

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ VE
ERKEK KİMLİĞİNİN İNŞASI**

Doktora Tezi

Eren YÜKSEL

Ankara, 2013

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ VE
ERKEK KİMLİĞİNİN İNŞASI**

Doktora Tezi

Eren YÜKSEL

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK**

Ankara, 2013

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

**2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ VE ERKEK
KİMLİĞİNİN İNŞASI**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Prof. Dr. Nejat Ulusay

Doç. Dr. Sevilay Çelenk

Doç. Dr. Aksu Bora

Yrd. Doç. Dr. Umut Tümay Arslan Yeğen

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi: 04.01.2013

TEŐEKKÖR

Bu alıŐma sırasında bilgi ve deneyimini benimle paylaşan tez danıŐmanım Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e, eleştirileri ve önerileriyle teze katkı sağlayan hocalarım Prof. Dr. Nejat Ulusay, Doç. Dr. Sevilay elenk Özen, Doç. Dr. Aksu Bora ve Yrd. Doç. Dr. Tümay Arslan Yeğen'e, her zaman yanımda olan aileme, Evren Yüksel'e, Meltem CoŐkuner'e ve arkadaşlarıma teŐekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. ELEŞTİREL ERKEKLİK ÇALIŞMALARI	16
1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET	16
1.1.1. Cinsiyet- Toplumsal Cinsiyet İkiliği	17
1.1.2. Bir Performans Edimi Olarak Toplumsal Cinsiyet	22
1.1.3. Yapı ve Tabakalaşma Sistemi Olarak Toplumsal Cinsiyet	28
1.2. ERKEKLER ve KADINLAR ARASINDAKİ İKTİDAR İLİŞKİLERİ	33
1.2.1. Hegemonik Erkeklik	33
1.2.2. Hegemonik Erkekliğin Krizi	44
1.2.3. Hegemonik Erkekliğin Cisimleşmesi: Homososyallik	48
1.2.3.1. Erkekler Arası Homososyal İlişkiler	57
1.2.3.2. Homososyal Yapılanmalarda Kadının Konumu	66
1.3. SİNEMADA ERKEKLİK ÇALIŞMALARI	68
1.3.1. Bakış, Gösteri, Erotizm	69
1.3.2. Erkekliğin Psikopatolojileri: Mazoşizm ve Histeri	75
1.3.2.1. Bir Anlatı Trope'u Olarak Mazoşizm	82
1.3.2.2. Refleksif Sadomazoşizm	84
1.3.3. Günümüz Film Çalışmalarında Erkeklik Krizi	88
1.3.3.1. Bir Kültürel Performans Alanı Olarak Erkeklik Krizi	89
1.3.3.2. Toplumsal Cinsiyet İlişkilerinin Dönüşümü Bakımından Erkeklik Krizi	93

2. 2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ	98
2.1. 1990 SONRASI TÜRKİYE'NİN SOSYO-POLİTİK ORTAMI	
VE ERKEKLİK KRİZİ.....	99
2.2. SAVAŞ ANLATILARINDA HEGEMONİK ERKEKLİĞİN	
KRİZİ: NEFES, YAZI TURA VE BAŞKA SEMTİN ÇOCUKLARI	105
2.2.1. Kahraman Erkeklik	115
2.2.2. Hegemonik Erkeğin Krizi: Sadomazoşist Performans ve	
Histeri.....	120
2.2.3. Sadizm: Bir Erkeklik Ritüeli Olarak Mücadele ve Savaş	127
2.2.4. Militarizmin Hizmetinde Kadınlar: Anne, Eş, Sevgili ve	
Militan Kadın İmgeleri.....	136
2.3. BABALAR VE OĞULLAR ARASINDAKİ İKTİDAR	
İLİŞKİLERİ: KABADAYI, ÇOĞUNLUK VE KORKUYORUM	
ANNE	144
2.3.1. Babalar ve Oğullar	147
2.3.2. Erkeklik Ritüelleri/ Erkekliğin Riskleri	156
2.3.3. Hegemonik, Marjinal ve Tabi Erkeklikler	165
2.3.4. Hegemonik Erkekliğin Ötekileri: Kadınlar.....	169
2.4. MODERN ERKEKLERİN KURBANLAŞTIRILMASI VE	
ALTERNATİF KURTARICI ANLATILARI: KAYBEDENLER	
KULÜBÜ VE ISSIZ ADAM	174
2.4.1.Narsistik Tamlık Fantazması: Modern Yaşamda Sınırsız	
Keyif Vaadi	176
2.4.2.Melankolik Erkeklik	184

2.4.3. Homososyalliğin İnşası	189
2.4.4. Anneler	194
2.5. ERKEK KISKANÇLIĞI ANLATILARI: İTİRAF, MUSTAFA HAKKINDA HERŞEY VE ÜÇ MAYMUN	198
2.5.1. Bastırılan Travmanın Erkeklik Krizine Dönüşmesi	202
2.5.2. Aldatan Kadınlar	207
2.5.3. Araştırmacı Bakış	210
2.5.4. Sadomazoşist Fanteziler	220
2.5.5. Erkekler Arası Rekabet	229
SONUÇ	235
KAYNAKÇA	249
EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ	267
ÖZET	272
ABSTRACT	273

GİRİŞ

2000’ler Türkiye sinemasını, içerdiği kültürel temsiller bakımından bir yeniden yapılanma dönemi olarak nitelendirmek mümkündür. Birçok toplumsal sorun ele alınmış, farklı kimlikler temsil olanağına kavuşmuştur. Bir tür “kimlikler çoklaşması” olarak tanımlanabilecek bu durum marjinal, dışlanmış grupların kendilerini ifade etmesi için önemli bir potansiyel ortaya koymuştur. Erkek kimliğini de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Hegemonik erkekliğin ağırlıklı olduğu temsil biçimlerinin yerini, farklı bağlamlar ve ilişkiler temelindeki çoklu erkeklikler almış; erkekliğin performatif inşasına dikkat çeken temsiller yaygınlaşmıştır. Böylelikle 1990 sonrası yaşanan toplumsal dönüşümlerin erkeklik sorunuyla iç içe geçen bir zemin üzerinden irdelenmesi mümkün hale gelmiştir. Çünkü erkeklik hem toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri çerçevesinde üretilen temel mekanizmalardan biri, hem de sınıf, etnisite, din gibi çelişkiler temelinde şekillenen toplumsal iktidar ilişkilerinin, kendisini hegemonik kılmak için eklemlediği popüler bir inşadır. Bu bağlamda çalışmanın temel sorunsalı, erkekliğin 2000’ler Türkiye sinemasındaki görünümüne odaklanma yoluyla erkek kimliklerinin hangi dönüşümlerden geçerek, ne gibi dışlama ve özdeşleşme mekanizmaları çerçevesinde inşa edildiğinin araştırılması olarak belirlenmiştir. Her türlü özcü tanımlamanın ötesinde toplumsal cinsiyetin inşa edilen niteliğini farklı erkeklik temsilleri üzerinden açımlayacak olan çalışma, 2000’ler Türkiye sinemasında hem erkeklere hem de toplumsal olana dair ne söylendiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Erkekliğin temsilinde bir çoklaşma olduğu savından hareket eden çalışma, bunun özgürleştirici bir tutum olup olmadığını, erkek karakterleri bir kriz içinde sunan temsil yapılanmasının neye

karşılık geldiğini ve erkeklik krizinin ne tür imgeler vasıtasıyla sunulduğunu araştıracaktır.

Toplumsal cinsiyet araştırmaları uzunca bir süre kadınları ve kadınlığı ele almakla birlikte, erkekliğin hegemonik bir konum olduğu tespitiyle yetinmiştir. Oysa erkeklik doğuştan getirilen bir hâkimiyet konumu değildir; çeşitli özdeşleşme ve dışlamalarla yeniden üretilen bir söylem mekanizmasıdır. Bütün diğer kimlikler gibi sürekli yeniden inşa edilmesi gerekir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet ilişkileri sisteminin kadınları olduğu gibi erkekleri de kuşattığı söylenebilir. Erkekler toplumsal cinsiyet ilişkileri sisteminde hem bu ilişkilerin yürütücüsü bir egemen, hem de bu ilişkiler tarafından kurulandır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini kuran hâkim söylemi yapıbozumuna uğratmak için kadınların yanı sıra, hem hâkim hem de tabi konumda olan erkeklerin de ele alınması gerekmektedir.

Türkiye sineması söz konusu olduğunda, erkeklik temsillerinin az sayıda çalışmaya konu edildiği görülmektedir. Barış Bora Kılıçbay, “Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu: Cüneyt Arkın Örneği” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında erkekliği Cüneyt Arkın’ın yıldız kimliği üzerinden tartışırken; Umut Tümay Arslan *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk* adlı çalışmasında Cüneyt Arkın’ın filmleri aracılığıyla Yeşilçam sinemasındaki erkeklik krizini sorgulamaktadır. Günümüz Türkiye sineması bağlamında ise erkek kimliğine yönelik tespitler sunan bazı dolaylı değerlendirmeler yapılsa da,¹ doğrudan erkeklik

¹ Asuman Suner 1990 sonrası yeni Türkiye sinemasındaki yaygın eğilimlerden birini kadınların dışlanması pahasına erkek anlatılarının merkeze taşınması olarak ifade ederek, bazı filmlerin eleştirel bir çerçevede ataerkil yapıyla suç ortaklığına dair bir farkındalık barındırdığını vurgularken, (2006:

temsillerine odaklanan çok fazla çalışmaya rastlanmamıştır. Bu konudaki ilk örneklerden biri, Nejat Ulusay'ın “Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi” adlı makalesidir. Yeni dönem Türk sinemasında erkeklerin bir kriz içinde olduğunu ve bu krizin erkek dostluğu, ikame babalar, babalık krizi ve kadınların sessizliği üzerinden görünürlük kazandığını vurgulayan Ulusay kendi çalışmasının, Türk sinemasında erkeklik sorunuyla ilgili bir tartışma için başlangıç olarak değerlendirilebileceğini belirtmiş ve bu konuda yapılacak ayrıntılı çalışmaların gerekliliğine dikkat çekmiştir (2004: 144-145). 2000’li yılların sonuna doğru ise farklı araştırmacılar erkekliğin inşasını değerlendiren çalışmalar yapmaya başlamıştır. “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı- Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları” adlı makalesinde erkeklik krizini *Yazı Tura* filmi üzerinden sorgulayan Ahmet Oktan krizin delikanlılık söylemleriyle ilişkisini kurarken (2009), Lale Kabadayı “ ‘İyi Adam- Kötü Adam’: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme” başlıklı makalesinde erkek karakterlerin iyi/kötü karşıtlığı çerçevesinde stereotipleştirilmesi üzerinde durmuştur (2009). Hakan Erkılıç ise “Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan

47) Tül Akbal Süalp Türkiye'nin yaşadığı hegemonya krizi karşısında taşra güzelleşmesinin ve Zeki Demirkubuz'un temsilcisi olduğu kente öfkeyle bakan, lümpenliği kutsayan, kadını kötülükle birleştiren “arabesk noir” olarak adlandırılacak erkek anlatılarının sinemanın son on-on beş yıllık dönemine damgasını vurduğundan bahsetmektedir (Akbal Süalp vd., 2010: 61- 63). Savaş Arslan ve Sinem Evren Yüksel ise bu konudaki tespitlere erkek melodramlarına ilişkin çözümlemeleriyle katkı sağlarlar. Arslan, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair bir krizin ürünü olarak tanımladığı erkek melodramlarının bir kimlik arayışı sunduğunu ve kadınlar tarafından tanınma gereksinimine karşılık geldiğini ileri sürerken (2011: 254), Yüksel toplumsal travmaların melodramatik bir anlatım aracılığıyla erkek öznelerin iktidar kaybıyla ilişkilendirildiğine ve travmayı sağaltabilecek çözümün aile/aşk aracılığıyla yeniden tesis edilecek toplumsal bütünlük fantezisi olarak sunulduğuna dikkat çeker (2011: 172, 180).

Anti-Kahramana Erkeklik Temsil(leri)” adlı makalesiyle 2000’ler Türk sinemasında anti kahramanların hegemonik erkeklik içinde kaldıklarını savunmuştur (2011). Bu bağlamda bu çalışma 2000’ler Türkiye sinemasında erkekliğin inşasını filmlerdeki anlatı yapısı, temalar, biçimsel özellikler bakımından ayrıntılı bir biçimde ele alacak olması ve bunu feminist bir perspektif taşıyan erkeklik odaklı toplumsal cinsiyet çalışmaları ve sinema araştırmaları içinden tartışacak olması bakımından farklılaşmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin erkeklik üzerinden nasıl üretildiğini anlama/görme/ifade etme ve böylelikle bu ilişkilerin dönüşümüne yönelik tespitler sunma bakımından erkeklik çalışmaları alanına bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. 2000’ler Türkiye sinemasında erkek kimliklerinin kuruluşunu ve erkeklik krizini ele alan bu çalışmada öncelikle erkeklik çalışmaları alanının temel kavramları arasında yer alan toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik, homososyallik, erkeklik krizi gibi kavramlar tartışılacak, daha sonra erkeklik üzerine gerçekleştirilen film çalışmaları değerlendirilecektir.

Erkeklik üzerine eleştirel nitelikli çalışmaların tarihsel açıdan bakıldığında, 1960’larda kadın haklarını gündeme getiren feminist hareketin kazanımları üzerine inşa edildiği söylenebilir. Feminist hareketin toplumsal cinsiyet bağlamında kadınlığı sorunsallaştırması, toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak erkekliğin de görünür kılınmasını beraberinde getirmiştir. Ayrıca gey hareket de erkekliğin tikelliğini vurgulama yoluyla, normal ve evrensel olarak kabul edilen erkeklik kurgusuna meydan okumuş, erkek ve erkekliği sorgulayan çalışmaların önünü açmıştır. Ancak bu ilk dönemde daha çok bir baskı kaynağı olarak değerlendirilen erkekliğin nasıl işlediğine ilişkin herhangi bir analiz çabasına girilmediği görülmektedir (Easthope,

1990: 2). Bu bağlamda erkekler ve erkeklik üzerine eleştirel nitelikli çalışmalar² zamanla sosyal bilimler, insan bilimleri, biyoloji gibi bilim alanlarının işbirliği içinde gelişmiş ve erkekliğin kökeni, yapısı ve dinamikleri açısından ele alınmasıyla biçimlendirilmiştir (Kimmel vd., 2004: 1). Bunda postyapısalcılığın gelişimiyle birlikte modern özneye dair mutlak, bütüncül tanımlamaların geçersizleşmesi etkili olmuştur. Tekil, sabit, homojen kimlik tasarımları yerini kamusal alanda dillendirilmeye başlanan, çeşitli özdeşleşmeler ve dışlamalarla sürekli olarak yeniden inşa edilen çoklu kimliklere bırakmıştır. Bu durumun feminist hareket içindeki yansımaları, bütüncül ve evrensel kadın kimliğinin geçersizleşmesi ve bütün zamanlarda geçerli, tek bir ezilme biçiminin olamayacağına ilişkin kabullerdir. Feminist hareket içinde farklı kadın kimliklerine yönelik ilgi, erkeklik araştırmalarının da yönelimini etkilemiş, tek bir erkeklik yerine tarihsel, toplumsal, kültürel ve sembolik olarak mevcut iktidar ilişkileri bağlamında çeşitli ilişkisellikler temelinde inşa edilen farklı erkekler ve erkeklikler araştırma konusu haline getirilmiştir. Örneğin Michael Kimmel, Jeff Hearn ve R. W. Connell erkekler ve erkekliklerin toplumsal cinsiyetin yanı sıra yaş, sınıf, etnik köken ve ırkçılık gibi farklılıklar tarafından belirlendiğini ve erkeklerin cinsiyetlendirilmesinin, sosyal farklılıklarla kesişimi içinde ele alınması gerektiğini belirtmektedirler. Toplumsal cinsiyet kimliğinin mikro ve makro her ortamda yeniden üretilmesi gereken, “bitmeyen bir süreç” olduğunu ifade eden yazarlar, toplumsal cinsiyet kimliğinin

² Literatürde farklı erkeklik hareketleri ve bunların feminizmle ilişkisi dikkate alınarak eleştirel erkeklik çalışmaları ile erkeklik çalışmaları arasında bir ayrım yapılmaktadır. Feminizm karşıtı bir yönelim taşıyan erkeklikçi (*masculinism*) hareket ve toplumsal cinsiyete dair iktidar sorunlarını fazla dikkate almaksızın erkeklerin özgürlüğünü arayan erkek kurtuluşçu hareket erkeklik çalışmalarına dahil edilirken, profeminist bir duruştan temellenen çalışmalar eleştirel erkeklik çalışmaları olarak adlandırılmaktadır (Bozok, 2009; Akca ve Tönel, 2011: 19- 22).

“cinsiyetlendirilmiş etkileşimler birikiminin bir sisteme bağlanması” sonucunda oluştuğunu vurgularlar. Ancak onlara göre bu durum, toplumsal cinsiyet kimliğinin basitçe toplumsal kurumların ve süreçlerin yansıması olduğu anlamına gelmez. Toplumsal cinsiyet kimliği daima hareket halindedir ve bu hareket politik dönüşümlerin gerçekleşebileceği dikışleri sağlamaktadır (Kimmel vd., 2004: 7).

Toplumsal cinsiyetle ilişkili ifade edilmesi gereken bir diğerk nokta ise onun, Judith Butler’ın deyişiyile tekrarlanan bir dizi edim etrafında performatif olarak kurulmasıdır (2008: 77). Toplumsal cinsiyet ne olduğumuzdan çok ne yaptığımız üzerinden anlamlandırılmalıdır (Connell, 2001: 142). Dolayısıyla toplumsal cinsiyeti başarmının ister gündelik yaşamda isterse temsil alanında olsun performans gerektirdiği, bireysel öznelere mevcut toplumsal cinsiyet söylemleri çerçevesinde eylemde bulunduğu ifade edilebilir. Toplumsal cinsiyet söylemleri, kamusal ve gündelik performanslar için rehberler oluşturur ve toplumsal aktörler için gerekli rolleri ve senaryoları sunar. Böylelikle bireysel öznenin performansı aracılığıyla somut bir biçim üstlenen toplumsal cinsiyet söylemleri, bu kapsamdaki çeşitli olasılıkları onaylama ya da yeniden gözden geçirme işlevi üstlenir (Ashcraft ve Flores, 2003: 3).

Farklı erkekliklerin araştırılmasında R. W. Connell’in erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini açıklayan hegemonik erkeklik kavrayışı da belirleyici olmuştur. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yalnızca kadın ve erkekler arasındaki hâkimiyet-tabiiyet barındıran ilişkiler temelinde anlaşılamayacağını belirten Connell, hegemonik erkekliği, tabiileştirilen kadınlar ve öteki erkeklerle ilişkili olarak inşa

edilen ve normatif erkek davranışlarının, değerlerinin ve kurallarının denetlenmesine imkân veren değişebilir bir hâkimiyet pratiği olarak değerlendirerek, çoklu erkeklikleri araştırma olanağı sağlamıştır. Bu kapsamda Connell'in fikirlerini takip eden çeşitli araştırmacılar antropoloji, tarih ve kültürel çalışmalar gibi çeşitli disiplinlerde gerçekleştirdikleri araştırmalarla eleştirel erkeklik çalışmalarının genel çerçevesi olarak ifade edebileceğimiz şu temel bulgulara ulaşmıştır: Herhangi bir yer ya da zamanda, hatta aynı kültür içinde farklı erkeklikler bir arada var olabilir; erkekliğin hegemonik formu kadınlar ve öteki erkekliklerle hiyerarşi içeren ilişki biçimleri aracılığıyla var olur; erkeklikler yalnızca bireysel performanslar aracılığıyla değil aynı zamanda çeşitli kurumlar ya da erkek grupları tarafından da canlandırılabilir; bedensel pratikler erkek kimliğini sabitleme imkânı vermese de, bedene ilişkin hazlar ya da bedenin yaralanabilirliği erkekliğin inşasında etki sağlamaya devam eder; erkeklikler toplumsal cinsiyet etkileşimlerinde aktif bir biçimde üretilir; erkeklerin yaşamları çelişkili arzular ya da pratikler arasındaki gerilimleri cisimleştirir ve son olarak aktif biçimde ve gerilim alanlarında inşa edilen erkekliklerin değişmeleri olasılık dâhilindedir (Connell, 2001: 141- 142). Judith Kegan Gardiner'in ifadesiyle;

Erkekliğin hegemonik ya da hâkim formları devamlılık, stabilite ve doğallık görünümü sürdürmeye çalışmasına rağmen, her toplumda çeşitli erkeklikler akışkan, şartlı, toplumsal ve tarihsel olarak inşa edilir, devamlı değişen şekillerde kuramsallaştırılır ve medya temsilleri, bireysel ve kolektif performanslar aracılığıyla canlandırılır (2002: 11).

Hegemonik erkeklik kavramıyla ilgili bir başka tartışma ise, modernleşme sürecinde hegemonik erkekliğin krize girdiği varsayımıyla ilişkili olarak gündeme

getirilmiştir. Buna göre Lynne Segal, Walter Hollstein ve John MacInnes gibi bazı kuramcılar hegemonik erkekliğin feminist hareketin, gey hareketin kazanımları, modernleşme ve küreselleşme sürecinin sonucundaki toplumsal, ekonomik ve teknolojik dönüşümle birlikte bir belirsizlik ve güvensizlik ortamıyla yüz yüze geldiği ve eskisi gibi hegemonik erkekliği üretme olanaklarından yoksun olduğu koşullarda bir kriz içine girdiği saptamasında bulunmuşlardır. Erkeklik krizi saptamasının karşısında yer alan kuramcılar ise krizin belirli erkeklik biçimleriyle ilişkili olarak ifade edilebilmekle birlikte genelleştirilemeyeceğini, erkeklerin mevcut koşullara uyum sağlama yoluyla egemenliklerini yeniden tesis edebileceklerini belirtmişlerdir. Örneğin erkeklerin içinde bulunduğu durumun bir krizden çok bir değişimin sonucu olduğunu belirten Connell, erkeklerin kapitalist ilişkiler içinde devlet ve kurumlar dolayısıyla hegemonik konumlarını yeniden inşa edebileceğini vurgulamaktadır (2002).

