nostaljisi: Çağan Irmak Örneği. *Gözdeki Kıymık Yeni Türk Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 199). içinde İstanbul: Metis Yayınları.

Özen, M. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümler. 581.

Özgür, A. (2006). *Göstergebilim*. 2020 tarihinde academia.edu: <https://www.academia.edu/2345316/G%C3%96STERGEB%C4%B0L%C4%B0M> adresinden alındı

Özgülven, İ. E. (2001). *Ailede İletişim ve Yaşam*. Ankara: PDREM.

Özkantar, M. Ö. (2018). Değişen Erkek Kimliğinin Bedensel İzdüşümleri: Diesel Reklamları ve Başkalaştırılmış Erkeklik. *Medya ve Beden* (s. 208-223). içinde Ankara: Detay.

Özkantar, M. Ö. (2019). Çağan Irmak Sinemasında Türk Erkek Kimliğinin Temsili. *3. Uluslararası Multidisipliner Çalışmalar Kongresi* (s. 11). Zeugma.

Özkazanç, A., & Örsan Yetiş, E. (2016). Erkeklik ve Kadına Şiddet Sorunu: Eleştirel Bir Literatür Değerlendirmesi. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*.

Özsoy, D. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak Yüksek Lisans tezi*. Erzurum: Atatürk Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parlayandemir, G. (2015). Milliyetçilik ve Faillik Bağlamında Dedemin İnsanları. *Sinema Araştırmaları Dergisi, Sinecie*, 113.

Parsa, S. (1999). Televizyon Göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*, 16.

Sepetçi, T. (2016). Levi-Strauss Ve Roland Barthes'ın Yaklaşımıyla "God Of War III" Oyununun Mitsel Çözümlemesi. *Trtakademi*, 491.

*Sinemada Katmanlar*. (2020, Nisan 11). Filmci Sözlük: <http://filmcisozluk.com/Subject?search=sinemada%20katmanlar> adresinden alındı

Söylemez, Y. S. (2014). Türk Sinemasında Rüya Gerçeği: Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.

Sümerkan, M. (2011, Nisan 14). *Anlatım Açısından Konu ve Tema-1 (Görsel Sanatlar)*. Nisan 27, 2020 tarihinde İstanbul Fotoğraf Topluluğu: <https://istanbulft.wordpress.com> adresinden alındı

Şimşek, H. (2011). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Üreme Sağlığına Ektisi: Türkiye Örneği\*. *Dokuz Eylül Tıp Fakültesi Dergisi*, 220-221.

*Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (2020). 26 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri Web Sitesi: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

*TDK*. (2020). Mart 21, 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

*TDK*. (2020). Nisan 10, 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=%C3%A7ocuk%20bakmak> adresinden alındı

*TDK*. (2020). Nisan 27, 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri Web Sitesi: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

*TDK*. (2020). Aralık 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

*TDK*. (2020). 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Web Sayfası: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

*TDK*. (2020). Güncel Türkçe Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

Turgay, D. (2018). *Çağın İrmak Filmlerinde Melodram Unsurlarının Kullanımı Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Unicef Türkiye. (tarih yok). Nisan 2020 tarihinde Unicef Türkiye: <https://www.unicef.org/turkey/%C3%A7ocuk-haklar%C4%B1na-dair-s%C3%B6zle%C5%9Fme> adresinden alındı

Uğur, A. (2018). *SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA TÜRLER ARASI GEÇİŞ: "KELEBEKLER" (2018) FİLMİ Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Uğur, U. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" Filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 333-340.

Ülken, H. (1943). *Sosyoloji*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ünal, M. (2007). Çocuksu Kişiliği Bekleyen Tehlikelere Sinemasal Bakış. *Yeni Düşünceler*, 13.

Vatandaş, C. (2007). TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSİYET ROLLERİNİN ALGILANIŞI. *Journal of Sociological Studies*, 34-35.

Velioğlu Metin, Ö. (2019). Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları. *e-Gifder*, 403.

Weeks, J. (1998). Farklılığın Değeri. *Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık* (İ. Sağlamer, Çev., s. 85). içinde İstanbul: Sarmak Yayınevi.

www.tuik.gov.tr. (tarih yok). *Tuik*. Temmuz 2020 tarihinde Tuik:  
<http://www.tuik.gov.tr> adresinden alındı

Yağbasan, M., & Ateş, U. (2018, Mayıs- Haziran). 1980 Öncesi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Temsili. *Akademik Bakış*(67), 31.

Yıldırım, C., & Sim, Ş. (2019). Türk Sinemasında Kurgu Biçimleriyle Öne Çıkan İki Film: Nokta ve Sen Aydınlatırsın Geceyi. *Manas Sosyal Araştırma Dergisi*.

Yılmaz, S. (2008). *Türk Sinemasında aile Kavramı ve Baba Oğul İlişkileri*. İzmir.