Türkiye sinemasında erkeklik krizini ve çoklu erkekliklerin inşasını ele alan bu çalışmada, üzerinde durulması gereken bir diğer nokta psikanalizden beslenen erkekleri ve erkeklikleri ele alan film araştırmalarıdır. Sinemada erkeklik temsillerini çözümleyen araştırmacılar erkekliği şekillendiren sosyolojik ve kültürel süreçleri dikkate alan eleştirel erkeklik çalışmaları alanının yanı sıra cinsiyetlendirilmiş öznelliklerin karmaşalarını, kültür ve fantezi üretimiyle ilişkisini anlama imkânı sağlayan psikanalitik bir perspektiften de yararlanmışlardır. Çünkü psikanalitik kavrayış cinsiyetlendirilmiş öznellikleri şekillendirmenin bilinçdışına ilişkin ruhsal süreçler tarafından merkezleştirildiğini gösterme suretiyle (Minsky, 1996), kadınlığın erkekliğin ruhsal ötekisi olduğu toplumsal cinsiyetin ikili kültürel inşasını

destekleyen ruhsal güçleri anlamaya imkân sağlamaktadır (Yates, 2007: 7).³ Öznenin kültürün sembolik dünyasına ruhsal girişi ve cinsel farklılıkla ilişkileri kültürel kimliğin aynı zamanda cinsiyetlendirilmiş kimlik olduğunu gösterirken, (Benvenuto ve Kennedy'den akt. Yates, 2007: 7) psikanalitik teori diğer kültür teorilerinin yok saydığı bilinç dışı ruhsal süreçlerle ilişkili ortaya çıkan paradokslara dikkat çekmektedir (Yates, 2007: 7).

Sinemada erkeklik çalışmalarının gelişiminde de feminist film eleştirisinde olduğu gibi psikanaliz belirleyici olmuş; erkek öznellikleri bakış, özdeşleşme ve fantezinin yanı sıra histeri, mazoşizm, narsisizm, sadomazoşizm gibi psikanalitik kategoriler aracılığıyla tartışılmıştır. Erkekliğin basitçe bir hâkimiyet konumu olarak görülemeyeceğini vurgulayan bu çalışmalar aracılığıyla hem normatif erkeklik performanslarının üretilmesi bakımından sinemada kullanılan anlatım tekniklerine dikkat çekilmiş hem de bu performansları yapıbozumuna uğratan karşı-hegemonik pratikler ifade edilmiştir. Örneğin erkek mazoşizmi hem hâkim erkekliğin üretiminde hem de bertaraf edilmesinde devreye sokulan etkin bir pratik olarak değerlendirilmiştir. Kaja Silverman erkek mazoşizmini toplumsal cinsiyet düzenini bozguna uğratan bir karşı hegemonya pratiği olarak değerlendirirken, (1992), Paul Smith erkek üstünlüğünü ifade eden popüler anlatılarda mazoşizmin içerilme biçimlerine dikkat çekmiş ve mazoşizmin tek başına ilerici bir temsil örneği olarak görülemeyeceğini ifade ederek mazoşist erkeklik performanslarının filmlerin bağlamına göre değerlendirilmesinin gerekliliğini göstermiştir (1995). Yine erkeklik çalışmaları bakımından üzerinde durulan bir diğer konu erkeklik krizi olmuş;

³ Bir başka deyişle, cinsel farklılığa dair psikanalitik açıklamalar kadın ve erkek arasındaki karşıtlığı sürdürmede işlerlik kazanan ruhsal yatırıma dikkat çekerler (Yates, 2007: 7).

erkekliğe ilişkin çalışmaların çoğunda beyaz, heteroseksüel erkek öznenin yabancılaşması ve parçalanması erkeklik krizi olarak tanımlanmıştır (Cook ve Bernink, 2005: 362). Ayrıca tıpkı mazoşizm tartışmasında olduğu gibi erkeklik krizinin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından sağladığı potansiyel konusunda araştırmacıların pozitif ya da negatif olmak üzere karşı kutuplara savrulduğu görülmüştür. Ancak erkeklik gibi erkeklik krizinin de çok boyutlu olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Erkeklik krizi hem erkekliğin sürekli olarak onaylanması ve başarılması gereken bir konum olmasından ötürü erkekliğin söylemsel mekanizmasının bir parçasıdır, hem de kapitalizm, modernleşme, küreselleşme gibi dinamiklerin erkeklerin toplumsal kurumlardaki ayrıcalıklı konumunu kaybetmesine neden olmasıyla, feminist ve eşcinsel hareketin sorgulamaları sonucunda erkekliğin negatif özelliklerle ilişkilendirilmesiyle görünürlük kazanmaktadır. Ayrıca farklı sınıf, etnik kimlikten gelen erkeklerin, krizi farklı bir şekilde deneyimleyebileceği ve krizin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümüne yönelik anlamının baştan kapatılamayacağı da unutulmamalıdır. Bir başka deyişle, krizin yıkıcı ya da onarıcı olup olmadığı siyasal ve toplumsal bağlamla ilişki içinde, erkeklik ve kadınlıkla ilişkili olarak hangi söylemleri harekete geçirdiğine bakılarak yorumlanmalıdır.

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle, 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizini ve farklı erkekliklerin inşasını değerlendiren çalışmada⁴ filmleri çözümlemek

⁴ Filmler tek başına söylem oluşturmaktan çok daha geniş anlatıların fragmanları olarak anlaşılmalıdır (McGee'den akt. Ashcraft ve Flores, 2003: 3). Bu çalışmada da filmler içinde aktörlerin cinsiyetlendirilmiş olasılıklara eklenildiği meta performans olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle film performansları erkekliğe ilişkin kelime hazinesi ve ideolojilerle ilişki kurarken hem toplumsal

için hem erkeklerin ruhsal ve toplumsal karmaşalarını tarihselleştiren perspektifleri hem de cinsiyetlendirilmiş izleyiciyi bir arada alma olanağı sağlayan sinepsikanaliz kullanılacak (Yates, 2007: 55- 56)⁵ ve bu doğrultuda hem erkekliğin performe edilmesinde açığa çıkan krizleri ifade eden ve krizle mücadele etmek üzere devreye sokulan histeri, narsisizm, mazoşizm ve sadomazoşizm gibi psikanalitik kategorilerden, hem de Pat Kirkham ve Janet Thumim tarafından geliştirilen ve erkeklikleri çok boyutlu anlama imkânı sunan kavramsal terminolojiden yararlanılacaktır. Bunları kısaca şu şekilde ifade etmek mümkündür:

İç dünya: Kimliğin psişik inşasına ilişkin bilgi alanı olarak tanımlanabilir. Erkek olmak sembolik yapıya katılım gerektirir. Ancak bunun sembolik bir yapı olmasından ötürü gerçek deneyimin risklerini hesaba katmaması her birey için eksikliği içerecek şekilde deneyimlenmesine neden olur ve bireyin kırılganlığı ve savunmasızlığı tanınması endişe üretir.

Dış dünya: İktidara ilişkin statü, hiyerarşi, bilgi, beceri ve başarı gibi konuları değerlendirme imkânı sunar.

Beden, Eylem ve Eylemsizlik: Erkeğin bedenini kullanma biçimi ve erkek bedeninin haz nesnesi olarak sunulması üzerinde yoğunlaşır.

Toplumsal cinsiyet politikaları: Toplumsal cinsiyet tanımlamalarının ve içerdiği ikili karşıtlıkların müzakere edilmesi olarak ifade edilebilir (Kirkham ve Thumim, 1995).

ingeleme şekillendirmekte hem de erkekliğin yeni performanslarını davet etmektedir (Ashcraft ve Flores, 2003: 3- 4).

⁵ Bu çalışmada erkeklik temsillerini çözümlerken cinsiyetlendirilmiş izleyicinin araştırmaya dâhil edilmemesi çalışmanın sınırlılıklarından birini oluşturmaktadır.

Daha önce de belirtildiği üzere erkeklik psikanalitik sürecin yanı sıra sosyo-politik ve kültürel bir boyut çerçevesinde şekillenmektedir (Yates, 2007: 8). Dolayısıyla filmlerin içinden geçtiği toplumsal ve siyasi bağlamın erkeklik temsilleri üzerindeki etkisinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu kapsamda çalışmada çözümlenen erkeklik temsillerinin çoklaştığı ve erkekliğin bir kriz anlatısı çerçevesinde sorunsallaştırıldığı süreci Türkiye'nin ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel açıdan pek çok dönüşümden geçtiği 1980 sonrasıyla ilişkilendirmek ve 1980'li yıllarda farklı film türlerinde karşımıza çıkan krizin 1990'lar ve 2000'li yıllarda çekilen filmlerde erkeklik temsillerinin çoğuna yayıldığını ve çeşitli sınıf, yaş ve etnik kimlikten erkekleri içine aldığını ifade etmek mümkündür.⁶

Çalışmanın odaklandığı 2000'li yıllarda Türkiye sinemasında üretilen temsillerin toplumsal kriz ortamına ilişkin travma, endişe ve hayal kırıklıklarını ele alış biçimiyle toplumsal anlam mücadelesi bakımından önemli bir potansiyel teşkil ettiği görülmektedir. Birçok genç yönetmenin sinemaya girdiği ve mevcut toplumsal sorunların filmlerde ifade olanağı bulunduğu bu dönemde sinemanın konu alanı genişlemiştir. Hatta birçok çalışmada Türkiye sinemasının yarattığı bu potansiyel “yeni Türk sineması” tabiriyle ifade edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın sorunsalını oluşturan erkeklik temsilleri de döneme ilişkin toplumsal anlamların okunması ve bu anlamların dönüştürülmesi bakımından bir imkân sağlamıştır.

⁶ Ancak erkeklik krizinin yalnızca bu dönemlerle sınırlanmayacağını belirtmek gerekir. Kriz erkekliğin söylemsel inşasının bir parçasıdır ve Türkiye sinemasının tarihsel sürecinde toplumsal yapıdaki dönüşümlere paralel olarak farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu konudaki çalışmalar için bkz. (Arslan, 2005; Ulusay, 2004).

Bu çalışmada yanıt aranacak sorulardan biri, 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik temsilleri arasında ne gibi ortaklıklar ve farklılıklar gözlemlenebileceğine ilişkindir. Bu bağlamda erkekliğin ne gibi ittifaklar üzerinden hegemonyasını yeniden tesis etmeye çalıştığı ve erkeklik ile etnisite, yaş, sınıf ve cinsellik gibi diğer farklılık dinamikleri arasındaki bağlantıların nasıl kurulduğu araştırılacaktır.

Çalışmada yanıt aranacak sorulardan bir diğeri, 2000'ler Türkiye sinemasında erkekleri bir kriz içinde sunan temsil yapılanmasının neye karşılık geldiğidir. Filmlerde krizin bireysel erkek özneler tarafından nasıl anlamlandırıldığı araştırılacak; bu krize ilişkin söylemin erkekliği yeniden üretmek, meşrulaştırmak için kullanılıp kullanılmadığı, erkeklik krizini üreten yapının aynı zamanda bir direniş imkânı sağlayıp sağlamadığı ve filmlerde hegemonik erkeklik imgesi karşısında karşı hegemonya tesis etmeye yönelik farklı erkeklikler olup olmadığı sorgulanacaktır.

Bu sorular çerçevesinde araştırmanın varsayımları şu şekilde ortaya konulabilir:

1) 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik temsillerinde bir çoklaşma ve belirsizlik söz konusudur. Bunun temel nedenlerinden biri, toplumdaki dönüşümlerin (gerilim, çelişki ve karmaşaların) filmlerde erkek kimliğine yüklenen anlamlar aracılığıyla okunabilir hale gelmesidir.

2) 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizine ilişkin temsiller bir yandan erkekliği romantize etme biçiminde tanımlanabilecek daha güçlü, daha üstün erkekliklerin yeniden inşasına yönelik bir eğilim barındırırken; diğer yandan erkek iktidarının dönüşümüne yönelik bir imkân sağlamaktadır.

3) Hegemonik erkekliğin sorgulandığı filmlerde kadınlara yönelik olumlu temsil örneklerine ya da hegemonik erkeklikle suç ortaklığına işaret eden temsillere rastlanırken; hegemonik erkeklik kodlarını yeniden ileri süren filmlerde kadınların geleneksel işlevleriyle sınırlandırıldığı ya da geleneksel rolleri karşılamadığı zaman erkeklik krizinin temel nedeni olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

Bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik ve homososyallik gibi eleştirel erkeklik çalışmalarının yer verdiği temel kavramlar tartışılacak; erkekliğin sabit ya da doğal bir hâkimiyet konumu olmadığı, kadınlarla ve öteki erkeklerle ilişki içinde inşa edilen ve tarihsel süreç içerisinde daima yeniden üretilmesi ve meşruiyetini yeniden kurması gereken değişebilir bir toplumsal cinsiyet pratiği olduğu vurgulanacaktır. Bu bağlamda erkekliğin kendisini doğallaştırmasında, sabitleştirmesinde ve krize girmesinin engellenmesinde homososyal pratiklerin taşıdığı önemin altı çizilecektir. Ayrıca bu bölümde sinemadaki erkeklik çalışmalarına yer verilecek ve erkeklik çalışmalarının kullandığı bakış, mazoşizm, erkeklik krizi, histeri, sadomazoşizm gibi temel kavramlar tartışılacaktır. İkinci bölüm 2000'ler Türkiye sinemasında farklı erkeklik temsillerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda öncelikle çalışmayı tarihsel ve toplumsal bir bağlamla ilişkilendirebilmek bakımından 1990 sonrasında

Türkiye’de ortaya çıkan toplumsal ve siyasal olayların erkeklik kriziyle bağlantılı olarak bir değerlendirmesi sunulacak, daha sonra sınıfsal, etnik ve cinsel açıdan farklılaşan erkek kimliklerini sorunsallaştıran ve normatif erkekliğin üretimi bakımından önem taşıyan babalık, askerlik ve savaş, evlilik ve aşk gibi kategoriler çerçevesinde bir kriz anlatısı sunan *İtiraf* (Zeki Demirkubuz, 2001), *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2004), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007), *Başka Semtın Çocukları* (Aydın Bulut, 2008), *Issız Adam* (Çağan Irmak, 2008), *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008), *Nefes Vatan Sağolsun* (Levent Semerci, 2008-2009), *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) ve *Kaybedenler Kulübü* (Tolga Örnek, 2010) gibi filmler,⁷ ilk bölümdeki değerlendirmeler kapsamında analiz edilecektir.

⁷ Çalışmada bu filmlerin belirlenmesindeki temel kıstas, filmlerin etnik, sınıfsal, cinsel vb. açılardan farklılaşan erkek kimliklerini sorunsallaştırmaları ve normatif erkekliğin yeniden üretimi bakımından önem taşıyan babalık, askerlik ve savaş, evlilik ve aşk gibi konular üzerinden bir kriz anlatısı sunmalarındır.

1. BÖLÜM: ELEŞTİREL ERKEKLİK ÇALIŞMALARI

Bu bölümde erkekliğin doğal, sabit bir hâkimiyet konumu değil, toplumsal cinsiyet ilişkileri sisteminde inşa edilen, değişebilir bir toplumsal cinsiyet pratiği olduğu açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda eleştirel erkeklik çalışmalarının yer verdiği toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik, erkeklik krizi ve homososyallik gibi temel kavramlardan yararlanılacak ve erkekliğin nasıl inşa edildiği, krize girdiği ya da yeniden üretildiği hem erkekler arasındaki iktidar ilişkilerine hem erkeklerin kadınlarla ilişkilerine bakılarak sorgulanacaktır. Ayrıca toplumsal cinsiyet ilişkileri ve sınıf, etnisite gibi farklılık dinamikleri arasındaki etkileşim biçimlerine dikkat çekilerek erkeklik üzerine çok boyutlu bir tartışmanın gerekliliği üzerinde durulacaktır. Böylece çalışmanın ilerleyen bölümlerinde 2000'ler Türkiye sinemasında üretilen erkeklik temsillerini çözümlmek üzere kullanılacak olan teorik altyapının oluşturulması amaçlanmaktadır.

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET

Erkeklik çalışmaları uzun süre cinsiyet rolü kavramsallaştırması ekseninde erkeklere sabit özellikler atfetmiş ve erkekliği bir davranış tipine göndermede bulunarak açıklamıştır. Kavramın içeriğinin zenginleşmesi ve iktidar ilişkileriyle bağlantısının kurulması ancak erkekliğin de kadınlık gibi toplumsal cinsiyet ilişkileri ekseninde değerlendirilmesiyle gündeme gelmiştir. Erkekliğin hâkimiyet pozisyonu olarak görülüp dondurulması yerine, kadınlıkla ilişkilendirilen bir analiz çerçevesinde tartışmaya açılması toplumsal cinsiyet ilişkilerinde tek bir cinsiyete

odaklanılmasının neden olduğu sınırlılıkların görünür kılınmasını sağlarken; toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki karmaşık yapıya ilişkin vurgu bu ilişkilerin dönüşümüne yönelik seçeneklerin artırılmasıyla sonuçlanmıştır. Erkeklığın toplumsal cinsiyet ilişkileri analizi çerçevesinde ele alınması gerektiğini belirten Connell'a göre, erkeklik, toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde bir yer, erkekler ve kadınların bu yerle bağlantılı olarak meşgul olduğu pratikler ve “bu pratiklerin bedensel deneyim, kişilik ve kültüre ilişkin etkileridir” (Connell, 1995: 71). Bu çerçevede çalışmanın benimsediği toplumsal cinsiyet kavrayışına geçmeden önce, ilk olarak erkeklik çalışmalarıyla paralel bir çerçevede gelişen toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının ele alınması ve kavramın erkeklik çalışmaları bakımından getireceği katkıların değerlendirilmesi gerekmektedir.

1.1.1. Cinsiyet- Toplumsal Cinsiyet İkiliği

Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında kurulan bağlantıya ilişkin çok boyutlu bir tartışmanın günümüz feminist çalışmalarının temel eğilimi olduğu söylenebilir. Toplumsal cinsiyet kavramı ilk olarak erkekleri ve kadınları sabit özellikler kümesine indirgeyen rol kuramının yetersizliklerini aşmak için geliştirilmiştir. Psikolojik bir perspektiften geliştirilen ve bireysel davranış ve özellikleri temel alan rol kuramı çocuğun aile, okul gibi kurumlar aracılığıyla kazandığı bilgi ve deneyimin onları yetişkin rollerine hazırlayan davranış ve motivasyonları, kişilikleri ürettiğini belirtirken (Lorber, 2003: 3); rol kuramına yönelik eleştiriler analizin erkekler ve kadınlar arasındaki iktidar ilişkilerine odaklanmak yerine farklılık üzerinden soyut bir kavramsallaştırmaya dayandığını

belirtmiş ve hem toplumsal hem de bireysel düzeyde cisimleşen cinsel kimliğin karmaşık dinamiklerine dikkat çekmiştir (Segal, 1992: 102). Böylelikle rol kuramı zamanla yerini sabitleştirilen cinsiyet ilişkilerinin dönüşümüne yönelik bir imkân sunan, kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizliğin temellerini biyolojik açıklamalar yerine toplumsal yapıda arayan ve biyolojik cinsiyetten farklı olarak kültürel bir inşa olduğu ileri sürülen toplumsal cinsiyet kavrayışına bırakmıştır. Erken ikinci dalga feminist kuramın cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını kullanımının politik açıdan üretken olduğunu vurgulayan Young'a göre, böylelikle biyoloji kaderdir anlayışı bertaraf edilmiş, kadınlara daha çok fırsat verilmesi çerçevesinde iki cinsiyetin kapasite ve sınırlılıkları karşılaştırılarak başarıya ve karaktere yönelik biyolojik açıklamaların önü kesilmiştir (2009: 40). Young'un deyişiyle;

Erken ikinci dalga feminist kuram [...] kadınlar için, toplumsal cinsiyetin sonu olarak tahayyül edilen bir eşitlik ideali talep etmiştir. Çoğu feministin 'androjenlik' olarak adlandırdığı bu ideal, biyolojik cinsiyetin bir insanın hayattan beklentileri veya insanların birbirlerine davranış biçimleri (en tutarlı kuramlarda, buna cinsel partnerlerin seçimi de dâhildir) üzerinde hiçbir etkisinin olmadığı bir toplumsal koşuldur (2009: 41).

İkinci dalga feminist kuramın toplumsal cinsiyete yönelik bir diğer önemli kavrayışı ise 1970'lerin sonu, 1980'lerin başında yayımlanan bazı metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Kadınları erkeklerden ayıran biyolojik ve toplumsal farklılıklara özel bir önem atfeden ve farklılık feminizmi olarak nitelendirilen bu yaklaşım, doğum, annelik gibi dışı cinsiyete özgü özelliklerin kadın deneyimini ortaklaştırdığını savunmuştur. Ancak farklılık feminizminin anneliği kadın deneyiminin merkezi bir özelliği olarak kurması ve başta sınıf ve ırk olmak üzere eşitsizliklerin toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerindeki etkisini göz ardı etmesi büyük

bir eleştiriyile karşılanmıştır. Farklılık feminizminin bazı deneyimleri kadının biyolojik bir parçası olarak görmesi ve buna özel bir önem atfetmesi özcü olarak nitelendirilmesiyle sonuçlanmış; 1980'lerde kadınların bütünlüklü, homojen bir toplumsal grup olmadığı, kadınların kendi içindeki farklılıkların araştırılması gerektiği vurgusu ağırlık kazanmıştır. Irksal ve etnik farklılıklarla kesişen farklı statülerin olduğu gösterilmiş ve böylelikle topyekün erkek hâkimiyeti ve ataerkillik etrafında oluşturulan kadın tabiiyeti geçersizleşmiştir. Örneğin bell hooks, Patricia Collins gibi yazarlar hiyerarşik bir katmanlaşma yapılanması olarak gördükleri sınıfsal ve ırksal farklılıkların kadınlara ve erkeklere ilişkin pek çok kategori ürettiğini vurgulamış ve toplumsal cinsiyet teorisinin yalnızca kadın-erkek ikili karşıtlığı üzerinden temellendirilmesinin eksikliklerine dikkat çekmiştir. Buna göre ırka, sınıfa ve toplumsal cinsiyete ilişkin ayrıcalıklar üst tabakadan beyaz erkek ve kadınların hâkimiyeti karşısında alt sınıftan siyah kadın ve erkeklerin tabiiyetini üretmektedir (Lorber, 2003: 5).

Toplumsal cinsiyet içindeki iktidar mekanizmalarına ilişkin çok boyutlu bir tartışmaya zemin hazırlayan bir diğer katkı, R. W. Connell ve arkadaşları tarafından geliştirilen hegemonik erkeklik kavrayışı⁸ olmuştur. Bu kavramsallaştırma, erkeğin hâkim, kadınların tabi olduğu bir toplumsal düzeni genelleştirerek içsel çelişkilerin ve farklı dinamiklerin farkına varmayı engelleyen ataerkillik kavrayışının aşınmasını sağlamıştır. Lorber'a göre ataerkillik geç 20. y.y.'in ileri endüstrileşmiş ülkeleri dâhil pek çok ülkedeki toplumsal cinsiyet yapılanmasının belirgin bir özelliği olarak görülebilse de; toplumsal cinsiyet ataerkillikle özdeşleştirilemez: "Toplumsal

⁸ Hegemonik erkeklik üzerine kavramsal bir tartışma, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

cinsiyet insanları farklılaştırılmış toplumsal cinsiyet statülerine bölen, bütün toplumsal ilişkileri çevreleyen daha genel bir terimdir” (2003: 4). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet ilişkilerinde içerilen farklı eşitsizliklerin eklenme biçiminin açığa çıkarılmasında hegemonik erkeklik kavrayışının yararlı olduğu söylenebilir. Çünkü Connell ve Messerschmidt’in de belirttiği gibi rol kuramları ve ataerkilliğe ilişkin kategorik modeller yerine kullanılan hegemonik erkeklik, bir yandan erkekler ve erkeklik üzerine geliştirilen çalışmalar bakımından bir çerçeve oluştururken (2005: 834), diğer yandan kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizlik ilişkisinin yanı sıra erkekler içindeki hegemonya mücadelelerini ve çoklu erkeklikleri anlama olanağı sağlayarak toplumsal cinsiyet dinamiklerini çözümlenmeye yönelik bir katkı sunmuştur.

Toplumsal cinsiyet dinamiklerini anlamaya yönelik bir diğer katkı 1980’lerde ve 1990’larda sosyal bilimlerde ve insan bilimlerinde ağırlık kazanan postyapısalcılık ve postmodernizmin etkisiyle erken dönem feminist kuramın biyolojik cinsiyet ve toplumsal olarak kurulan cinsiyet arasında yaptığı ayrımın birçok perspektiften ciddi bir eleştiriyle karşılaşmasıyla gündeme gelir. Bunda Foucault’nun geliştirdiği cinselliği bir iktidar sistemi olarak gören kavrayışı etkili olmuştur. Foucault, cinsiyetin doğal, anatomik öğeleri, biyolojik işlevleri, davranışları, duyuları ve hazları bir araya toplayan, her yerde hazır ve nazır tek anlamlı bir nedensel ilke olarak görülmesinin iktidar ilişkilerini gizleme işlevini beraberinde getirdiğini belirtmiş, cinsiyeti nedensel bir ilke yerine bir sonuç olarak ele almış ve “[b]edensel hazların birincil ve süregiden nedeni ve imlemi olarak kavranan ‘cinsiyet’in yerine

[...] açık ve girift bir tarihsel söylem ve iktidar sistemi olarak ‘cinsellik’ ’in geçirilmesi gerektiği vurgusunda bulunmuştur (akt. Butler, 2008: 170).

Foucault’nun cinsellik ve iktidar ilişkilerini iç içe ele alma olanağı sağlayan görüşleri bir yandan biyolojik bir sabit olarak görülen cinsiyetin iktidar ilişkileri tarafından dolayımlandırıldığını gösterirken; diğer yandan toplumsal cinsiyet, cinsellik ve iktidar üzerine yapılan çalışmalarda beden bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır (Peterson, 2006: 60). Böylelikle erkeğin kadının üzerinde kurduğu hâkim yapıyı anlamak ve çözümlenmek açısından yararlı görülen biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımı geçersizleşirken; ayrım içerdiği biyolojik belirlenimcilik, özcülük ve heteroseksist temeller üzerinden sorgulanır hale gelmiştir. Bu durumun feminist literatürde Foucault’nun fikirlerinden etkilenen ve cinsiyetin kendisinin de toplumsal olarak inşa edildiği vurgusuyla toplumsal inşacılık olarak adlandırılan bir perspektifi ortaya çıkardığı söylenebilir. Örneğin Judith Butler, Dona Haraway, Jane Flax ve Marjorie Gorber gibi feminist kuramcılar karşıt bir çerçevede sabitleştirilen biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet ikiliğine meydan okumuşlardır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin değişken kategoriler olduğunu belirtmişler ve toplumsal olarak kurulan beden, kendilik, arzu ve temsilin iç içe geçen ilişkilerine odaklanarak yalnızca kadınların tabiiyetini temel alan feminist politikayı eleştirmişler ve iki cinsiyet ve iki toplumsal cinsiyet etrafında biçimlendirilen katı toplumsal cinsiyet yasasının görünür hale gelmesini sağlamışlardır (Lorber, 2003: 5). Savran toplumsal inşa kuramlarının cinsiyet-toplumsal cinsiyet ikiliğine yaklaşımını şu şekilde ifade eder:

[...] toplumsal kuruluş teorileri cinsiyetin kendisinin, toplumsal cinsiyet pratikleri, söylemleri, ilişkileri, düzeni tarafından oluşturulmuş bir ikiliğe dayandığını ileri sürerler. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre, mesele, mevcut bir farklılığın, toplumsal olarak dönüşmesiyle ya da perçinlenmesiyle biçim değişikliğine uğraması diye tarif edilemez. Sorun, dil, söylem, pratikler, davranışlar, ilişkiler aracılığıyla, cinsiyet farklılığının üremeye dayalı bir ikili karşıtlık olarak kurulmasıdır. Cinsiyet/toplumsal cinsiyet ilişkisinin tersyüz edildiği bu yeni paradigmada cinsiyet, eski paradigmanın ileri sürdüğü gibi doğal değil, toplumsal cinsiyet söylemleri ve pratikleri tarafından doğallaştırılmış bir düzleme tekabül eder. Erkeklerle kadınlar arasında ortalama olarak rastlanan anatomik, biyolojik farklılıklar, toplumsal cinsiyetin müdahalesiyle kategorik farklılıklara dönüştürülür: Bu süreçte kadınlar ve erkekler arasındaki doğal benzerlikler bastırılmış, kendi içinde bütünlüklü ve karşıt iki kategori oluşturulmuştur [...] (Delphy vd. akt Savran, 2004: 236).

1.1. 2. Bir Performans Edimi Olarak Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyete ilişkin teorilerin eril ve dişilerin birbirlerinden farklı ve kategorik olarak dışlayıcı özellikler kazanması yoluyla kadınlar ve erkekler haline geldikleri varsayımı üzerinden katı heteroseksüel ikiciliğe dayandığı konusunda çoğu feminist ve queer araştırmacı aynı fikirdedir (Ingraham'dan akt. Peterson, 2006: 54). Toplumsal cinsiyet çalışmalarının çoğunda cinsiyet kültür ve tarih tarafından dolaylanmayan, verili bir sabit olarak ele alınırken; toplumsal cinsiyet bir inşa, pratik olarak görülmüş; böylelikle ya cinsiyet/toplumsal cinsiyete ya da doğa/kültür ikiliğine yaslanılmıştır. Cinsiyetin toplumsal cinsiyetin kökeni olarak ele alınması cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir özdeşlik kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Bu çerçevede yapılması gerekenin cinsiyete ilişkin farklılıkların nasıl doğallaştırıldığı ve toplumsal cinsiyet için kurucu hale getirildiğinin gözler önüne serilmesi ve iki tamamlayıcı cinsiyet ve toplumsal cinsiyet olduğu fikrine meydan okunması olduğu vurgulanmıştır (Peterson, 2006: 54-56). Bu çerçevede Judith Butler'ın toplumsal

cinsiyeti bir performans olarak ele alan yaklaşımıyla bunu sağlamanın yollarından birini sunduğu söylenebilir.

Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi) adlı kitabında cinsiyetin toplumsal cinsiyet gibi kültürel ve tarihsel bir inşa olduğunu, cinsiyetin başından beri toplumsal cinsiyet olduğunu, onun söylem öncesi bir doğallık yanılsaması olarak üretilmesini sağlayanın da bizzat toplumsal cinsiyetin işleyişi olduğunu belirtmiştir. Butler'a göre; "Toplumsal cinsiyet, verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi olarak anlaşılmalıdır yalnızca (hukuki bir kavrayıştır bu). Toplumsal cinsiyet aynı zamanda, cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisini belirtmelidir. Neticede toplumsal cinsiyetin kültürle olan ilişkisi neyse cinsiyetin de doğayla olan ilişkisinin o olduğu söylenemez. Toplumsal cinsiyet bir yandan da, 'cinsiyetli doğa'nın ya da 'doğal bir cinsiyet'in üretilmesinde ve bunların 'söylemsellik öncesi', kültür öncesi bir şeymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün gelip üzerinde etki ettiği bir yüzeymiş gibi tesis edilmesinde kullanılan söylemsel/kültürel araçtır" (Butler, 2008: 52).

Butler'ın temel savı toplumsal cinsiyetin performatif olarak bir dizi edim etrafında kurulması olarak ifade edilebilir. Butler toplumsal cinsiyetin gerisinde sabit, içsel bir öz olmadığını, bu edimlerin zaman içinde bir araya gelmesiyle tözel bir görünüm, doğal bir varlık izlenimi verdiğini belirtmiştir. Butler'a göre toplumsal cinsiyet tek seferlik bir edim değildir, tersine sürekli tekrar eden bir oluşumdur. Bedenin sürekli olarak stilize edilmesiyle toplumsal cinsiyet kimliği oluşturulmuştur.

Yani “toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz, o kimlik tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen dışavurumlar, ifadeler tarafından performatif olarak kurulur” (2008: 77).

Butler, toplumsal cinsiyetin performatif olduğu varsayımını ortaya atarken, hem Simone de Beauvoir’dan hem de Foucault’dan yararlanmıştır. Simone de Beauvoir’ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözünün Beauvoir’ın öngörmediği radikal sonuçlara varabileceğini göstermiştir (Savran, 2004). Beauvoir toplumsal cinsiyetin kültürel olarak üretildiği ve cinsiyetten bağımsız olduğu vurgusuyla, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir bağlantısızlık tanımlar. Butler ise Beauvoir’ın bıraktığı yerden devam etmiş ve bu tespitten toplumsal cinsiyetin tek bir cinsiyetten kaynaklanmadığı sonucunun çıkarılabileceğini düşünmüştür. Butler’a göre cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin birbirlerinden ayrılması, belirli bir cinsiyetin belirli bir toplumsal cinsiyete dönüşeceği sonucunu geçersizleştirmektedir. Yani kadının dişil bedenlerin, erkeğin de eril bedenlerin kültürel inşası olması gerekmez. Böylece cinsiyetli bedenler belirli toplumsal cinsiyetlere göndermede bulunmak zorunda kalmadığı gibi toplumsal cinsiyetler de ikiden fazla olabilir. Sonuç olarak; “toplumsal cinsiyet ne nedensel ne de dışavurumsal olarak cinsiyete bağlıysa, cinsiyetin görünürdeki ikiliğinin dayattığı ikili sınırların ötesinde çoğalabilecek türden bir eylemdir” (Butler, 2008: 192). Bu çerçevenin oluşturulmasında Foucault’nun iktidarın üreticiliği nosyonu da belirleyici olmuştur. Foucault’nun baskıcı ve tek yönlü iktidar anlayışından direniş imkânları barındıran üretici iktidar nosyonuna geçişi, Butler’ı çoklu toplumsal cinsiyet konumları formülasyonuna ve bunlar içerisinde bir direniş potansiyeli çıkarma çabasına götürmüştür (Savran,

2004: 263). Butler tekrarlanan bir dizi edimin bir araya gelmesiyle oluştuğunu söylediği toplumsal cinsiyetin, ancak bu edimlerin başarısız olma olasılığıyla yıkılabileceği düşüncesini ortaya atmıştır. Ona göre; toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki dönüşüm imkânı, edimler arasında keyfi olarak tanımladığı ilişkide, bu edimlerin icra edilememesinde ya da bu edimlerin parodik olarak tekrar edilmesiyle gündeme gelmektedir (Butler, 2008: 231).

Butler'ın cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımına yönelik sorgulamaları beden in cinsiyetlendirilmesi üzerinden heteroseksüellik ve hâkim toplumsal cinsiyet söylemleri arasındaki bağlantının açığa çıkarılması bakımından önemli görülmekle birlikte; kuram aynı zamanda birçok farklı noktadan eleştiriler almıştır. Bunlar beden in maddi gerçekliğinin inkâr edilmesi ve her şeyin söyleme indirgenmesi, değişime yönelik vurgunun yalnızca edimlerin yeniden anlamlandırılması üzerinden kurulması, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini üreten maddi yapıların dikkate alınmaması gibi farklı temalar etrafında dile getirilmiştir.

Butler'ı eleştiren düşünürlerden biri olan Nancy Fraser, Butler'ın toplumsal cinsiyete yönelik çözümlerinin anlamlandırmaya ilişkin tarihsellik boyutu ve değişim üzerinde yoğunlaşmasıyla feministlerin takip edebileceği bazı öneriler barındırdığını vurgulamıştır. Hem herhangi bir söylem içinde özne konumlarının çoğulluğunun tanınması hem de öznelerin bu konumsallıklar aracılığıyla oluştuğunun vurgulanması önemlidir (2008: 176). Ancak bununla birlikte Fraser Butler'ın analizinin birtakım yetersizlikler taşıdığını da belirtmiştir. Örneğin çeşitli söylemsel rejimler arasındaki bağlantının açığa çıkarılmasına ya da egemenliğin nasıl

kurulduğuna ilişkin bir kuramsallaştırma eksiktir. Devlet, ekonomi gibi kurumsal yapılanmalara ilişkin dinamiklerle bağlantı içindeki gündelik yaşamın toplumsal cinsiyet ilişkilerini tutarsızlaştıran, geçersizleştiren edimsel olanakları yeterli bir biçimde kavramsallaştırılmamıştır. Ayrıca Fraser feminist bir çözümlemenin toplumsal cinsiyet anlamlandırmasıyla ilgili söylem analizini kurumların ve politik ekonominin yapısal analizleriyle tamamlaması gerektiğini belirtmektedir (2008: 173-176).

Fraser gibi Butler'ı eleştiren düşünürlerden biri olan Benhabib de Butler'ın öznenin oluşumuna ilişkin açıklamalarının bireyin toplumsallaşmasına ilişkin yapısal süreçleri dikkate alan bir çözümlemeyle bütünleştirilmesi gerektiğini savunmuştur (Nicholson, 2008: 19). Dilsel pratiklerin öznenin oluşuma ilişkin öncelikli alanlar olmasını eleştiren Benhabib, dilsel pratiklerin yanı sıra aile yapıları, çocuk yetiştirme, çocuk oyunları, eğitim ve kültürel alışkanlıklar gibi diğer pratiklerin göz önüne alınması gerektiğini vurgulamıştır (2008: 122).

Butler'a yönelik bir diğer eleştiri daha önce de belirtildiği gibi her şeyi söylemsel olana indirmediği ve beden maddeselliğinin göz ardı edildiği iddiasıyla ilişkili olarak gündeme getirilmiştir (Direk, 2009: 74). Butler ise *Cinsiyet Belası*'ndan sonra yazdığı *Bodies That Matter*'da (Maddeleşen Bedenler) hem bu eleştirileri yanıtlamış, hem de yanlış anlaşıldığını düşündüğü bazı tespitlerini daha ayrıntılı bir şekilde açıklamaya koyulmuştur. Butler, cinsiyetli bedenlerin maddeleşmesini toplumsallıkla bağlantılı bir çerçevede açıklamaya çalışmıştır. Ona göre bedenin maddeleşmesiyle "toplumsal olarak kurulmuş olması" arasında bir

çelişki yoktur, tam tersine bir tamamlayıcılık olduğu söylenebilir (Savran, 2004: 266): “Cinsiyetli beden, iktidarın belirlediği gösterilerin tekrarlanmasıyla sabitleşmiş ve istikrara kavuşmuş maddeselliktir (materiality). Cinsiyet ve cinselliğin [...] düzenleyici normları, bedenin cinsiyetini ve cinselliğini heteroseksüel buyruğun isterleri uyarınca maddeselleştirir [...]” (Butler’dan akt. Savran, 2004: 267).

Ancak Savran’ın da ifade ettiği üzere Butler’ın maddesel olana ilişkin açıklamalarının bedenin içsel mekanizmalarını işin içine katmaktan uzak olduğu söylenebilir. Bedenin doğurganlığı, büyümesi, yaşlanması gibi durumlar bedenin söylemin dışındaki maddeselliğine göndermede bulunmaktadır. Bedene ilişkin bu süreçler toplumsal olarak dolayım lanabilse de; beden toplumsal olanın dışında da bir varlığa sahiptir (Savran, 2004). Bu nedenle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kategorizasyonlarına ilişkin farkındalıktan yola çıkan bir yaklaşımın, bedenin üreme, doğurganlık gibi fonksiyonlarının tarihsel olarak dolayım landığı bilgisiyle biyolojik olan ve toplumsal olan arasında her türlü özcülüğün ötesinde bir etkileşim kurması gerekmektedir. Bu bağlamda Connell’in bu etkileşime yönelik bazı argümanlar sunduğu söylenebilir. Connell toplumsal cinsiyete ilişkin dinamiklerin cinsel ilişki, doğum, bebek bakımı, bedensel cinsiyet benzerliği ve farklılığını içeren bir yeniden üretim alanıyla ilişki içinde düzenlendiğini belirtirken, bu süreçleri içeren ilişkilerin sabitlenmiş biyolojik bir temele indirgenemeyeceğini, bedeni de içine alan tarihsel bir sürece göndermede bulunduğunu vurgular. Connell’a göre; “toplumsal cinsiyet devamlı olarak bedenlere ve bedenlerin ne yaptığına referansta bulunan toplumsal bir

pratikdir, bedene indirgenmiş bir toplumsal pratik değildir.⁹ İndirgemecilik gerçek durumun tam tersini gösterir. Toplumsal cinsiyet kesinlikle biyolojinin toplumsal olanı belirlemediği ölçüde var olur” (Connell, 1995: 71).

Sonuç olarak toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair çok boyutlu bir tartışmanın hem öznenin söylemsel oluşumunu, hem beden maddeselliğini, hem de toplumsal yapıların toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini üretmedeki işlevini konu edinmesi gerektiği açıktır. Bu çerçevede erkeklerin ve erkekliklerin toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki konumunu anlamayı amaçlayan bu çalışmada da, Butler’ın öznenin söylemsel süreçlerine yönelik vurgusu ve Connell, Lorber gibi kuramcıların toplumsal cinsiyeti maddi yapı olarak devreye sokan analizleri arasında bir bağlantı kurulmasının toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ve erkeklerin bu eşitsizlikler içindeki ayrıcalıklı konumunu anlamak bakımından yararlı olabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle Connell ve Lorber’ın toplumsal cinsiyet kavrayışı ile ilgili açıklamaları üzerinde daha ayrıntılı durulması gerekmektedir.

1.1.3. Yapı ve Tabakalaşma Sistemi Olarak Toplumsal Cinsiyet

Connell’ın toplumsal cinsiyete ilişkin temel yaklaşımı onu toplumsal pratik yapısı olarak kavramsallaştırmaktır.¹⁰ Toplumsal cinsiyetin toplumsal cinsiyet

⁹ Bedenlerin toplumsal süreçler içinde toplumsal inşacı teorilerin öngördüğünden daha karmaşık ve daha etkin bir biçimde içerildiğini belirten Connell ve Messerschmidt, bedenleri “toplumsal pratik yaratmada bir iştirakçi” olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda Connell ve Messerschmidt’e göre erkeklikleri ele alan bir analizin erkeklikleri yalnızca bedenselleşme üzerinden değil; aynı zamanda bedenselleşme ve toplumsal bağlamın iç içe geçen ilişkilerini dikkate alarak değerlendirmesi gerekmektedir (2005: 851).

süreçleri içinde gündelik yaşamdaki etkileşimler aracılığıyla yeniden üretildiğini belirten Connell, toplumsal cinsiyete ilişkin dinamik bir bakış benimseyerek erkekliği ve kadınlığı toplumsal cinsiyet projeleri olarak adlandırmayı önermektedir. Bunda hem Wendy Holloway’ın çoklu söylemlerin herhangi bir bireysel kimlikte keşilebileceği düşüncesinden hareket ederek toplumsal cinsiyet kimliklerinin kırılabilir ve değişebilir nitelikte olduğu varsayımı hem de Juliet Mitchell ve Gayle Rubin’in 1970’li yıllardaki çalışmalarından itibaren, toplumsal cinsiyetin içsel olarak karmaşık yapıda olduğunun açığa çıkarılması etkili olmuştur. Çünkü böylelikle toplumsal cinsiyet kimliğinin kırılabilir ve değişken yapısına işaret edilmesi aracılığıyla toplumsal cinsiyetin içsel çelişki ve tarihsel kesinti etrafında yorumlanması mümkün hale gelmiştir (Connell, 1995: 72-73).¹¹

Toplumsal cinsiyetin değişken yapısıyla ilgili Connell’la benzer bir yaklaşımı paylaşan Lorber da toplumsal cinsiyetle ilgili hiçbir şeyin sabit olmadığını ve etki ve nedenlerinin farklı anlamlandırılabilirliğini belirtmiş ve bunu toplumsal cinsiyetin paradoksal yapısının bir göstergesi olarak yorumlamıştır. Ona göre kadınlar ve erkekler arasında benzerliklere ilişkin birçok kanıt olmasına karşın toplumsal cinsiyetin farklılıklar üzerinden inşa edilmeye devam etmesi toplumsal cinsiyetin

¹⁰ Connell toplumsal cinsiyet ilişkilerini çözümlmek için iktidar ilişkileri, üretim ilişkileri ve arzu ilişkilerini içine alan üç katmanlı bir yapı önermektedir. Ancak Segal’in de belirttiği gibi, bu üç katmanlı yapı kavramsallaştırması kategorilerin iç içe geçmesi yüzünden verimli bir şekilde kullanılamamaktadır. Örneğin iktidar ilişkileri diğer kategorileri belirlemektedir ya da arzu ilişkileri diğer yapılar içinde de içerilmektedir. Bu nedenle çözüm Segal’in deyişiyle; “cinsiyet hiyerarşilerinin merkezi dinamiklerini daha esnek bir biçimde adlandırarak, herhangi bir üç parçalı yapısal ayrım yapmaktan kaçınmaktır” (1992: 137- 138).

¹¹ Connell aynı zamanda bu kavramsallaştırmanın erkekliğin içerdiği çelişkileri ve tarihsel süreçte geçirdiği kesintileri anlamak bakımından da önemli olduğunu belirtmiş ve böylelikle çoklu erkeklikleri anlamının mümkün hale geldiğini vurgulamıştır (1995).

paradoksal yapısını göstermektedir (Hess'den akt. Lorber, 2003: 6). Lorber toplumsal cinsiyetin bir diğer paradoksunun ise toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kaynağını bulma çabasıyla ilişkili olarak gündeme getirildiğini vurgulamaktadır. Toplumsal cinsiyetin kaynağının sıklıkla genetik açıklamalar ya da psikolojik farklılıklarla açıklanmaya çalışıldığını ve cinsiyet farklılıklarının doğurganlık olgusu üzerinde düğümlendiğini belirten Lorber¹², bu durumun aksine toplumsal cinsiyetin dil, din, ırk gibi toplumsal bir ürün olduğunu vurgulamakta ve toplumsal cinsiyetin varlığını sürdürmesinin insanın onu yapmaya devam etmesiyle ilgili olduğunu altını çizmektedir. Yani toplumsal cinsiyetin mikro ve makro her yapıda yeniden üretilmesi gerekmektedir. Cinsiyetlendirilmiş mikro ve makro yapı bireyleri yeniden üretirken; toplumsal cinsiyetin insan etkileşimi aracılığıyla yeniden üretimi de cinsiyetlendirilmiş toplumsal yapının üretilmesine neden olmaktadır (2003: 6).

Lorber, Connell gibi kuramcıların toplumsal cinsiyetle ilgili yorumlarından çıkarılabilecek bir diğer nokta da toplumsal cinsiyetin ırk, yaş, sınıf, din gibi çeşitli farklılıklarla kesişimi içinde kavramsallaştırılması gerektiği olmuştur. Toplumsal cinsiyetin hiçbir zaman yalnızca toplumsal cinsiyet hakkında olmadığını belirten yazarlar toplumsal cinsiyetin aynı zamanda toplumdaki farklı konularla iç içe

¹² Toplumsal cinsiyetin basitçe cinsiyetin bir türevi olmadığını belirten Lorber, bireyin toplumsal cinsiyet kimliği içine yerleştirilmesinin doğumda cinsel organın adlandırılması aracılığıyla başladığını, böylelikle cinsiyetlendirilen bireyin isim, elbise gibi kültürel işaretleri benimsemesi aracılığıyla toplumsal cinsiyet kategorizasyonlarına yerleştirildiğini ve toplumsal cinsiyet statüsü kazandığını vurgulamıştır. Yani toplumsal cinsiyet biyolojik farklılığın kültürel bir ifadesi olarak okunamaz. Hem cinsiyet hem de toplumsal cinsiyet bilimsel olarak bir inşa, bir çekişme alanıdır ve her ikisinin de çoklu, asimetrik diziler tarafından yapılandırıldığı hesaba katılmalıdır (Lorber, 2003: 22).

geçen karmaşık bir yapı oluşturduğu belirtmişlerdir. Örneğin Connell'a göre beyaz erkeklerin erkekliği yalnızca beyaz kadınlarla ilişkisi üzerinden anlamlandırılmaz, aynı zamanda siyah erkeklerle ilişkisi üzerinden inşa edilir. Yine işçi sınıfı erkekliklerini çözümlmek için sınıf dinamiklerinin hesaba katılması gerekmektedir (Connell, 1995: 76). Lorber'a göre tabakalaşma sisteminin bir parçası olan toplumsal cinsiyet toplumdaki eşit olmayan statülerin üzerinde temellendirilmektedir. Ayrıca tarihsel bir süreçte ortaya çıkan toplumsal cinsiyet "tanımlayıcı toplumsal süreçler" aracılığıyla meydana getirilmekte ve "toplumsal yapı ve bireysel kimlikler içinde" inşa edilmektedir (2003: 21-22). Bu çerçevede erkekler ve kadınlar arasında kategorizasyonlar yaratarak ilerleyen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin aynı zamanda farklı eşitsizliklerle eklemlenerek kademeli/tabaklaşmış bir toplum yaratımının önkoşullarından birini oluşturduğunu söylemek de mümkün hale gelmektedir.

Toplumsal cinsiyetin sabit bir yapı olmayıp, insanların etkileşimleri vasıtasıyla üretilmesinin onun dönüşümüne ilişkin bir olasılığı da beraberinde getirmesi toplumsal cinsiyet yaklaşımlarında dile getirilen bir diğer önemli noktadır. Toplumsal cinsiyet kimliğinin tutarlı, sabit bir oluşum olmadığı, tersine süreç içinde oluşan dinamik bir yapılanma olduğu söylenmiştir:

Toplumsal cinsiyet kimliği devamlı/bitmeyen bir süreçtir. Mikro ya da makro her ortamda daima yeniden ifade edilmeli ve yeniden icat edilmelidir. Toplumsal cinsiyet kimliği cinsiyetlendirilmiş etkileşimler birikiminin bir sisteme bağlanmasıdır; onun tutarlılığı bu etkileşimlere yönelik anlayışımıza bağlı olarak değişir. Toplumsal cinsiyet kimliğinin yerini belirlemek, bununla birlikte, onu basitçe cinsiyetlendirilmiş kurumlar ve süreçlerin basit bit türevi yapmaz. Toplumsal cinsiyet ilişkileri sürekli yön değiştirir, toplumsal cinsiyet kimlikleri daima hareket

halindedir, daima dinamikdir. Bu hareket, politik dönüşümlerin cereyan edebileceği dikişleri yaratır (Kimmel vd., 2004: 7).

Lorber toplumsal cinsiyet değişikliklerinin gündelik yaşamdaki etkileşimler tarafından biçimlendirildiğini ifade ederek, kurumları meydana getiren kuralların her gün yeniden gözden geçirildiğini, değiştirildiğini ve düzeltilildiğini belirtmiştir. Feministler, lezbiyenler ve geyler devamlı olarak bu kurallara meydan okurlar ve değişim toplumsal yaşamı şekillendiren kuralların yeniden yapılandırılmasıyla gündeme gelir. Bu çerçevede değişimin temel ekseninin toplumsal cinsiyetin gizli etkilerinin farkına varılması için onu görünür yapmaktan geçtiği söylenebilir. Kadınlar ve erkekler arasındaki benzerliklere ilişkin kanıtların ortaya çıkması, toplumsal cinsiyete ilişkin kategorilerin silinmesine neden olmaktadır (Lorber, 2003: 7-8).

Toplumsal cinsiyet ilişkileri süreç içinde oluşan gerilim alanlarıdır. Anlamın sabitlenememesi ve içsel çelişkileri dönüşüme yönelik söylemlerin harekete geçirilme olasılığını doğurmaktadır. Connell'a göre toplumsal cinsiyet hem tarihin ürünü hem de üreticisidir. Toplumsal cinsiyeti bir yapılandırma süreci olarak ele almayı sağlayan bu yaklaşımda erkeklik ve kadınlık da tarihsel süreçte oluşan projelerdir. Yani toplumsal faillik konumuna yerleştirilirler ve toplumsal cinsiyetin dönüşümünden bahsetmek mümkün hale gelir. Connell'a göre toplumsal cinsiyet ilişkileri zaman içinde hem toplumsal cinsiyetin dışından gelen dinamikler hem de toplumsal cinsiyet dinamikleri aracılığıyla dönüştürülmektedir (Connell, 1995: 82). Kadınların oy hakkı elde etmek için verdikleri mücadele ve eşcinsel hareketin hak ve özgürlük taleplerinin bu duruma örnek oluşturduğunu belirten Connell böylelikle

toplumsal cinsiyet ilişkilerinde içerilen çıkarların görünür hale geldiğini vurgulamaktadır. Ayrıca Connell günümüz toplumlarında şiddet olaylarının yükselmesinin, modern toplumsal cinsiyet düzenlemesindeki krizin varlığının bir göstergesi olarak yorumlanabileceğine dikkat çeker. Ancak sürecin açık olduğu söylenebilir. Toplumsal cinsiyet düzenindeki kriz eğilimleri, bir yandan toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü yönünde (ataerkil iktidarın çöküşü, kadınların çalışma yaşamına katılımı gibi) olumlu adımların atılmasını sağlarken; diğer yandan erkekliklerin hâkim bir erkekliği restore etme girişiminde olduğu gibi (Vietnam yenilgisi ve kadınların özgürlük hareketi Amerika’da doğru erkekliğe dair biçimlenmeleri şekillendirir; Rambo gibi erkek kahramanların başrolünde olduğu bir dizi film çekilirken, silah bir kült haline getirilir) (Connell, 1995: 84) muhafazakâr bir geri çekilmeyle de sonuçlanabilir.

1.2. ERKEKLER ve KADINLAR ARASINDAKİ İKTİDAR İLİŞKİLERİ

1.2.1. Hegemonik Erkeklik

Toplumsal cinsiyetin yanı sıra erkeklik çalışmaları alanının eleştirel bir düşünüşün parçası olarak gelişiminde katkıları olan önemli kavramsal kaynaklardan bir diğeri hegemonik erkekliktir. Kavrama ilişkin teorik tartışmalar ve kavramın erkeklik araştırmalarındaki pratik kullanımı sürekli zenginleşen bir içeriği beraberinde getirmiş; hegemonik erkeklik kavramının kapsamının sorgulanmasıyla birlikte erkeklik çalışmaları alanında yeni arayışlar gündeme gelmiştir.

Kavram ilk olarak, erkeğin cinsel rolü kavramsallaştırmasını eleştiren ve çoklu erkeklikler ile iktidar arasındaki ilişkinin temel alınması gerektiğini belirterek bu doğrultuda yeni bir model öneren Connell'ın da içinde yer aldığı bir araştırma grubu tarafından ortaya atılmıştır. Çalışma grubu çeşitli araştırmalarda çoklu hiyerarşilere ilişkin elde edilen bulguları toplayarak, bunları “Erkeğin Yeni Bir Sosyolojisine Doğru” adlı makalede sistematikleştirmiştir. Gey özgürlük hareketinin fark ve iktidar kavramlarına yönelik vurgusu, erkekliğin tarifindeki sınıfsal farklılıklar, bell hooks gibi yazarların iktidarın cinsiyetin yanı sıra ırksal farklılıklar tarafından da belirlendiği savı, ataerkil ideolojiye ilişkin feminist argümanlar, psikanalitik çalışmalar ve Gramsci'nin hegemonya kavrayışı kavramın geliştirilmesinde etkili düşünsel kaynaklardır (Connell ve Messerschmidt, 2005: 830-832). Özellikle Gramsci'nin hegemonya nosyonu temel başvuru noktası olmuş ve Gramsci'nin sınıf ilişkileri için geliştirdiği kavram, toplumsal cinsiyet içindeki iktidar ilişkilerini açıklamak için kullanılmıştır. Ancak Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırması ile toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde kavramın kullanım şekli arasında kavramsal bir açıklık doğduğu söylenebilir. Gramsci bütün sınıfların hareketliliği ve hareketsizliği çerçevesinde yapısal değişimin dinamiklerine odaklanırken; toplumsal cinsiyete ilişkin tartışmalarda kavram kültürel denetimin basit bir modeli olarak ele alınmıştır (Connell ve Messerschmidt, 2005: 831).

“Erkeğin Yeni Bir Sosyolojisine Doğru” adlı makalenin ardından yayınlanan Connell'ın *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı çalışması, kavramın formüle edilmesi bakımından etkili olan temel kaynaklardan birisidir. Connell bu çalışmada Gramsci'nin hegemonya kavramından yararlanılarak geliştirilen

hegemonik erkeklığı, kadınlarla ve tabi hale getirilmiş erkeklerle ilişki içinde inşa edilen “toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük” olarak tarif etmiştir. Bu bağlamda hegemonik erkeklik bütün seçeneklerin ortadan kalktığı mutlak bir hâkimiyet konumunu ifade etmez; daha çok “güçler dengesi içinde” rıza aracılığıyla kazanılan bir iktidar konumudur. Connell’a göre, az sayıda erkeğin temsilcisi olduğu bu konumun erkekler tarafından yeniden üretilmesinin temel nedenlerinden biri, erkeklerin kadınların bağımlı kılınmasından kaynaklanan ortak çıkarlarına göndermede bulunması ve böylelikle birçok erkeğin hegemonik erkeklığın üretilmesi için işbirliği yapmasıdır. Hegemonik erkeklığın temel özelliklerinden birinin heteroseksüelliğe, yani evlilik kurumuna bağlılık olduğunu belirten Connell, tabi kılınmış erkeklığın en temel görünümünün de eşcinsellik olduğunu vurgulamaktadır (1998: 245-248).

1980’li ve 90’lı yıllarda hegemonik erkeklik, medya temsillerinden erkekliklerin feminizmle ilişkisine, erkeklığın etnografisinden spor sosyolojisine kadar uzanan pek çok alandaki erkeklik araştırmalarının yapılanmasında temel bir başvuru kaynağı olmuş ve bu çalışmalarda elde edilen bulgular, kavramın kapsamının genişlemesini beraberinde getirmiştir. Böylelikle kavram hegemonik erkeklikler içindeki çeşitlilik, hegemonyanın sonuçları ve bedelleri, hegemonyanın mekanizmaları ve hegemonik erkekliklerdeki değişim gibi çeşitli konulara odaklanması aracılığıyla farklı açılardan ayrıntılandırılmıştır (Connell ve Messerschmidt, 2005: 834). Ancak bu başvuru çeşitliliğinin yanı sıra hem formülasyonu hem de çeşitli kullanımları bakımından kavramın ciddi bir eleştiri aldığı söylenebilir. Bu eleştiriler bağlamında Connell da 1995’te yayınlanan

Erkeklikler adlı kitabında görüşlerini yeniden gözden geçirmiştir. Eleştiriler daha çok, egemen erkeklik değerleri aracılığıyla kadınların tabiiyetinin ve farklı erkeklikler arasındaki iktidar ilişkilerinin nasıl gerçekleştiğinin açık olmaması üzerinde yoğunlaşırken; Connell bu eleştirilerden hareketle farklı erkeklik tarzları ve iktidarın kurulması arasındaki bağlantı noktalarını değerlendirmiştir (Sancar, 2009: 33). *Erkeklikler*'de hegemonik erkekliğin Gramsci'nin analiziyle bağlantısına dikkat çeken Connell, kavramın her zaman tarihsel mücadeleye ve değişime açık olduğunu vurgulamış; hegemonik erkekliğin taşıyıcısının her zaman en güçlü kişiler olmadığını ifade ederek, hegemonik erkekliğin taşıyıcısı ile onu kültürel ideal olarak temsil eden arasında bir mesafelenme olabileceğini belirtmiştir. Ona göre film aktörleri ya da çeşitli fantezi figürleri hegemonik erkekliği cisimleştirebileceği gibi, kurumsal iktidarın taşıyıcıları da hegemonik erkekliğe aykırı hareket edebilirler. Bununla birlikte kültürel ideal ve kurumsal iktidar arasında az çok uyum olması hegemonyanın kurulması için yeterli olur. Son olarak Connell hegemonik, tabi kılınmış, işbirlikçi ve marjinal erkeklik formları arasındaki karşılıklı ilişkilere vurgu yaparak, bu erkeklikler üzerinden geliştirdiği daha karmaşık bir tartışmaya dikkat çekmiştir (1995: 77). Erkekler arasındaki hiyerarşiyi hegemonya, suç ortaklığı ve tabiiyet içeren ilişkiler çerçevesinde gruplandıran Connell, erkeklerin sınıf ve ırk gibi öteki farklılık dinamikleriyle ilişkisinin ise marjinallik ve yetkilendirme (authorization) üzerinden değerlendirilebileceğini savunmuştur. Bu kapsamda hegemonik erkekliği toplumsal cinsiyet ilişkileri modelinde hâkimiyet pozisyonu olarak tanımlayan Connell, hegemonik erkeklikle karşıtlık çerçevesinde anlam kazanan tabi erkekliğin ise geyleğin yanı sıra bazı heteroseksüel erkekleri ve erkek çocuklarını kapsadığını belirtmiş, tabi erkekliğin kadınsılıkla ilişkilendirildiğini

vurgulayarak, pısrık, hanım evladı, ödle, korkak ve efemine başta olmak üzere hakaret ve alay içeren bir tanım kümesi içine yerleştirildiğine dikkat çekmiştir. Ayrıca Connell erkekler arasındaki hiyerarşinin en alt basamağında geylerin yer aldığına ilişkin düşüncesini yinelemiş ve hegemonik erkeklikten sembolik olarak dışlanan her şeyin geyliğe dâhil edildiğinin altını çizmiştir. Connell hegemonik erkekliği cisimleştiremediği halde ondan kazanç sağlayan ve bir nevi hegemonik erkeklerin suç ortağı olarak konumlanan erkeklerin ise işbirlikçi olarak adlandırılabilirliğini ifade etmiştir (1995: 76- 81).

Connell'ın açıklamaları, kavrama ilişkin bazı belirsizlikleri bertaraf etmiş ancak hegemonik erkeklik kavramının kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte kavrama ilişkin tartışmaların daha da zenginleştiği görülmüştür. Kavramı değerlendiren birçok düşünür kimin gerçekte hegemonik erkekliği temsil ettiğinin belirsiz olması, hegemonik erkeklik kavramının negatif özelliklerle ilişkilendirilmesi ve hegemonik erkeklik kavramını formüle ederken, cinsiyetler arası ilişkilere cinsiyetler içindeki ilişkilere oranla daha çok önem verilmesi gibi konular üzerinden eleştiriler sunmuştur. Bu bağlamda hegemonik erkeklik kavramını eleştiren düşünürlerden biri olan Mike Donaldson, Connell'ın kavramla ilgili açıklamalarında yer verdiği "Avustralyalı sörf şampiyonu demir adam" vakasından hareketle hegemonik erkek olarak nitelendirilen kişilerdeki çelişkili davranış örüntülerine dikkat çekmiştir. Örneğin Avustralyalı demir adam vakasında şampiyonun bölgesel hegemonik statüsü onu yerel akran grubunun "erkeksi" olarak tanımladığı, racon kesmek, alkollü araç kullanmak, dövüşmek gibi şeyleri yapmaktan alıkoymuştur (Donaldson, 1993: 647). Ayrıca Donaldson çalışmasında hegemonik olanı tarif

etmekteki güçlülere ve hegemonik erkeklik tartışmasında sınıfsal boyutun göz ardı edilmesine yönelik eksikliklere değinmiş ve karşı hegemonyanın erkek eşcinselliği üzerinden gelişip gelişemeyeceğini araştırmıştır (1993: 644- 649, 654).

Hegemonik erkeklik kavramına ilişkin bir diğer eleştiri psiko-söylemsel pratikleri kalkış noktası olarak alan ve alternatif bir tasarım oluşturmaya çalışan Margaret Wetherell ve Nigel Edley tarafından sunulmuştur. Yazarlar Connell'ın hegemonik erkeklik analizinin farklılığa yer vererek erkekliklerin çoğulluk içinde kavranması ve "toplumsal cinsiyet ilişkilerinin geniş sosyal bağlamı"nın anlaşılması gibi pek çok açıdan yararlı olmakla birlikte; kavramın erkeklerin kimlik stratejilerini anlama ve erkeklik modelleriyle müzakere etme biçimlerini gösterme bakımından yetersiz olduğunu ifade etmişlerdir (Wetherell ve Edley, 1999: 336). Bu bağlamda Wetherell ve Edley'e göre ne zamanın herhangi bir noktasında tek bir "hegemonik strateji olup olmadığı" ne de "hegemonik stratejilerin sosyal formasyonun farklı kısımları uyarınca değişip değişmeyeceği" anlaşılabilmiştir. Ayrıca erkeklerin kendilerini bu ideale nasıl uydurduğu ve suç ortağı ya da direnen tiplere dönüştürdüğü de yanıtlanması gereken sorular arasındadır (Wetherell ve Edley, 1999: 337).

Wetherell ve Edley'in kavrama yönelttiği bir diğer eleştiri ise erkekliğin gerçek bir karakter tipi olmaktansa, yerleşik kurallar seti olarak tanımlanması ve bu kuralların içeriğinin belirsiz bırakılmasının, kavramın maço erkeklikle özdeşleştirilmesi gibi yanlış kullanımları beraberinde getirmesidir (Wetherell ve Edley, 1999: 336- 337). Bu çerçevede yazarlar kavramın herhangi bir erkeğin

yerleşik karakter yapısı olarak anlaşılamayacağını belirtmekte ve hegemonik erkekliğin, söylemdeki özne pozisyonları olarak kavramsallaştırılması gerektiğini vurgulamaktadır. Buna göre erkekler arzu ettikleri zaman hegemonik erkekliği benimseyebilmekte; diğer zamanlarda ise stratejik olarak hegemonik erkekliği benimsemekten kaçınabilmektedir (Wetherell ve Edley'den akt. Connell ve Messerschmidt, 2005: 841).

Hegemonik erkeklik tartışmasına katkı sunan ve çalışmasıyla kavramın gelişiminde etkili olan bir diğer yazar Demetrakis Demetriou'dur. Connell'ın hegemonik erkeklik kavramını değerlendiren Demetriou, Gramsci'nin tarihsel blok ve Bhabha'nın melezleşme kavramlarından yola çıkmış ve hegemonik erkekliğe ilişkin alternatif bir kavramsallaştırma önermiştir. Demetriou ilk olarak, hegemonyanın Connell'ın yazılarında açıkça dile getirilmeyen iki formu arasında bir ayrım yapmıştır. Buna göre içsel hegemonya bir grup erkeğin diğerleri üzerinde sağladığı hâkimiyeti ifade ederken; dışsal hegemonya erkeklerin kadınlar üzerinde sağladığı hâkimiyete göndermede bulunmaktadır. Ayrıca Demetriou hegemonyanın iki formu arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması gerektiğini vurgulamıştır. Demetriou'ya göre Connell'ın hegemonik erkeklik kavrayışındaki temel eksiklik, içsel hegemonyanın elitist bir biçimde ifade edilmesidir. Çünkü hegemonik erkeklik hegemonik olmayan erkekliklerle yalnızca onları "marjinalleştirme ya da tabi kılma" yoluyla ilişki kurmakta, onların "hegemonyanın inşasındaki potansiyel pragmatik değeri" önemsenmemektedir. Hegemonik olmayan erkeklikler hegemonik erkeklikle gerilim içindeki karşı hegemonik güçler olarak görülse de ona asla nüfuz edememekte; hegemonik erkeklik ve hegemonik olmayan erkeklik ikicilik temelinde

“belirgin biçimde farklılaştırılmış iki ayrı düzenleme pratiği” olarak inşa edilmektedir (Demetriou, 2001: 345- 347).

Demetriou bu durumun açıkça Gramsci'nin kavrayışıyla da çeliştiğini ifade etmektedir. Çünkü Gramsci'de dolaylı olarak ifade edilmekle birlikte içsel hegemonya başat sınıfla hegemonyanın uygulanmaya çalışıldığı gruplar arasındaki karşılıklı etkileşime önem veren diyalektik bir temele dayandırılmıştır (Demetriou, 2001: 345). Bu çerçevede Demetriou Gramsci'nin kavrayışını temel alan alternatif bir içsel hegemonya anlayışı tarif etmeye çalışmış; hegemonik erkeklik ve hegemonik olmayan erkeklikler arasındaki ikiliği yapı bozumuna uğratarak, hegemonik erkekliği ataerkilliğin yeniden üretimi için çeşitli pratikleri bir araya getiren melez bir blok olarak yeniden adlandırmıştır. Böylelikle yalnızca beyaz ve heteroseksüel erkekler değil, siyahlar ve geyler de hegemonyanın inşasına katılabilecektir (Demetriou, 2001: 347-348).

Demetriou, ayrıca Connell'ın zayıflık ya da çelişki olarak gördüğü hegemonik erkeklikteki heteroseksüel ya da beyaz olmayan unsurların, aslında hegemonik bloğu “dinamik ve esnek/değişken kılan” içsel çeşitliliğin ve melezliğin bir işareti olarak yorumlanması gerektiğini vurgulamıştır. Çünkü bu hegemonik bloğun “devamlı melezleşmesi”, kendini tarihsel olarak değişen şartlara uydurmak için farklı erkekliklerdeki çeşitli unsurları devamlı olarak benimsemesidir (Demetriou, 2001: 348). Dolayısıyla Bhabha'nın da belirttiği gibi, bu süreç, karşıt unsurları reddetmektense müzakere aracılığıyla şekillenmekte (akt. Demetriou, 2001:

348); reddetme, marjinalleştirme ve tasfiye etmektense ekleme, kendine mal etme/kabullenme ve içine alma aracılığıyla belirlenmektedir (Demetriou, 2001: 348).

Hegemonik erkeklik kavramının gelişimine katkıda bulunan isimlerden bir diğeri Jeff Hearn'dir. Hearn kavramın bazı yanlış kullanımlarına işaret ederek, hegemonik erkeklik yerine "erkeklerin hem toplumsal cinsiyet sistemi tarafından biçimlendirilen sosyal bir kategori hem de sosyal pratiklerin hâkim kolektif ve bireysel temsilcileri olmalarına ilişkin çifte karmaşaya" dikkat çeken "erkeklerin hegemonyası" kavrayışını önermiştir. Bu çerçevede çeşitli erkeklik biçimlerinden daha ziyade kadınlar, çocuklar ve diğer erkeklerle ilişki içinde kurulan ve doğallaştırılan erkeklik kategorizasyonlarına odaklanılmasının, Gramsci'nin hegemonya kavramıyla daha yakından bağlantılı olduğunu belirtmiş ve hegemonyanın devlet, yasa, kapitalistler, entelektüellerin içinde yer aldığı ve değişkenlik gösteren kolektif aktörler ağı vasıtasıyla işlediğini vurgulamıştır (Hearn, 2004: 58- 60). Ancak Hearn'e göre hegemonik olanı neyin temsil ettiğini saptamak oldukça güçtür. Örneğin hegemonik olanın kültürel temsiller, gündelik pratiklerden mi oluştuğu yoksa kurumsal yapılar içinde mi yer aldığı ya da egemen erkeklik değerleri olan sertlik, saldırganlık ile işbirliğine yatkınlık, saygı gibi değerler arasında nasıl bağlantı kurulduğu gibi soruların cevapları açık değildir (Hearn, 2004: 58). Bu kapsamda günümüzde erkeklerin hegemonyasıyla ilgili tek bir bakış açısının olmadığını belirten Hearn, hegemonyanın birbiriyle bağlantılı en az yedi tane temel görünümü olduğunu söylemiştir. Bunlar; erkeklerin kategorizasyonlarına ilişkin doğallaştırılan sosyal süreçlerin varlığı, erkeklik biçimleri ve erkeklerin kadınlar, çocuklar ve diğer erkeklerle ilişkilerini biçimlendiren farklı sınıflandırma

sistemlerinin varlığı, bu farklılık sistemlerinin gündemlerini tayin etmede bazı erkeklik pratiklerinin daha etkili olması, erkek pratiklerinin en çok tekrarlanan biçimleri, erkeklerin kadınlar, çocuklar ve diğer erkeklerle ilişkilerindeki gündelik, doğal karşılanan pratiklerin içerdiği çelişkiler, kadınların erkeklik pratiklerini onaylaması ve bu gündem maddeleri arasındaki ilişkilerin belirlenmesi olarak sıralanmıştır (Hearn, 2004: 60- 61).

Son olarak hegemonik erkeklik tartışması kapsamında görüşlerine yer verilmesi gereken kuramcılar Connell ve Messerschmidt'tir. Connell ve Messerschmidt "Hegemonik Erkeklik: Kavramı Yeniden Düşünmek" adlı makalelerinde hegemonik erkeklik kavramı üzerine yapılan araştırmaları ve eleştirileri gözden geçirmiş ve ilk formülasyonlarından günümüze kadarki süreçte korunması ve çıkarılması gereken unsurları saptayarak kavramı günümüz koşullarında yeniden formüle etmeye çalışmıştır. Onlara göre erkekliklerin çoğulluğuna ve hiyerarşisine ilişkin vurgu, erkeklikler hiyerarşisinin hegemonyanın bir modeli olduğu fikri, hegemonik erkekliğin mücadeleye ve değişime açık olması, kavramın orijinalinde de mevcut olan ve korunması gereken unsurlar arasındadır. Buna karşılık, yazarlar *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* kitabında olduğu gibi erkeklerin bütün kadınlar üzerindeki evrensel hâkimiyetine ilişkin açıklamaların ve erkekliği bir davranışlar kümesi olarak ele alma girişiminin aşılması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu çerçevede Connell ve Messerschmidt, hegemonik erkeklik kavramının dört farklı alanda yeniden formüle edilmesi gerektiği önerisinde bulunmuşlardır. Bunlardan ilki, toplumsal cinsiyet hiyerarşisine ilişkin daha karmaşık bir modelin benimsenmesine ilişkindir. Yani hegemonik erkekliğin

“toplumsal cinsiyet dinamikleri” ve “sosyal dinamikler” arasındaki etkileşimi ve hâkim grupların iktidarının yanı sıra “tabi grupların da failliğini tanıyan” daha bütüncül bir anlayış içermesidir (Connell ve Messerschmidt, 2005: 848). İkincisi, erkekliklerin yerel, bölgesel ve küresel düzeyde inşalarının kabulü ve bu düzeyler arasındaki karşılıklı ilişkinin açığa çıkarılmasıdır. Üçüncüsü erkeklerin bedenlerini kullanma ve temsil etme biçimlerinin hegemonik erkekliğin inşasındaki rolüdür. Dolayısıyla bedenselleşme ve hegemonya arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlenmesi, bedenlerin çifte işlevlerinin, yani hem sosyal pratiğin özneleri hem de nesnelere olduğu gerçeğinin kavranmasıdır. Sonuncusu ise erkekliklerin içsel karmaşasını tanıyan erkeklik dinamiklerinin belirlenmesidir¹³ (Connell ve Messerschmidt, 2005).

Hegemonik erkeklik kavramı özelinde yukarıda özetlenen tartışmalar geçmişten günümüze eleştirel erkeklik çalışmalarına ilişkin bazı yol ayrımalarını da açıklığa kavuşturmuştur. Kavram erkeklik çalışmaları, ataerkilliğe ilişkin feminist araştırmalar ve toplumsal cinsiyetin sosyolojik modelleri arasında bağlantı kuran önemli kavramsal araçlardan biri olmuştur (Connell ve Messerschmidt, 2005: 829-830). Toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişme süreci içinde toplumsal cinsiyet dinamiklerinin rol kuramı bağlamında ele alınması, yerini ataerkilliğe ilişkin feminist yaklaşımlara bırakmış ve fark kavramına yönelik vurguyla birlikte toplumsal cinsiyet dinamikleri diğer sosyal dinamiklerle kesişimi çerçevesinde ele alınmaya başlanmıştır.

¹³ Bir başka deyişle, Connell ve Messerschmidt’in belirttiği üzere erkeklikleri inşa eden pratiklerin içindeki katmanlaşmanın ve içsel çelişkinin dikkate alınması, bu pratiklerin bütüncül bir erkeklik ifadesi olarak yorumlanamayacağı ve çelişkili arzular ya da duygular arasındaki bir uzlaşmayı temsil ettiğinin hesaba katılmasıdır (2005: 852).

1.2.2. Hegemonik Erkekliğin Krizi

Erkeklik çalışmaları içinde ele alınması gereken bir diğer yol ayrımı modernleşme sürecinde hegemonik erkekliğin krize girdiği varsayımıyla ilişkili olarak gündeme getirilmiştir. Çeşitli kuramsal perspektiflerden erkeklik krizini ele alan araştırmacılar hem erkeklik krizinin gerçek olup olmadığı, hem krizin hangi gösterenler aracılığıyla sunulduğu, hem de nasıl anlamlandırılacağı konusunda farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Segal, Hollstein ve MacInnes gibi bazı kuramcılar hegemonik erkekliğin feminist hareketin, eşcinsel hareketin kazanımlarıyla, modernleşme ve küreselleşme sürecinin sonucundaki ekonomik, toplumsal ve teknolojik dönüşümle birlikte bir belirsizlik ve güvensizlik ortamıyla yüz yüze geldiğini dile getirmiş ve eskisi gibi hegemonik erkekliği üretme olanaklarından yoksun olduğu koşullarda bir kriz içine girdiği saptamasında bulunmuşlardır. Örneğin MacInnes erkeklik krizinin nedeninin modernitenin cinsel farklılık nosyonunu geçersiz hale getirmesi olduğunu ifade ederek, çalışma yaşamının kadınsılaşmasıyla, liberal politik felsefenin ilham verdiği cinsiyet eşitliği yasalarıyla ve *breadwinner* (para kazanma) ideolojisinin ölümüyle birlikte modern toplumda erkek olmanın değerinin düşürüldüğünü belirtmiştir.¹⁴ Erkekliğin pozitif

¹⁴ Cinsiyet farklılığına dayalı ataerkil çalışma yasasının modernitenin yükselişiyle birlikte tehlikeye girdiğini ve erkekliğin bunu bertaraf etmek üzere erkekler tarafından toplumsal olarak inşa edilen bir ideoloji olduğunu savunan MacInnes'e göre, operasyonel bir biçimde icat edilen erkeklik üç noktada krizle karşı karşıya kalır. Bunlardan ilki, erkekliğin özünün tanımlanamamasıdır. İkincisi toplumsal olarak inşa edildiği için terimin toplumsal değişime açık olmasıdır. Sonuncusu da modern, piyasa temelli, teknoloji toplumuna dönüşümün çalışma yaşamındaki cinsiyetçi işbölümün altını oyması; dolayısıyla erkekleri ve kadınları birbirlerine eşitleri olarak davranmaya teşvik etmesidir (1998: 45-46).

bileşenlerdense negatif özelliklerle ilişkilendirildiğinin altını çizen¹⁵ MacInnes geçmişteki üstün erkeklerle karşılaştırıldığında erkek olmak için kötü bir zaman olduğu tespitinde bulunmaktadır (1998: 47- 55). Walter Hollstein de kadınların bağımsızlığını kazanması ve teknolojik dönüşüm gibi nedenlerle krize giren bir erkeklik anlatısı sunar. Tekniğin keşfedilmesiyle birlikte erkeklerin gücünü, üstünlüğünü ve otoritesini teknolojik araçlara bıraktığını ve kadınların tarihsel yükselişinin erkeklerin tarihsel düşüşüyle sonuçlandığını vurgulayan Hollstein, bu durum karşısında erkeklerin savunmacı bir pozisyona geri çekildiğini ileri sürer (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 36).

Erkeklik krizi saptamasının karşısında yer alanlar ise krizin belirli erkeklik biçimleriyle ilişkili olarak ifade edilebilmekle birlikte genelleştirilemeyeceğini, erkeklerin mevcut koşullara uyum sağlama yoluyla egemenliklerini yeniden tesis edebileceklerini ileri sürmektedir. Örneğin erkeklerin içinde bulunduğu durumun krizden çok bir değişimin sonucu olduğunu belirten Connell, erkeklerin kapitalist ilişkiler içinde devlet ve kurumlar dolayımıyla hegemonik konumlarını yeniden inşa edebileceğini savunur (2002). Ayrıca Connell kriz fikrinin krizin sonucu aracılığıyla onarılan bir sisteme gereksinim duyduğunu belirterek, bu anlamda bir sisteme karşılık gelmeyen erkekliğin krizinden bahsedilemeyeceğini ifade eder. Ona göre yalnızca toplumsal cinsiyet ilişkileri sisteminde pratiklerin yapılanışı olarak tarif edilebilecek erkekliğin dönüşümünden ya da parçalanmasından söz edilebilir. Krizin ancak toplumsal cinsiyet düzeniyle ilişkili olarak tartışılabileceğini vurgulayan

¹⁵ MacInnes'a göre erkeklik erdemleri olarak görülen kahramanlık, bağımsızlık, cesaret, rasyonellik, irade, metanet, cinsel güç gibi değerler taciz, saldırganlık, soğukluk, iletişim ve empati kurma eksikliği, duygusal ifade güçlüğü kapsamında erkekliğin kusurlarına dönüşmüştür (1998: 47).

Connell (1995: 84), krizin erkekliği içine alsa bile, bunun erkekliğin yıkımı anlamına gelmeyeceğine ve erkekliğin kriz aracılığıyla kendisini onarabileceğine işaret eder. Benzer biçimde topyekûn erkeklik krizine karşı çıkmasa da mevcut kriz söylemlerinin eksikliklerini ifade eden John Beynon da erkeklik krizinin günümüze özgü olduğu ya da bütün erkekler tarafından aynı Şekilde deneyimlendiği görüşlerine itiraz eder. Tekil bir erkekliğe göndermede bulunulamayacağını belirten yazar hem gerçeklikte hem de söylemsel düzeyde farklı erkeklikleri farklı Şekillerde etkileyen krizler nosyonundan söz etmenin daha doğru bir yaklaşım olacağının altını çizer (Beynon, 2002: 96).

Bu noktada hem güncel, somut verileri hem de kuramsal tartişmalarını değerlendiren Tim Edwards'ın konuya yönelik kavrayişının krize ilişkin saptama yapmak bakımından yararlı açılımlar sağladığı söylenebilir. Erkeklik krizine yönelik tespitlerin genel olarak içteki ve dıştaki kriz olmak üzere iki başlık altında toplandığını belirten Edwards, içteki krizin erkeklerin bireysel yaşamlarındaki krize yönelik algılarına ve anlamsızlık, belirsizlik ve yabancılaşma gibi duygularına göndermede bulunduğunu, dıştaki krizin ise onların toplumsal kurumlardaki ayrıcalıklı ve öncelikli konumunu kaybetmesiyle ilişkilendirildiğini ileri sürer. Bu kapsamda sağlık, çalışma yaşamı, aile ve eğitim gibi pek çok alandan gelen verileri bir araya toplayarak, bazı erkeklerin krize yönelik eğilimlerinden söz edilebilse de kapsamlı bir erkeklik krizinden söz edilemeyeceği konusunda Beynon'un görüşlerini destekler (2006: 8, 14). Ancak bu durum Edwards'ın erkeklik krizini tamamen yadsımasını gerektirmez. Erkeklik krizine ilişkin farklı kuramsal açıklamaları temel alan yazar, yukarıdaki alanların aksine,  düzeyde kapsamlı erkeklik krizinin

savunulabileceğini belirtir. Bunlar; MacInnes'in ifade ettiği, bir değerler, pratikler ya da eğilimler seti olarak erkekliğin değerinin düşürülmesi ve onun pozitif özelliklerdence negatif özelliklerle ilişkilendirilmesi; toplumsal cinsiyet sınırlarının belirsizleşmesi ve son olarak erkekliğin krizin ta kendisi olduğunun savunulmasıdır (Edwards, 2006: 14).

Bütün bu tartışmalar ışığında, bu çalışmanın benimsediği erkeklik krizi kavrayışının hem yapısal değişiklikleri göz önünde bulunduran hem de erkeklik performansı ve kriz söylemleri arasındaki ilişkiyi dikkate alan¹⁶ daha geniş bir erkeklik krizi kavrayışından yola çıktığı ifade edilebilir. Bu doğrultuda erkeklik krizinin erkeklerin topyekûn bir hâkimiyet kaybı anlamına gelmediği eleştirisini paylaşan bu çalışma da, erkek karakterlerin hem toplumsal kurumlardaki ayrıcalıklı konumunu kaybetmesine (dıştaki kriz) hem de bu kayba yönelik algısına odaklanmasının (içteki kriz) yanı sıra modernleşme ve kapitalizmin etkisiyle kadınlık ve erkeklik arasındaki sınırların belirsizleşmesi, erkekliğin olumsuz özelliklerle ilişkilendirilmesi ve krizin hegemonik erkekliğin yeniden üretim sürecinin bir parçası olması gibi öteki erkeklik krizi kavrayışlarının da filmlerdeki erkeklik temsillerine etki etme biçimi üzerinde duracaktır. Böylelikle toplumdaki yapısal değişikliklerin erkeklik kavrayışları üzerinde yarattığı dönüşümün yanı sıra bireysel erkek öznelerin performansları aracılığıyla bu değişimlerin nasıl müzakere edildiğine odaklanarak sinemadaki erkeklik krizini daha ayrıntılı bir şekilde değerlendirmeye çalışacaktır.

¹⁶ Erkeklik krizi, erkeklik temsillerine odaklanan sinema araştırmalarında da tartışılmış, bu temsillerin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından sağlayabileceği potansiyel üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda sinema araştırmacılarının erkeklik krizini sorunsallaştırma biçimi ve krizin performatif işlevi, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacaktır.

Ayrıca çalışmada farklı erkeklerin erkeklik krizini farklı biçimlerde deneyimleyebileceği dikkate alınarak, farklı kriz görünümleri olabileceği ve erkeklik krizinin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından mutlak anlamda iyi ya da kötü olarak tanımlanması yerine her somut bağlamda krizin semptomlarının, nedenlerinin ve sonuçlarının ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiği saptaması benimsenmektedir. Çünkü David Morgan'ın da altını çizdiği üzere erkeklik krizi yekpare bir erkeklığe etki eden bir görünüm oluşturmaz. Krize öteki toplumsal bölünmeler tarafından aracılık edilir. Farklı sınıflardan ve ırklardan gelen erkekler krizi farklı biçimde deneyimlerler (Morgan, 2006: 118).

1.2.3. Hegemonik Erkeklığın Cisimleşmesi: Homososyallik

Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde erkek egemen kodların üretilmesi bakımından önem taşıyan ve hâkim kodların karşısındaki yapılanmaların etkisini zayıflatan bir diğer kavram, erkekler arası iktidar ilişkilerini şekillendiren ve kadınların dışlanması üzerinden erkeklerin hegemonyasını pekiştiren homososyallik kavramıdır. Kadın ve erkek ikiliğinden hareketle toplumsal cinsiyet ilişkilerini kutuplaştıran ve ikiliğin her bir kutbunun özcü bir çerçevede kapanmasına neden olan kavram, ilk olarak Bourdieu'nun habitus¹⁷ kavramından hareketle Lipman-Blumen tarafından geliştirilmiştir. Homososyalliği “aynı cinsiyet grubunu arama”, “aynı cinsiyet grubundan haz alma”, “aynı cinsiyet grubunu tercih etme” olarak

¹⁷ Bourdieu toplumsal cinsiyeti bir habitus olarak kavrayan yaklaşımıyla eril tahakkümün işleyişine ilişkin birtakım saptamalarda bulunmuştur. Buna göre habitus, “failleri belli şekilde davranmaya yönelten eğilimler kümesi”dir (akt. Cengiz vd., 2004: 57). Bu bağlamda erkeğe ilişkin habitusun temeli, erkeğin kadınlar ve diğer erkekler karşısında üstünlük kurma isteğini ifade eden libido dominandi'dir (Polat, 2008: 153).

tanımlayan Lipman-Blumen, erkeklerin çocukluktan itibaren öteki erkekler tarafından teşvik edildiğini ve erkeklerin içinde yer aldığı kurumsal mekanizmaların da bunu desteklediğini ifade ederek, kavramın önemli bir işlevinin erkeklerin genel olarak entelektüel, fiziksel, mesleki, ekonomik, iktidar ve statüyle ilgili gereksinimlerinin kendi cinsiyet grubundan kişiler aracılığıyla doyurulması olduğunu belirtmiştir (Lipman-Blumen, 1976: 16-17).

Michael Meuser'den hareketle homososyalliğin fiziksel ve sembolik olmak üzere birbirleriyle bağlantılı iki temel boyutu olduğu –ve bu iki boyutun aynı anda içerilmesi gerektiği- söylenebilir. Kavramın fiziksel boyutu kadın ve erkek alanları arasındaki mekânsal ayrışmaya karşılık gelirken; sembolik boyutu değer yargıları, davranış ve normların aynı cinsiyetin üyeleri arasında geliştirilmesini ve yeniden üretilmesini ifade etmektedir. Bu bağlamda homososyallik erkeklerin eril tahakkümü idame ettirmesinde gerek “kadınları önemli alanlardan dışlama” gerekse “erkekler arasındaki uyumu ve bağlılığı kuvvetlendirme” üzerinden harekete geçirilmektedir (Meuser, 2004: 396).

Homososyalliğin fiziksel ve sembolik olarak erkekleri kadınlardan ayırması, erkeklerin kendi erkekliklerini kanıtlama/algılama ve performe edişlerine dair belirsizlikleri ve endişeleri azaltma işlevi görürken; bireysel erkeklerin toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair güvenli bir pozisyona yerleşmelerini de beraberinde getirmektedir. Behnke ve Meuser'in de belirttiği gibi bu bireysel güven toplumsal cinsiyet ilişkilerinde doğallaştırılan konumlanmalar aracılığıyla ifade edilmekte ve bu konumlanmalar da doğal olduğu kabul edilen gündelik hayatta

temellendirilmektedir. Yazarlara göre habitual güvenlik olarak ifade edebileceğimiz bu durum toplumsal cinsiyete dair garantili bir konumlanmayı ortaya koymaktadır (Behnke ve Meuser, 2001: 159-160).¹⁸ Böylelikle erkekler homososyal ortamlarda bir araya gelmekte ve erkeklerin uyması gereken davranışlar belirlenmektedir. Ancak bu erkeklik algısının ve erkeklerin uyması gereken davranış kurallarının söylemin konusu olmadığı ve bunun erkeklerin kendi aralarındaki her tür etkileşimin içine gömülü olduğu belirtilmektedir (Meuser, 2004: 396). Behnke ve Meuser’a göre “erkeklik [...] niyetlenen eylemin sonucuyla ilgili değildir. Tersine, böyle kasıtlı temsil durumunda biri erkekliğini zaten kaybetmiştir” (2001: 159).

Homososyal düzenlemelerin erkek cemaatleri için güvenli olmasının bir diğer nedeni de erkeklerin Gerson ve Peiss’in ifadesiyle “kaynaklar, beceriler, dayanışma ve iktidar” a dair çeşitli beklenti ve ihtiyaçlarını karşılaması ve onların “sembolik iktidar” oluşturmaya destek sunmasıdır (Meuser, 2004: 397). Böylelikle homososyal grupların toplumsal cinsiyet farklılıklarının yeniden üretilmesi ve özellikle de hegemonik erkekliğin inşasında kolektif bir aktör işlevi görmesi mümkün kılınmaktadır. Özellikle erkeklerin bir belirsizlikle karşı karşıya kaldığı toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair dönüşümlerin gerçekleştiği dönemlerde

¹⁸ Yazarlar Bourdieu’den hareketle “erkek habitusu” tanımı yaparlarken hegemonik erkekliği erkek habitusunun merkezi bir unsuru olarak önermişlerdir. Ayrıca erkek habitusuna uygun davranmayan erkeklerin bile “onun normatif gücünün hatırlatıcısı” olma işlevi kazandığını belirtmişlerdir. Örneğin işçi sınıfı ve orta sınıf erkeklerden oluşan homososyal gruplara yönelik yaptıkları bir araştırmada, görüşmeler sırasında evli işçilerden biri, kahve molasına evde hazırlanmış bir sandviç getirmemesinin arkadaşları arasında sürekli soruşturma konusu haline geldiğini ifade etmiştir. Yazarlara göre bu durum, erkek habitusuna uygun davranmayan erkeğe habitusu hatırlatmanın nazik yollarından biridir (Behnke ve Meuser, 2001: 159).

homososyalliğin devreye sokulması erkeklerin hegemonyasını sürdürmeye bir katkı sağlamaktadır (Meuser, 2004: 397)¹⁹. Meuser'in deyişiyile;

Homososyal grup gittikçe artan biçimde toplumsal cinsiyet düzenindeki kendi perspektiflerinin “normalliğini” ve doğruluğunu erkeklerin karşılıklı olarak anlayabildiği bir sığınak işlevi görür. Burada değişen toplumsal cinsiyet düzeni en azından sembolik olarak “normalleştirilebilir.” Homososyal grup, deyim yerindeyse, “cinsiyetlerin savaşı”nda oldukça stratejik değerdedir. Çünkü homososyalliğin erkekler için kadınlar için olduğundan daha önemli olduğu görünür, toplumsal cinsiyet düzenindeki son değişikliklerin iktidarın kaynağı olarak kadınlar arasında artan homososyal ilişkiler doğurabileceğini bekleyebiliriz, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliğine direnişin bir biçimi olarak erkekler arasında artan biçimde homososyallik arayışıyla sonuçlandığı gibi (2004: 397).

Yukarıdaki düşünceler dikkate alındığında, homososyalliğin önemli bir özelliğinin de hegemonik olan ve hegemonik olmayan erkekler arasında bir ayrım yaratması olduğu söylenebilir. Sharon R. Bird'ün de belirttiği gibi homososyallik yalnızca kadınlar ve erkekler arasında bir karşıtlık ortaya koymamakta, aynı zamanda erkekler arasındaki iktidar ilişkilerinden yola çıkarak erkekleri hegemonik erkeklik doğrultusunda derecelendirmektedir. Heteroseksüel erkekler arasındaki homososyal ilişkilerin önemi, hegemonik erkeklığe dair anlamları ön plana çıkarması ve hegemonik erkeklığe karşı çıkan konumlanmaları dışlama ya da marjinalleştirme

¹⁹ Matthew C. Gutmann ve Mara Viveros Vigoya, Latin Amerika'daki erkeklikleri değerlendirdikleri çalışmalarında çeşitli araştırmacıların yaklaşımlarından örnekler vererek, Latin Amerika'da hegemonik erkeklığın inşasında homososyalliğin önemine dikkat çekmiş ve böyle alanların erkekleri bir yarış atmosferine sokma aracılığıyla erkeklikleri onaylamaya imkan sağladığından söz etmiştir. Onlara göre, modernleşmeyle birlikte erkeksiliğin üretildiği temel yerlerden olan kafe, bar gibi mekânlarda kadın varlığından söz edilebilse bile, çoklu erkekliklerle erkekler ve kadınlar arasındaki karşılaşmalarda artış sağlansa dahi, Latin Amerika'da hâlâ erkeklığı şekillendiren temel unsur, kadınları reddetme ya da tabi kılmaya yönelik, hegemonik erkeklığı teşvik eden ilişkileri yeniden üretme eğilimidir (2005: 117-118).

aracılığıyla hegemonik erkeklik normlarının devam etmesine katkı sağlamasıdır. Dolayısıyla homososyal ortamlarda erkeklerin bireysel performansları normdan uzaklaşsa bile, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair bir sorgulamadan çok kişisel tatminsizlikler olarak algılanmakta ve hegemonik erkeklik “erkeklerin sorumlu tutulduğu bir norm olarak” yeniden üretilmektedir (Bird, 1996: 120- 123, 130).

Hegemonik erkekliğin ya da egemen erkeklik değerlerinin inşasında homososyalliğin önemi Türkiye’de yapılan erkeklik çalışmalarında da vurgulanmıştır (Kandiyoti, 1997; Onur ve Koyuncu, 2004; Polat, 2008; Arık, 2009; Sancar, 2009). Erkek homososyalliğinin yeniden üretildiği başlıca mekânlardan olan kahvehaneler üzerine yoğunlaşan bu çalışmaların bir kısmı, kahvehaneyi erkek kamusalının bir görünümü, kadınların dışlandığı bir erkek mekânı ya da erkeklik krizinin sağaltım yerlerinden biri olarak değerlendirmiştir. Deniz Kandiyoti “Erkeklik Paradoksları: Ayrımcılığın Yaşandığı Toplumlar Üzerine Bazı Düşünceler” başlıklı yazısında homososyallik tabirini kullanmamakla birlikte, kahvehaneleri eve yabancılaşan erkeklerin ev dışında onay gördüğü mekânlara örnek olarak göstermekte ve kahvehanenin ekonomik sıkıntılar nedeniyle ailesinin geçimini karşılayamayan erkekler için bir telafi mekanizması gördüğünü belirtmektedir (1997: 197).

Bir diğer araştırmacı olan Hülya Arık ise, homososyalliği erkekliğin içindeki güç ilişkilerini araştırmak bakımından anahtar bir kavram olarak değerlendirirken, hegemonik erkekliğin ne şekilde müzakere edildiğini çözümlenmede erkek sosyalleşmesinin bir ürünü olan kahvehanelerin gündelik yaşamda erkekliğin yeniden üretimine etkisine bakılması gerektiğini belirtmekte ve kahvehaneyi

“hegemonik erkekliğin sosyal ilişkiler, semboller ve eylemler üzerinden kurulduğu, tekrar üretildiği bir yer” olarak tanımlamaktadır (Arık, 2009: 177). Ona göre kahvehaneler var olan toplumsal cinsiyet asimetrilerini pekiştirirken, yalnızca kadın-erkek ayrımına yaslanmamakta, aynı zamanda erkekler arasındaki hiyerarşileri de devreye sokmaktadır. Dolayısıyla kahvehanelerin toplumsal cinsiyet kimliklerini yalnızca hegemonik erkekliği değil aynı zamanda kadınlığı ve öteki erkeklikleri de kapsamına alacak şekilde oluşturduğu, erkek homososyalliğinin temel görünümü olan erkek muhabbeti aracılığıyla kadını ve öteki erkekleri dışlayarak, erkek kamusallığını meşrulaştırdığı, kadınlığa dair toplumsal anlamların doğallaştırılmasına neden olduğu ve böylelikle kadınlar ve öteki erkekler üzerinde bir kontrol sağladığı söylenmektedir. Bu kapsamda, “sosyo mekânsal bir bakış açısından kahve sadece erkeklere özel boş vakit geçirme mekânının çok ötesinde, erkekliğin hegemonik anlamlarının belirli semboller ve ritüeller üzerinden dayatıldığı ve gerçekleştirildiği, eylemsel ve sunumsal bir mekân-pratik” (Arık, 2009: 198) olarak değerlendirilmektedir.

Erkek homososyalliğinin üretildiği önemli erkeklik pratiklerinden bir diğeri ise milliyetçilik, militarizm ve erkekliğin karşılıklı olarak pekiştirilmesini sağlayan askerliktir.²⁰ Çoğunlukla erkeklerin tamamı için zorunlu olan ve vatandaşlık görevi

²⁰ Milliyetçilik ve erkekliğin birbirleriyle karşılıklı olarak uyum içinde yapılandığına dikkat çeken ve şeref, vatanseverlik, görev, cesaret ve korkaklık gibi kavramların hem ulusla hem de erkeklikle ilişkili olarak kullanıldığına değinen Joanne Nagel’in de belirttiği gibi, milliyetçilik ve militarizm ile gündelik yaşamdaki erkeklik “mikrokültürü” arasında içsel bir bağlantı söz konusudur (2005: 401). Erkeklik çalışmalarında, milliyetçiliğin ve militarizmin hem harekete geçirdiği hem de beslendiği bu erkeklik kodlarının, normatif standartlar kümesi yaratan ve diğer erkekliklerin bu standartlar çerçevesinde derecelendirilmesine neden olan hegemonik erkeklikle ilişkili olduğu söylenmektedir. Stoacılık, risk alma ve öldürücü şiddetin erotizasyonu aracılığıyla hegemonik erkeklikle ilgili değer ve

olarak addedilen²¹ askerlik pratiği, erkekleri hegemonik erkeklik doğrultusunda toplumsallaştırma işlevi üstlenmektedir. Serpil Sancar'ın da belirttiği üzere militarizmin güvenlik ve savunma taleplerinin egemen olduğu her noktada, güvenlik görevinin askerlik aracılığıyla bir tür “erkeklik ispatı” haline dönüşmesi hegemonik erkeklik değerlerinin genç erkeklere kolaylıkla öğretilmesini mümkün kılmaktadır (2009: 154). Bu bağlamda askerlik pratiğinin hem vatanın korunmasını içinde barındırdığı hem de erkeklerin ve kadınların ulus devletle olan ilişkisini farklılaştırdığı söylenebilir (Altnay, 2004: 286). Kadınları dışarıda tutarak erkek bağlılığını pekiştiren ve erkek homososyalliğinin üretilmesini sağlayan askerlik, aynı zamanda erkeklerin ulus devletle ayrıcalıklı bir ilişki geliştirmesine neden olmaktadır.

Frank J. Barrett'in de altını çizdiği üzere ordunun yapısı, ritüelleri, pratikleri ve değerleri erkeklik ve kadınsılığın kabul edilen kurgularını üretirken hegemonik erkekliğe ilişkin bir ideali desteklemede kolektif bir çaba ortaya koymaktadır. Acemi askerler ve sivil yaşam arasında bir sınır oluşturulmakta ve erkekler risk koşulları altında cesareti ve saldırganlığı sergilemek için eğitim almaktadır (Barrett, 2005: 80-81, 97). Ordunun yeni gelenlerden temel beklentisi, Cockburn'un sözleriyle “gelecek bir zamanda öldürmeye ve ölmeye istekli olma[sı]; ama bunları disiplinli ve düzgün

inançları besleyen ve kurumsallaştıran militarizm, erkeklik ve devlet kurumları arasında bir bağlantı oluşturmaktadır (Higate ve Hopton, 2005: 434, 437).

²¹ Vatandaşlığın hak ve görevleri içerdiğine dikkat çeken Nira Yuval-Davis'in deyişiyle, “insanın vatani için ölmeye hazır olması, erkekliklerin kuruluşunda merkezi bir yer işgal eden en yüksek vatandaşlık görevi”dir (2003: 214-215).

davranışlarla gerçekleştirme[sidir].”²² Ayrıca askeri otoriteler saldırganlığı kontrol etme konusunda oldukça dikkatli davranırlar (Cockburn, 2009: 296, 298). “[O]rduların talep ettiği nitelikler- şiddet için yeterince ihtiras (gerekli olduğunda) ve buna uygun biçimde, otorite ve hiyerarşiye tabi olmaya gönüllülük (gerekli olduğunda)- bilinçli olarak geliştirilmelidir” (Withworth’dan akt. Cockburn, 2009: 298). Bu yapı büyük ölçüde ordu içindeki hiyerarşik iktidar ilişkileri aracılığıyla harekete geçirilir. Enloe’nin askeri kurumların en belirgin özelliklerinden biri olduğunu belirttiği, askerler arasındaki eşitsizliği yapılandıran ve selamlama ve rütbe düzeylerini içeren askeri hiyerarşinin- emir komuta zincirinin- temel amacı, otoritenin her zaman kendisine boyun eğdirecek kadar dolaysız bir biçimde görünür olmasını sağlamaktır (2006: 275- 276).

Deniz Kandiyoti ordu gibi otoriter ve hiyerarşik ilişkilerin görülebildiği kurumlarda erkeklerin erken yaştaki çocuk güçsüzlüğünü deneyimlediğini ifade etmektedir. Delikanlının penisiyle kadınların yanında sahip olduğu güvenli konumun, yetişkin erkekler arasında gelişmemiş bedene sahip olmasından ötürü yerini güçsüzlük ve kadınsılık hissine bıraktığını belirten yazar, yalnızca erkeklerden oluşan ve iktidar hiyerarşisinin görülebileceği kurumlarda bu deneyimin tekrarlanabileceğini vurgulamaktadır (1997: 190, 194):

Erken yaştaki güçsüzlüğün başkalarına dayatılarak yeniden yaşanması, bu erkeklere hem güçsüzlük deneyimlerini hafifletmede hem de bundan kurtulmada yardımcı

²² Militarist pratiklerin içselleştirilmesi aracılığıyla erkeklerin birer savaşıya dönüşmesi, askerliğin erkeklik sınavı olarak inşa edilmesine bağlıdır ve “bu sınavı başarıyla geçenlerin ‘sağlam erkek’ olarak topluma katılmaya hak kazanacağına dair bir ‘ritüelistik sözleşme’ söz konusudur” (Sancar, 2009: 155).

olabilir. İlişkilerdeki erken çocuk güçsüzlüğünün niteliği ne olursa olsun, bu durum kendini bir dizi hiyerarşik, salt erkeklerden oluşan kurumlarla temas aracılığıyla yeniden üretir; bu deneyimlerden en kaçınılmaz ve yaygın olanı, tüm erkek nüfusun birinci el deneyimi olan askerliktir. Bütün erkekler askerlik nedeniyle topyekûn ve keyfi otorite karşısındaki tam çaresizlik deneyimini bilirler; her erkek bir başka erkeğin kaprisleri tarafından kontrol edilir ve uyum göstermezse kamusal bir aşağılama ve fiziksel bir ceza gelebilir [...] Her ne kadar ordudaki otorite ve denetim kurumları erken çocuk deneyimleri üzerine inşa edilmiş olsa da, izleyen kuşaklarda bu deneyimleri yeniden üretmek için bir şablon olarak da işler (Kandiyoti, 1997: 194- 195).

Ordu içinde erkekler arasındaki ilişkiler hiyerarşinin yanı sıra erkek bağıllığı ve dayanışması tarafından da biçimlendirilmektedir. Askerler sivil toplumdan soyutlanmış oldukları için küfretmek ya da saldırganlığı devam ettirmek konusunda özgür bırakılırlar. Uygunsuz davranışla meşgul olmak arkadaşlığı, statüyü ve kendinde-kimliği oluşturan farklılaştırılmış bir sahneleme alanı yaratır (Barrett, 2005: 84). Ayrıca Bohnsack'ın da belirttiği üzere, savaş gibi kolektif aktivizmin görüldüğü durumlarda, zorunlu kader birliğinden ötürü erkekler arasında bir dayanışma kurulur (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 40).²³

Çoğu erkek için erkek dostluğu, askerlik ve savaş gibi zorlu süreçlere katlanmada telafi edici bir mekanizma oluşturmaktadır. Yuval-Davis savaştan erkeklerin merkezi deneyiminin kişinin oğullarına sadakat duygusu olarak

²³ Onur ve Koyuncu'nun Bohnsack ve Matthesius'a atıfla vurguladığı gibi, “[s]özü edilen kolektif aktivizm, erkeğin özgün bir yanını açığa çıkarır. Kolektif aktivizmin doruğu olan ve başka erkeklere karşı geliştirilen şiddetin temelinde, fiziksel tehdit algılamasına koşut olarak, şiddete karşı ‘erkeksi’ bir dayanışmanın nüvelerine rastlanır. Erkeklerin bu tür dayanışma ihtiyaçları, özellikle, erkeğin erkeğe karşı şiddetinde ‘erkeğini ifade’ edebileceği inancından doğar” (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 40).

ifadelendirilebilecek “savaşçı yoldaşlığı” olduğuna işaret eder. Ona göre erkek dayanışması askerlerin savaşın içerdiği yoğun çabaya ve acıya nasıl direndiklerini anlamak için de elzemdir. Askerleri savaşa yönelten nedenler arasında ideolojik vatansever inançlar, maddi kazanç ya da statü ödülleri etkili olabilse de, savaşçıların günlük hayatlarını belirleyen asıl destekleyici duygu, “her zaman için yaşam ve ölüm durumlarında dost askerlere ve karşılıklı sadakate güvenebilme[ktir]” (Yuval- Davis, 2003: 201).

1.2.3.1. Erkekler Arası Homososyal İlişkiler

Kadınlara oranla erkekler arasında daha fazla deneyimlenen homososyal birlikteliklerin (Lipman-Blumen, 1976), erkekliğin öteki erkeklerin bakışında onaylanması bakımından taşıdığı merkezi önem birçok araştırmacı tarafından ifade edilmiştir. Bunlardan biri olan Kimmel “erkekliğin büyük ölçüde homososyal canlandırma” olduğunu ifade etmekte ve babalardan çocukluk arkadaşlarına, öğretmenlerden iş arkadaşlarına kadar erkekliği sınıflandıran, sınıyan ve yargılayan öteki erkeklerin varlığına dikkat çekerek bunu cinsiyetçiliğin bir sonucu ve belli başlı araçlarından biri olarak değerlendirmektedir (1994: 128). Meuser de benzer biçimde çocukluk ve gençlik yıllarında erkeklerin içinde yer aldığı erkek cemaatlerinin temel işlevinin erkekleri yetişkin kimliğe uygun hale getirmek olduğunu ileri sürmektedir (2004: 396). Bu bağlamda erkekliğin büyük ölçüde erkekler arasındaki iktidar ilişkileri aracılığıyla yeniden üretildiği vurgulanırken, kadınların bakışının ise erkekliğin kurulumu için aynı işlevi karşılamadığı belirtilmektedir. Çünkü kadınların bakışları aracılığıyla onaylanma erkekliğin kuruluşunda merkezi bir rol

oynamamaktadır (Kimmel, 1994: 7). Kadınları kendileriyle aynı değerde görmeyen erkekler yalnızca kendileriyle aynı değerde olan birinin onayında erkekliklerini tescil ettirebilmektedir (Meuser, 2004: 396-397).

Homososyal yapılanmaların erkeklerin erkekliğini öteki erkeklerin bakışı aracılığıyla pekiştirmesine yönelik katkısının yanı sıra erkekler için yerine getirdiği bir diğer önemli işlevin de eğlence ihtiyacı olarak ifade edildiği görülmektedir. Örneğin Meuser sınıfsal olarak farklı erkek homososyalliklerini değerlendirdiği araştırmasında içsel yapıları farklılaşmakla birlikte gerek işçi publarında gerekse orta sınıf rotary kulüplerinde homososyal mekânlarda yer alma isteğine dair temel motivasyonun iş ve ev ortamının geriliminden uzakta deneyimleyebilecekleri erkekler arası eğlence olduğunu belirtmektedir. Böylelikle erkek homososyalliği “iş yaşamı ve evlilikle ilgili kurumsallaşmış görevler için bir telafi” mekanizması haline gelmektedir (Behnke ve Meuser, 2001: 164). Bu durumun erkekler arası homososyal ilişkilerde öne çıkan erkek hakikiliğinin/otantikliğinin yalnızca erkekler arasındaki ilişkiler aracılığıyla ortaya konulabilecek olmasıyla da ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü erkekler homososyal ortamlarda kadınsı duyarlılıkları hesaba katmak zorunda kalmadan istedikleri içerikte ya da biçimde iletişime geçerken heterososyal ortamlarda gösteri niteliğindeki bazı davranışlara başvurmak yerine “daha açık” ve “dürüst” bir biçimde gerçek yüzlerini gösterebilirler (Meuser, 2004: 397). Bu iletişim büyük ölçüde “kadınların varlığıyla tehdit edilen ve gerçekleşmesi imkânsız kılınan ‘erkek muhabbeti’ ” çerçevesinde harekete geçirilir. Fine’in genel olarak homososyal alanlarda temel yapılanmalardan birinin erkekliği onaylamaya katkıda bulunan müstehcen hikâyeleri paylaşmak olduğu şeklindeki sözleriyle de tutarlı gözükten bu

durum (1987: 134), erkek muhabbetinin büyük ölçüde cinsel başarı üzerinden eril iktidarın kanıtlanması ve pekiştirilmesi işlevini yerine getirdiğini gösterir. Bu konuşma üslubu genç erkeklerin olgunluklarını sınarken, daha yaşlı olanların maço inançlarına olan bağlılıklarını yargılar (Fine, 1987: 134).

Hülya Arık'ın kahvehaneyle ilişkili homososyallik araştırmasında benzer sonuçlara ulaştığı görülmektedir. Buna göre mülakat yaptığı öğrencilerden biri önemli bir homososyallik mekânı olan kahvehanede geçen erkek muhabbetinin içeriğini şu şekilde aktarmaktadır:

Kahvehanedeki bu muhabbetlerde erkekler cinsellikle ilgili çok rahat konuşurlar. Konuşulanlar, abartı veya değil, erkeğe diğerlerinin önünde itibar kazandırır. Eğer bir adam aynı hafta içinde üç farklı kızla yatmışsa “Vay be! İyiymiş”, dersin ve o da bunu ister zaten, inanmanızı ister, böylece gözümüzdeki itibarı artar. Bu statü simgesi gibi birşey olur (Salih, 24 yaşında, yüksek lisans öğrencisi) (Arık, 2009: 188)

Hilal Onur ve Berrin Koyuncu da erkeklerin kendi aralarında sosyalleştiği ortamlar arasında yer alan bilardo salonu, kahvehane, birahane, stadyum, güç geliştirme salonları, dövüş salonu, pavyon gibi mekânlarda erkek hikâyelerini paylaşma ya da abartılı erkeklik gösterileri gibi davranış biçimlerinin ön plana çıkartıldığını belirtirken, hegemonik erkekliği ifade eden bu davranış biçimlerini benimsemeyenlerin ise “kılıbıklık, yumuşaklık, ibnelik gibi kadınsılıkla ya da erkek olmamakla özdeş görülen bazı ifadelerle” damgalanarak küçük düşürüldüklerini ifade eder. Ayrıca kadınların aşağılanması ve duygusallığa yönelik alaycı tutumun homososyalliğin diğer merkezi özelliklerini oluşturduğunu vurgularlar (Onur ve Koyuncu, 2004: 60). Bunları askerlik pratiği aracılığıyla da gözlemlemek

mümkündür. Çünkü askeri bir yaşamda erkeksilikle ilişkilendirilen sertlik, dayanıklılık ve güçlülük aynı zamanda kadınlar pahasına harekete geçirilmektedir. Erkekler için başarı zor koşullara direnme ve pes etmemekle bağlantılıyken, kadınsılık pes etmek, şikâyet etmek ve zayıflıkla ilişkilendirilir (Barrett, 2005: 82). Örneğin Lynne Segal askeri bir eğitimin kadın ve erkek arasındaki ayrımı keskinleştirdiğini belirtirken, daha düşük performans gösterenlerin kadın denerek aşağılanmasının saldırganlık, cinsel güç ve cinsellik arasındaki kültürel bağları desteklemeye hizmet ettiğini ifade eder. Ayrıca ona göre bu uygulamalar ikili bir işlev taşımaktadır. Bir yandan erkekleri disipline etmede kullanılan bu tanımlamalar aynı zamanda kadınsılığa özgü görülen değerler –askerlik hayatına özgü kölelik ve uyumculuk- karşısında erkek ruhunu güçlendirme işlevi edinir (1992: 76).

Sonuç olarak yukarıda aktarılan görüşler ve Bird'ün homososyallikle ilişkili saptamaları temel alındığında (Bird, 1996), erkekler arası homososyal yapılanmaların özelliklerini şu kavramlar aracılığıyla tartışmak mümkün görünmektedir: Duygusal ayrılık, homofobi, rekabet, kadının nesneleştirilmesi.

Duygusal ayrılık Bird'in, Chodorow'un genç erkeklerin kendi kimliklerini anneden farklılaşma aracılığıyla ve ne olmadıkları üzerinden kurduklarına dair düşüncelerinden hareketle geliştirdiği kavramsallaştırmalardan biridir. Bird'in yaklaşımı homososyal ortamlarda erkekliğin hâkim toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki kadın ve erkek arasındaki ikili kutuplaşmayı yeniden üretecek biçimde özcü bir çerçevede doğallaştırılıp hegemonik hale getirildiğini göstermektedir. Bu kapsamda erkekler kendi varlıklarını kadın olmamak üzerinden ifade ederken, temel

motivasyonları da kadınsılıkla özdeşleştirilen duyguların ve davranışların açığa vurulmasından kaçınma ve bu çerçevede samimiyetin engellenmesi olarak ifade edilebilir. Duyguların ifade edilmesi ve zayıflık arasında bir bağlantı kurulması aracılığıyla duygusal mesafe olumlanmaktadır (Bird, 1996: 125). Böylelikle erkekler arası konuşmalar genellikle duygusal ifadeler içermeyecek şekilde spor ya da mesleki konular üzerinden temellenirken kişisel konular “kadınsı” ve “zayıf” olarak nitelendirilmektedir (Onur ve Koyuncu, 2004: 43- 44).

Hegemonik erkeklikle bitştirilen davranışlar genel olarak duyguların ifadesinden kaçınma olarak ifade edilebilse de duygusal mesafenin ihlal edildiği ya da kırıldığı kimi durumların da gözlemlendiği söylenebilir. Örneğin askerlik ve savaş, erkekler arasında normal zamanda izin verilmeyen mahremiyet içeren yakınlık ilişkileri geliştirilmesi için imkân sağlayabilir. Geleneksel olarak kadınsılıkla özdeşleştirilen karşılıklı bakım ve endişenin, acının ve korkunun gösterilmesi gibi birtakım davranışlar sergilenir. Ancak Morgan’ın da belirttiği üzere, askerlikte şefkat ve gözyaşının ifade edilmesi için bazı olanaklar söz konusu olsa da bu askeri kültürün merkezi özelliğini oluşturmaz (1994: 177-178).

Yine askerlik ve savaşın dışında genç akran grupları arasında dayanışmanın göstergesi olan bazı ifade biçimleri ya da davranışları da hoşgörüyü karşılanmaktadır. Kandiyoti’nin ifadesiyle;

[...] sarhoş olup kendini kaybetme, duygusallaşma, tamamen saçmalayıp erkek arkadaşlar tarafından eve taşınma gibi kişinin kendini bırakmasını içeren her türden ufak tefek yanlış davranış yasa ihlaline yönelik müthiş bir hoşgörüyü ve koşulsuz bir

yoldaşlığı da gerektirir. Böyle durumlarda erkekler arkadaşlarının zaaflarıyla ilgilenirken büyük bir duyarlık gösterirler (1997: 197).

Homososyal yapılanmaların bir diğer özelliği ise kadınsılaşmayla bağlantılı görülebilecek homofobiyle ilgilidir. Homofobinin homoseksüellerden korku ya da homoseksüel olarak değerlendirilme korkusundan daha fazla şey ifade ettiğini belirten Kimmel, kavramın özünün öteki erkekler tarafından hadım edilme/güçsüzleştirilme korkusu olduğunu belirtmektedir (1996: 7-8). Kimmel'e göre homososyal düzenlemelerde bu korku öteki erkeklerle mahremiyet içeren ilişkilerden uzaklaşmaya yol açarken, bu asla tamamlanamayacak bir süreçtir. Bu nedenle homofobinin her homososyal ortamda yeniden üretilmesi gerekmektedir (Kimmel, 1994: 130). Benzer biçimde Eve Sedgwick de *English Literature and Male Homosocial Desire (Erkekler Arasında: İngiliz Edebiyatı ve Erkeklerin Homososyal Arzusu)* adlı çalışmasında homofobi, homoseksüellik, homososyallik arasındaki bağlantıya işaret ederek bu kavramların arasındaki geçişliliği açığa çıkarmaktadır (1985: 1). Erkekler arasındaki cinsel ilişkiyi yasaklayan, yalnızca bir erkeğin diğerini örnek almasına izin veren ve heteroseksüelliği yücelterek kendisini homoseksüellikten radikal biçimde ayıran (White, 2001: 111) homososyallik ve homoseksüellik arasında devamlılık ilişkisi olduğunu iddia etmektedir (Sedgwick, 1985: 1- 2).

Vanessa Baird'e göre en şiddetli homofobi homoerotizmin öne çıktığı ancak eşcinselliğin yasaklandığı, üyelerinin birbirleriyle yakın ilişkiler geliştirebildiği maço erkek gruplarında karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler bir arada bulunmalarına etki eden herhangi bir cinsellik imasından sakınabilmek amacıyla kendilerinden

dışsallaştırdıkları ve “yabancı” olarak tanımladıkları “ibnelere” karşı şiddet içeren davranışlar ortaya koyabilmekte; böylece aralarındaki dayanışmayı güçlendirebilmektedir. Baird bu durumun özellikle orduda,²⁴ polisler arasında ve ergen çetelerde görülme olasılığının oldukça sık olduğunu belirtmektedir (Baird, 2004: 73). Ayrıca bu tarz homososyal ortamlarda eşcinsel olsun ya da olmasın hegemonik erkeklik kodlarına uygun olmadığı düşünülen kişilere yönelik tepkinin de homofobi aracılığıyla ifade edildiği söylenebilir.

Homososyal alanlarda erkekler arasında rekabet içeren ilişkiler de yaygın olarak gözlemlenen bir pratik olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkekliğin hem sürekli kanıtlanmasının gerekmesi hem de diğer erkeklerin bakışında onaylanması erkekler arasında işbirliği ve dayanışmaya ek olarak hegemonya mücadelesinin temeli sayılabilecek yarışma ve rekabeti de beraberinde getirmektedir. Bunun erkekler arasında eşitlikçi bir ilişkinin ya da hiyerarşinin görüldüğü homososyal alanlarda (Meuser, 2004: 397) pekiştirildiği görülmektedir. Ordu, spor kulüpleri, yatılı okullar gibi homososyal alanlarda erkekler arasında gözlemlenen hiyerarşik ilişkiler fiziksel üstünlük ve acılara katlanma becerisi üzerinden hegemonik bir erkekliği yeniden üretmeye zemin hazırlamaktadır. Örneğin ordudaki askeri topluluklar için temel erkeklik değerleri fiziksel dayanıklılık, aşırı/kaba heteroseksüellik, saldırganlık, şikâyetin reddi gibi davranışların devam ettirilmesidir. Sürekli olarak bu davranışları test eden sınavlar yaratılır ve başarısız olanlar ordunun geri kalanından ayrılır (Barrett, 2005: 81). Barrett’ın Amerikan ordusuna ilişkin araştırmasında ileri sürdüğü

²⁴ Ordudaki grupların devreye soktukları abartılı heteroseksüellik ve homofobinin gösterdiği üzere, şiddet temelinde organize edilen grup dayanışması eşcinselliğe karşı bir savunma işlevi görmektedir (Morgan, 1994: 167).

gibi her subayın yaşamının çeşitli dönemlerinde sürekli gözetim altında tutulma, test edilme, zorlu yaşam koşulları ve devamlı hata yapma olasılığıyla ilişkili aşağılanma ya da rütbenin indirilmesi gibi çeşitli zorlu süreçleri deneyimlemesi mümkündür; ancak askerler bu zorlukların üstesinden gelmek için erkeksi söyleme yatırım yaparlar. Barrett'a göre özne güvensizliğini telafi etmede başvurulan strateji zor koşullara toleransı ve devamlı gözetimi erkeksi deneyimler olarak yorumlamaktır. Erkeksi bir söylemi örnekleyen ifade şu şekilde telaffuz edilebilir: "Bu öyle korkunç ve acılı ki çoğu tolere edemez ama ben tolere edebileceğimi gösterdim" (Barrett, 2005: 97).²⁵

Homososyal ortamlarda erkekler arasında yarışın bir diğer boyutunu ise kadınlar için yapılan mücadele oluşturmaktadır (Bird, 1996: 128). Kadınlar erkekler arasındaki mücadelede birer değişim nesnesi olarak konumlandırılırken, erkekliğin anlamı heteroseksüel performans üzerinden tanımlanmaktadır. Kimmel'in de belirttiği gibi erkekler genellikle kadınların gözünde itibar kazanmak için çeşitli risklere atılırlar; kadınlar erkeklerin kendi aralarındaki derecelendirmeyi belirleyen bir araç işlevi görür (1996: 7).

²⁵ Ancak Barrett'ın Collinson'un el işçileri arasında gerçekleştirdiği erkeklik çalışmasından hareketle ifade ettiği üzere orduda devreye sokulan bu erkeklik söyleminin, birtakım çelişkiler barındırdığı görülmektedir. Sürekli kendisinin ve ötekinin kim olduğunun onaylanması için dışsal bir otoriteye bağımlı olmak erkekliği yaralar. Bu güvensizlik duygusu özneyi savunmacı bir pozisyona sokarak ötekilerden daha iyi performans sergilemeye ve ötekileri inkâr ederek kendi değerini artırma ve kendisini farklılaştırmaya yönelir. Erkeksi öznenin başarısı hiçbir koşulda güvende ve sabit değildir. Devamlı olarak erkekliğin sergilenmesi ve onaylanması gerekir (Barrett, 2005: 97).

Kadınların cinsel haz nesnesi haline gelmesi erkeklerin kendi varlığını onlardan ayrı, üstün kılmasını kolaylaştırmakta ve böylelikle kadınların erkekler için yarattığı tehdit bertaraf edilmektedir. Homososyal ortamlarda sıklıkla onlardan “öteki”, “tehdit yaratmayan kız” ya da “cinsel haz nesnesi” tabirleri kullanılarak bahsedilmesi hegemonik erkeklik normlarını pekiştirmektedir (Bird, 1996: 128-129). Erkeklerin nesneleştirilen bu kadınlar için rekabeti aynı zamanda homososyal yapılanmanın temel belirleyicileri olan duygusal ayrılık, rekabet ve kadınların nesneleştirilmesi arasındaki bağlantıları açığa çıkarmaktadır (Bird, 1996: 129).

Ancak “hangi kadın hakkında ne konuşulabileceğini” (Arık, 2009: 189) belirleyen birtakım standartlar olduğu söylenebilir. Örneğin Arık homososyal mekânlardan biri olan kahvehanedeki konuşma üslubunu değerlendirirken, kadınların evli olup olmamasının ya da kahvehanedekilerle olan yakınlık derecesinin konuşmanın üslubuna ve içeriğine etki ettiğinden bahsederek bu durumun kahvehanedeki “güç ilişkilerinin müzakere edildiği hassas bir denge(nin)” göstergesi olduğunu ifade eder.²⁶ Bu dengeyi ataerkil bir toplum yapısının tezahürü olan ve kadın ve erkek arasında olduğu kadar erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini yapılandıran namus kavrayışı üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi bakımından belki de en etkili silah olan ve kadınların genel olarak erkeklere bağımlı ve ikincil olmasının ideolojik gerekçelerinden birini oluşturan namus kavrayışı, ihlal edildiğinde erkekler arasında var olan ekonomik,

²⁶ Örneğin Arık’ın çalışmasında yer verdiği görüşmecilerden biri kahvehanede kadınlar hakkındaki konuşmayı sınırlandıran unsurları şu şekilde ifade eder: “Eğer bir adam bir kadını gerçekten beğeniyorsa bunu gelip kahvehanedekilere söyler ve böylece başka kimse aynı kıza göz koyamaz. Herkes bu kuralı bildiği sürece asla problem çıkmaz. Bi de herkes öyle herkesin karısı kardeşi hakkında kolay kolay konuşamaz. Konuşulacak kız var konuşulmayacak kız var” (2009: 189).

etnik ya da yaşa dayalı her türlü hiyerarşik ilişkiyi kesintiye uğratabilecek bir üst eklemleyici vazifesi görmektedir.

1.2.3.2. Homososyal Yapılanmalarda Kadının Konumu

Daha önce de belirtildiği gibi erkekler arası homososyal yapılanmaların temel özelliklerinden biri bu alanların kadınlara kapalı olmasıdır. Bu durum kadınların homososyal topluluk için yıkıcı bir potansiyel olarak görülmesiyle yakından ilgilidir (Meuser, 2004: 397). Kadınların homososyal grubun içsel bütünlüğünü tehdit ederek, erkekler arası ilişkileri yıkma potansiyeli taşıdığı, homososyal bağlılığın önünde engel oluşturduğu düşünülür. Örneğin Fine klüpte tek bir kadının bile var olmasının homososyal grubun karakteristiğini bozabileceğini vurgular (1987: 132). Bununla birlikte kadınların erkek grubu için tehlike oluşturmadığı durumların da olduğunu söylemek mümkündür. Meuser bazen bir ya da birden fazla kadının mevcut olmasının homososyal ortam için tehlikeli olmadığını, homososyal atmosferin korunabileceğini ifade ederken görüşlerini erkeklerin hâkim olduğu işyerlerinde kadınların konumunu araştıran Fine'in araştırma sonuçlarından hareketle temellendirmektedir (Meuser, 2004: 396).²⁷

Fine erkekler arası homososyal yapılanmalarda kadınların yer almasının koşulunun erkeklerin davranış biçimlerini çözümlemesi ve erkekler arasındaki ilişki

²⁷ Ayrıca Meuser'e göre tamamen erkeklerden oluşan bir topluluk da homososyal bir grup oluşturmakta başarısız olabilir. Örneğin profeminist bilinç yükseltme gruplarında kadınlar fiziksel olarak ortamda mevcut olmasa bile kadınların beklentileri ve görüşlerinin hâkim hale gelmesiyle birlikte homososyal ilişki biçimi geçersizleşir (Meuser, 2004: 396).

biçimini benimsemesi olduğunu ifade etmektedir. Bu doğrultuda kadınların üstesinden gelmesi gereken engeller üç başlık halinde şu şekilde ifade edilmektedir: “Açık saçık mizah ve müstehcen dil”, “kadınları hedef alan cinsel içerikli konuşma” ve “işin gündelik kısmıyla başa çıkabilmek için dayanışma ihtiyacı.” Dolayısıyla kadınların alaycılık, kaba şaka ya da mesleki bilgiyi kendisine adapte ederek “erkeklerden biri” olması homososyal ortamın korunabilmesiyle sonuçlanmaktadır (Fine, 1987: 131, 134).

Kadınların “erkeklerden biri” haline gelmediği homososyal ortamlarda ise varlığı homososyal grubun güvenliği ve devamlılığı için bir tehlike oluşturacaktır. Fine’in da belirttiği gibi kadınlar bilinçli bir biçimde olmasa bile erkekler arasındaki iletişimi sekteye uğratabilir. Bir başka deyişle ortamda kendilerini rahat hissetmeyen erkekler konuşma üslupları ve içerikleri konusunda zorluk yaşarlar. Örneğin şaka ve küfürün nezaket kurallarına uymadığı düşünülür (Fine, 1987: 144). Bu kapsamda bazı kadınlar açık saçık mizah ve müstehcen konuşma nedeniyle erkek topluluklarından dışlanırken; bu tarz konuşma üslubu erkeklerin onları ortamdan uzakta tutmalarının bir özrünü oluşturur; erkekler ortamda herhangi bir kadın olduğunda kendileri olamayacağını ifade ederler (Easterday vd.’den akt. Fine, 1987: 134). Dolayısıyla tabi erkeklerin hegemonik erkekliğin normatif statüsünün hatırlatıcı olduğu homososyal bir ortamda, kadınların iletişimi kesintiye uğratabilme ya da homososyal ortamın içsel çelişkilerini açığa çıkarabilme potansiyelinin egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümüne katkı sağlayabileceği söylenebilir. Kadınların kendilerine kapalı bu alanlara girmesiyle erkeklik değerlerinin ve kurallarının eskisi kadar doğal bir biçimde performe edilememesi hegemonik

erkeklği yeniden üretme olanağından yoksun kalan erkeklerin kriz içine girmesiyle ya da hali hazırda var olan erkeklik kriziyle başa çıkma olanaklarını yitirmesiyle sonuçlanabilir.

Eleştirel erkeklik çalışmalarının toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik, çoklu erkeklikler, homososyallik, erkeklik krizi gibi temel kavramlar aracılığıyla alana yaptığı katkılardan bahsettikten sonra çalışmanın bundan sonraki kısmında sinemada erkeklik araştırmalarına odaklanılacaktır.

1.3. SİNEMADA ERKEKLİK ARAŞTIRMALARI

Bu bölümde sinema çalışmalarının aracın özgüllüğünden kaynaklanan kimi yorumları dikkate alınarak, erkeklğin film anlatısında nasıl kurulduğu ya da filmin biçimsel özellikleri aracılığıyla nasıl çerçvelendiği üzerinde durulacak; sinemada idealize edilen ve dışlanan erkeklik pratikleri sorgulanacaktır. Ayrıca sinemada erkeklğin yalnızca bir hâkimiyet pratiği olarak çözümlenmesinin sınırlılıkları ifade edilerek bakış, özdeşleşme ve fantezinin yanı sıra mazoşizm, histeri, travma gibi kavramlardan çoklu erkeklikler, erkeklğin içsel çelişkisi ya da erkeklğin kriz üreten yapısını göstermek üzere yararlanılacaktır. Böylece erkeklğin inşası üzerine yapılan sosyolojik araştırmaların erkeklğin sinemada inşasını çözümlen film çalışmalarıyla birleştirilmesi ve her iki alandan gelen kuramsal bilgi birikimi aracılığıyla 2000’li yıllar Türkiye sinemasında erkeklik temsillerinde açığa çıkan çoklaşma, belirsizlik ya da kırılğanlığın neye karşılık geldiğinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır

1.3.1. Bakış, Gösteri, Erotizm

Farklı erkekliklerin temsili ve erkekliğin inşası, film çalışmaları içinde uzun süre göz ardı edilen bir konu olmuştur. Bunda feminist film çalışmalarının sinemada kadının temsiline odaklanarak erkekliği hegemonik bir konum olarak görmesi ve tartışma dışı bırakması etkilidir. Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı makalesini temel alan feminist film çözümlenmeleri, Mulvey'in makalesinde olduğu gibi kadınlığı pasiflikle ve erkekliği aktiflikle özdeşleştirmiş; böylelikle toplumsal cinsiyet söylemindeki kadın- erkek ikili karşıtlığını doğallaştırarak yeniden üretmiştir. Erkeklik aktiflik, gözetlemecilik, sadizm, fetişizm ve anlatıyla ilişkilendirilirken; kadınlık karşıt biçimde pasiflik, teşhircilik, mazoşizm, narsisizm ve gösteriyle/görünümle birleştirilmiştir. Böylelikle erkek öznelliğinin bütünlüğü ve değişmezliği tartışılmaz bir gerçek haline dönüştürülmüş ve erkekliğin toplumsal bir inşa olmadığına dair kültürel kurgunun korunmasına katkı sağlanmıştır (Cohan ve Hark, 1993: 2-3).

Erkekliğin sinema çalışmalarında önem kazanması ancak 1980'lerin başlarında yayımlanmaya başlayan çalışmalarla gündeme gelmiştir.²⁸ Pam Cook'un *Screen*'in özel sayısındaki "Masculinity in Crisis" adlı çalışması "feminizm çağında

²⁸Erkeklik üzerine film çalışmaları feminist film analizine benzer bir disiplin oluşturamamıştır. Bunun nedenleri arasında kadın temsillerinin ön planda tutulması, gey ve queer çalışmaların heteroseksüel erkekliği araştırmaktan kaçınması ve film çalışmaları ve sosyal bilimler literatüründeki erkeklik araştırmaları arasında verimli bir işbirliği kurulamaması sıralanabilir (Powrie vd., 2004: 1- 2). Ayrıca sinemada erkeklik araştırmalarının tarihsel örneklere odaklanma eğimi ve feminist teorideki kadın hareketi gibi güçlü politik destekten yoksun olması da etkili olmuştur (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Gender-THE-GENDERED-GAZE.html#ixzz13nJG3Ir1>).

delik deşik edilen erkeklik sorunu[nu]” temel alarak, erkek bedeninin kadın ya da erkeğin bakışının nesnesi olması durumunda nasıl fallusu temsil edebileceğini sorgulamış (Cook ve Bernink, 2005: 61); Steve Neale’in “Masculinity as Spectacle” (1983), Richard Dyer’in “Don’t Look Now: The Male Pin-Up” (1982) ve “Male Sexuality in the Media” (1985) adlı makaleleri ise erkeklik sorununu eşcinsel arzu etrafında tartışmaya açmıştır. Neale ve Dyer özellikle Mulvey’in erkek bedeninin bakışın nesnesi olamayacağına ilişkin argümanı üzerinden erkek bedeninin erotik bir haz nesnesi olarak sunulup sunulamayacağı kapsamında tartışmayı derinleştirmişlerdir. Örneğin Dyer erkek bedenini seksi erkek posterleri üzerinden değerlendirdiği “Don’t Look Now: The Male Pin-Up” adlı makalesinde, erkek bedeninin de arzu nesnesi olarak erkek veya kadının bakışına sunulabileceğini vurgulamış ve erkeklerin maço pozlar vermelerinin erkekliğin çelişkileriyle bağlantılı olarak çözümlenmesi gerektiğine işaret etmiştir. Çünkü bu fotoğraflar erkek olmanın anlamı, fallik iktidarın gerçekliği ve fantezi arasında bir boşluk yaratmaktadır (Dyer, 1982: 71- 72).

Steve Neale ise sinemada erkeklik çalışmalarının temel başvuru kaynaklarından biri haline gelecek olan “Masculinity and Spectacle” adlı makalesinde kadın hareketi ve gey hareket içinde “yapısal bir norm” olarak tartışma dışı bırakılan heteroseksüel erkekliği temel almıştır. Neale, *Screen* ya da *Framework* gibi bazı dergiler dışında heteroseksüel erkekliğin filmlerde nasıl temsil edildiğini ve bu temsilin ne tür çelişki ve çatışmalar içerdiğini sorgulayan çok az çalışma olduğunu belirterek bu alandaki eksikliğe dikkat çekmiştir. Neale’in bu çalışmadaki temel yönelimi Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesinde yer verdiği

gözetlemecilik, fetişizm ve özdeşleşme gibi bazı kavramları ele almak ve erkek karakter ve erkek izleyiciyi içine alan erkeklik çözümlenmeleri için bu kavramlardan yararlanmaktır. Bu amaç doğrultusunda Neale öncelikle Mulvey'in toplumsal cinsiyet ikiliklerine yaslanarak kurduğu sinemadaki özdeşleşme anlayışını değerlendirir. John Ellis'in görüşlerinden yararlanarak, özdeşleşmenin kadın izleyicinin kadın karakterle ve erkek izleyicinin erkek karakterle özdeşleştiği basit bir mekanizma olmadığını belirterek özdeşleşmelerin çoklu, akışkan ve çelişkili olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgular (Neale, 1983: 5). Dolayısıyla Neale'e göre kadın ya da erkek izleyici aynı anda hem kadın hem erkek, hem pasif hem aktif, hem iyi hem de kötü kahramanlarla özdeşleşebilmektedir.

Neale daha sonra Mulvey'in dikizlemeci bakışın özellikleri olarak değerlendirdiği “irade ve dayanıklılık savaşı”, “zafer ve yenilgi”, “bir başka kişide değişimi zorlamak” gibi pek çok unsurun erkekler arasındaki mücadeleye odaklanan, savaş, düello ve dövüş içeren ve erkeklere hitap eden film türlerinde görülebileceğini vurgulayarak, bu filmlerde erkek karakterlerin de dikizlemeci bakışın nesnesi haline getirilebileceğinin altını çizer. Ancak Neale'e göre erkek karakterlerin bakışın nesnesi haline gelmesi erotik arzunun nesnesi oldukları anlamına gelmeyebilir. Paul Wileman'dan hareketle Neale, heteroseksüel ve ataerkil bir toplumsal düzende erkeğe bakma eyleminin bastırılmış homoseksüel gözetlemeyi açığa çıkarabileceğini ve endişe yaratabileceğini belirtir ve bu nedenle erkek bedeninin bir diğer erkeğin bakışının erotik nesnesi haline getirilemeyeceğini iddia eder. Ona göre bu bakış farklı şekillerde motive edilmekte ve bakıştaki erotik unsurlar bastırılmaktadır. Bu bağlamda erkeğe bakma davranışında açığa çıkan erotizmin bastırılmasının yapısal

olarak sado mazoşist fanteziler ve sahneler tarafından düzenlenen anlatı içeriğine bağlı olduğu görünmektedir (Neale, 1983: 12).

Neale'in Sergio Leone'nin westernlerini örnek göstererek bu filmlerle ilgili dikkat çektiği bir diğer nokta da, filmlerin yer verdiği silahlı çatışma sahnelerinde erkek karakterlerin dikizlemeci bakışın yanı sıra fetişistik bir bakışın da nesnesi olmasıdır. Neale atışma sahnelerinin düzenlenme biçimlerinin bakışın değişimi aracılığıyla fetişistik parodiye yöneldiğini ve anlatının donduğu ve gösterinin egemen olduğu bu sahnelerde bakışın dikizlemecilik ve fetişizm arasında salındığını belirtmektedir. Ayrıca bu sahnelerde de bakışın erkek karakterin bedeninden ritüelleştirilmiş sahnedeki genel düzenlemeye kaydığını ifade eder ve böylelikle erkeğe bakmanın neden olduğu eşcinsellik endişesinin yatıştırıldığını vurgular. Ona göre bu tip sahnelerde görüntülenen erkek bedenleri tam olarak erotizm işleviyle donatılmamışlardır. Çünkü izleyici erkek bedenini yakın planda stilize edilmiş ve parçalara ayrılmış bir Şekilde izlerken bakışı doğrudan değildir; erkek bedenini perdedeki karakterin bakışı aracılığıyla izlemekte ve bu bakışlar arzudan çok korku, nefret ve saldırganlığı ifade etmektedir (1983: 14). Neale bazı müzikal filmleri ve Douglas Sirk'n melodramlarında Rock Hudson'ın temsilini ise erkek bedeninin doğrudan erotik haz nesnesi olarak konumlandırıldığı filmlere örnek verir ve bu tarz sahnelerde Rock Hudson'ın bedeninin, yalnızca kadınların erotik bakışın nesnesi olabileceğine izin veren kültürel kabullerden dolayı, kadınsılaştırıldığına işaret eder (1983: 14-15). Bu bağlamda Neale birçok film türünde karşımıza çıkan erkek homosekselliğinin filmsel anlatıda reddedilmesinin ve yatıştırılmasının

zorunluluğuna dikkat çekerken, bu gizli eğilimin ana akım sinemanın semptomu olduğunu vurgular (1983: 15).

Steve Neale'in yaklaşımı sinemada erkeklik çalışmalarının takip edebileceği genel bir ereve çizmiş ve film çalışmalarında yaygın bir başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır. Susan Jeffords'un *Hard Bodies* (1994) ve Yvonne Tasker'in *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (1993) adlı kitapları Steve Neale'in yaklaşımına benzer bir şekilde beden, sertlik ve kas üzerinden erkekliği tartışmaya açmıştır (Bruzzi, 2005: 16). Bu çalışmalarda bedenini bakış için öneren erkek performansının erkekliğini kaybetme tehlikesiyle yüz yüze kaldığı ifade edilmiş (Cohan ve Hark, 1993: 3), bedenin kırılganlıkları, çelişkileri ve eksiklikleri açığa çıkartılırken, teşhir etme ya da başkasının kılığına girmenin güçlü kadınsı çağrışımlar taşıdığı vurgulanmıştır (Cook ve Bernink, 2005: 361).

Ancak Steve Neale'in çalışmalarının aynı zamanda cinsiyet farklılıklarını sabitleştirdiği, fallosentrik olduğu ve ırk, etnisite gibi farklılıkları dikkate almadığı için pek çok açıdan da eleştirildiği söylenebilir. Örneğin Neale'in erkeklik analizinin iktidar ilişkilerindeki çoklu kesişimleri dikkate almadığını belirten Dimitris Eleftheriotis, onun yalnızca hegemonik erkeklik etrafında çözümler yapmasına karşı çıkar. Eleftheriotis'a göre, Neale'in Charlton Heston, Clint Eastwood ve Kirk Douglas gibi yıldıızları hâkim erkekliğin örnekleri olarak çözümlerken; Heston'un *El Cid*'te karşı karşıya kaldığı Araplara, Douglas'ın *Spartacus*'te dvştğ siyah gladyatre ya da Eastwood'un westernlerindeki Meksikalılara ilişkin hiçbir tartışmaya yer vermemesi çalışmasının sınırlılığını göstermektedir (1995: 237).

Tartışılan bir diğeri ise fiziksel bedenleriyle gösteri haline dönüştürülen sert erkek imgelerinin neye işaret ettiğiyle ilgilidir. Buna göre Stella Bruzzi bu imgelerin yalnızca maçoluğun temsilcisi olarak görülmesine ilişkin soru işaretlerinin altını çizmiş ve onların bedenlerinin sergilenmesinin görünüşte heteroseksüel olan erkek imgelerinin homososyalliğini²⁹ açığa çıkardığını belirtmiştir. Bruzzi, Richard Dyer, Peter Lehman gibi araştırmacıların çalışmalarında “penisin gerçekte neye benzediği” ile güç, tehlike, sertlik sembolü olarak gösterilmesi arasındaki açıklığa işaret edilmesiyle ve erkek bedeni ve erkek cinselliği arasındaki basit denkleme yönelik itirazların dillendirilmesiyle birlikte (Bruzzi, 2005: 16), bu imgelerin fallusun temsilcisi olarak konumlandırılmasına ilişkin çelişkilerin açıklık kazandığını ima etmiştir.

Sonuç olarak yukarıdaki tartışmalardan hareketle Steve Neale’in makalesinin ve bu makaleye yönelik sorgulamaların erkeklik çalışmalarının eleştirel bir içerik kazanmasına önemli bir katkı sağladığı söylenebilir. Neale’in makalesi birtakım eksiklikler barındırmakla birlikte beden, bakış ve cinsellik temelinde heteroseksüelliğe odaklanarak hegemonik erkekliğe yönelik soruları artırmış, kendinde bütünlüklü, tutarlı, homojen erkek özneyi tartışmaya açmıştır. Candida Yates’in de belirttiği gibi, Neale bir yandan erkeklik ve kadınlık karşıtlığı temeline yerleşen pasiflik ve aktiflik imgelerini bir arada ele alma olanağı sağlamış diğer yandan da erkekliklerin çoğulluğunu düşünmeye teşvik etmiştir (2007: 51).

²⁹ Bruzzi burada Sedgwick’in eşcinsel arzuyu yasaklayarak erkek dostluğuna ve samimiyetine izin veren homososyallik kavramına başvurmakta ve Sedgwick’in homososyallik ve homoseksüellik arasında bir devamlılık ilişkisi olduğuna dair görüşünü temel almaktadır.

1.3.2. Erkekliğin Psikopatolojileri: Mazoşizm ve Histeri

1980’li yılların sonundan itibaren feminist perspektiften yapılan film çalışmalarında erkeklik sorunu daha kapsamlı bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Erkekliğin bütünlüklü, homojen bir konum olmadığı belirtilmiş, farklı erkekliklere ve bu erkekliklerin iktidar ilişkileriyle mesafelenme biçimlerine işaret edilmiş; erkekliğin tarihselliğine ve geçiciliğine dikkat çekilerek toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde sürekli kendini yeniden inşa eden erkeklik söylemleri vurgusu ağırlık kazanmıştır. Bu bağlamda kadınsı olarak görülen histeri, mazoşizm ve narsisizm gibi bazı psikanalitik tanımlamalar da erkeklik çözümlenmeleri için merkezi hale getirilmiştir. Steven Cohan ve Ina Rae Hark’ın da ifade ettiği gibi artık erkeklik, “evrensel ve değişmeyen bir özden, kültürün bir etkisidir- bir inşa, bir performans, bir maskeleyedir” (1993: 7).

Bu dönemde çeşitli araştırmacılar erkeklerin hegemonik bir konum kazanmalarına neden olan saldırganlık, otorite, fiziksel yetkinlik gibi özellikler çerçevesinde ele alınmalarına karşı çıkarken onları kastre eden, yaralayan ve eksikliklerini cisimleştiren toplumsal ve cinsel iktidardan kaynaklanan erkeklik paradokslarını öne çıkarmıştır (Cohan ve Hark, 1993: 2). Örneğin *Screening the Male* adlı derlemede, Steven Cohan ve Ina Rae Hark, “her dönemde endişelerini itiraf etme aracılığıyla hegemonyasını koruyabilen erkeklik nasıl anlaşılır?” sorusunu yöneltirken, erkekleri toplumsal cinsiyetlerini performe ederken onunla kurdukları psikotik ya da nevrotik ilişkiye bakarak değerlendirirler ve hâkim, geleneksel erkekliğin alternatiflerini araştırırlar (1993: 3). Bu bağlamda bu çabalardan birini

sunan Lucy Fisher, derlemede yer alan, *White Heat*'teki evlat histerisini konu aldığı makalesinde, James Cagney'in canlandığı filmin ana karakterinin maço bir figür olmasına karşın annesine aşırı bağlılığı nedeniyle migren ağrıları çeken kadınsı bir histerik olarak betimlendiğini belirterek, bu durumun 1940'ların sonunda karşılaşılan erkeklığe dair baskıcı söylemlerle bir ilişkisi olduğunu ifade eder. Ona göre James Cagney'in canlandığı karakter savaş makinesine ya da psiko nevrotik engellilere dönüştürülen savaştan dönen askerlerin kültürel korkularını yansıtmakta ve Amerikan çekirdek ailesinde anneye olan aşırı bağlılığın neden olduğu uyumsuzluğa dikkat çekmektedir. Adam Knee ise derlemede yer alan "Play Misty For Me" adlı makalesinde Clint Eastwood'un western filmi kahramanından *slasher-stalker* anlatısında kadınsı bir histeriğe dönüşmesinin izini sürer. Erkek mazoşizmi ise Barbara Creed'in makalesinde pek çok korku filmindeki erkek canavarı tarif etmek için kullanılır. Sonuç olarak derleme yazarları erkeklığın tarihselliğine, geçiciliğine ve çoğulluğuna dikkat çekme suretiyle erkeklik temsillerinin değişken statüsünü açığa çıkarırlar (Cohan ve Hark, 1993: 3-8).

Pat Kirkham ve Janet Thumim'in derlediği *Me Jane: Masculinity, Movies and Women* adlı çalışmada da erkeklığın paradoksları çerçevesinde ele alınmasına yönelik bir eğilim ortaya konur. Derlemenin yazarları kadınsı bir film türü olarak görülen melodramdan hareketle erkeklik sorununu düşünmek üzere yeni bir bakış açısı önerirlerken, erkeklığın kırılganlığı ve kırılgan erkek bedeni üzerine yoğunlaşırlar (Powrie vd., 2004: 4). Bu çerçevede araştırmacıların ortaklaştığı görüşler giriş yazısında şu şekilde ifade edilir: Erkek olmak sembolik ataerkil iktidara katılmayı gerektirir ve her bireyin kendi eksikliklerinin, olanaksızlıklarının

farkına varmasına neden olur. Erkek özne, fallusun erişilmez olduğunu deneyimler. Başka bir deyişle, “erkek trajedisinin kaynaklarından biri fallik iktidarın kaçınılmaz yörüngesi”, diğeri ise fallik iktidarın erişilmezliğidir. Bu önemli endişe birçok ipucunda, karakterlerin bedenlerindeki izlerde, kusurlarda ya da karakterin içinde olduğu mizansende karşımıza çıkar (Kirkham ve Thumim, 1995: 1- 17).³⁰

Erkeklikleri mazoşizm, histeri ve narsisizm gibi psikanalitik kategoriler vasıtasıyla çözümleme girişiminde bulunan bir diğeri önemli çalışma ise Constance Penley ve Sharon Willis’in editörlüğünü yaptıkları *Camera Obscura* dergisi tarafından yayınlanan *Male Trouble* adlı özel sayıdır. Penley ve Willis günümüz erkekliklerinin mazoşizm ve histeri kavramları temelinde anlaşılabilceğini belirtirlerken, böylelikle Mulvey kaynaklı önceki dönemin erkek öznelliğini ve erkek izleyiciyi gözetlemecilik ve fetişizm kavramları etrafında açıklayan sınırlı çözümlerden uzaklaşılabilceğini ileri sürerler (1993: 9). Örneğin Lynne Kirby’nin çalışması bu yöndeki çabalardan birini oluşturur. Kirby erken dönem sinemada görülen erkek histerisinden bahsederek, perdedeki birtakım görüntülerin -örneğin trenin hızlanması gibi- şok etkisine yol açtığı ve histerik bir izleyici yarattığı varsayımını ortaya atar. Ona göre histeri kadın durumuyla özdeşleştirilse de, modern teknoloji erkeklerin de travmaya maruz kalmalarına ve bunun karşılığında histerik bir tepki vermelerine neden olur (Kirby’den akt. Cook ve Bernink, 2005: 362). Bu bağlamda yazarlar erkekliği çelişkili, parçalanmış ve bu nedenle değişebilir

³⁰ Örneğin Burt Lancaster’ın kamburu ya da Wiliam Holden’in yalnızca olaylar değil aynı zamanda kamera, ışık gibi sinematografik unsurlar aracılığıyla kontrol altına alındığı, tuzağa düşürüldüğü ve sınırlandırıldığı *Sunset Boulevard*’ındaki (Billy Wilder, 1950) klostrifik düzenlemeler, bu endişenin dışı vurulduğu belli başlı ipuçlarıdır (Kirkham ve Thumim, 1995: 17).

özelliklerden biri olarak değerlendirirken, erkekliğin hegemonyasının sürüp sürmeyeceğini iki karşıt görüş etrafında tartışırlar. Sharon Willis, Sahsa Tores gibi yazarlar erkekliğin histerik ya da mazoşist temsilleriyle kendisini hegemonik kılmayı başarabileceğine işaret ederken; Kaja Silverman gibi yazarlar erkeklik çözümlerinde karşılaşılan ütopyik anlara sahip çıkılması gerektiğini vurgularlar (Penley ve Willis, 1993: 18-19).

Kaja Silverman bu tartışmaya mazoşizmin erkek özelliği için radikal potansiyeline dikkat çekerek katkı sağlar. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* adlı kitabında fallik erkekliğin karşıtını oluşturduğunu düşündüğü, normalden sapan olarak tanımladığı erkekliği mazoşizm kavrayışı etrafında değerlendirir ve erkek mazoşizminin toplumsal cinsiyet düzeni bakımından yarattığı tehlikeye dikkat çeker. Silverman çalışmasında mazoşizm kavrayışını açıklamadan önce ilk olarak erkeğin hegemonik konumunun destekçilerinden biri olan hâkim kurgu ve hâkim kurgu anlayışında geçici bir bozulma yaratan tarihsel travma kavramlarını açıklar.

Silverman hâkim kurgu anlayışını Lacan'ın eleştirel bir biçimde gözden geçirilmesi aracılığıyla yapılandırır. Öznenin dile ve simgesel düzene girdiği anda kastrasyon yasası gereği bütünlüğü temsil eden fallustan vazgeçtiğini ve böylelikle eksiklikle karşı karşıya geldiğini ifade ederek kimsenin bütünlüğü simgeleyen fallusa erişemeyeceğini vurgular. Bununla birlikte hâkim kurgu- toplumun oydaşmasını yapılandıran imgeler ve hikâyeler, filmlerin yararlandığı ve düzenlemeye yardım ettiği imgeler- erkek özneyi iktidar ve ayrıcalıkla özdeşleştiren penis ve fallus

arasında imgesel bir denklik sağlamaktadır.³¹ Bu bağlamda fallus hâkim kurgunun en önemli terimlerinden biri haline gelirken, hâkim kurgunun en önemli aracı da babanın otoritesini pekiştirerek aileye olan inancı sağlamlaştıran pozitif Oedipus Kompleksi olur. Ayrıca hâkim kurgunun bu temel araçlarının ulus, sınıf, etnisite, toplumsal cinsiyet gibi diğer unsurlarla bir arada olduğu görülür (Silverman, 1992: 16, 41- 42). Ancak Silverman'a göre hâkim kurgu olarak adlandırılan şey sabit değildir. Bir yandan ruhsal mekanizmaların yarattığı arzu ve özdeşleşmeler hâkim kurgunun devre dışı kalmasını sağlarken, diğer yandan hâkim kurgu da içinde değişimi ve çeşitliliği barındırır. Örneğin feminist ve gey hareketler hâkim kurgunun değişmesi için karşı söylemsel pratikleri harekete geçirebilirler (akt. Chaudhuri, 2006: 109).

Silverman'ın *Male Subjectivity at the Margins* adlı kitabında yer verdiği bir diğer kavramsal araç ise tarihsel travmadır. Silverman tarihsel travmayı, bir erkek topluluğunun geçmişte yaşadığı ve onları eksiklikle karşı karşıya getiren bir olayı ifade etmek için kullanır (1992: 55). Öznenin önce psişik bir durum olarak hissettiği ve sonradan bedeninde birtakım kusurlar bularak yaşantıladığı tarihsel travmanın penis ve fallus arasında bir eşitleme öneren hâkim kurguyu geçici olarak yıkma potansiyeline sahip olduğunu ifade eder. Örneğin Silverman II. Dünya Savaşı sonrasında savaştan dönen erkeklerin, savaşın travması ve sonraki iyileşme dönemi nedeniyle geleneksel erkeklikte yaşadıkları krizin dönemin Hollywood filmlerinde sunumunu tarihsel travmanın bir örneği olarak gösterir. Bu filmlerin gazilerinin onları

³¹ Silverman'ın deyişiyle; “klasik erkek özneliği ideolojik açıdan penisin fallus olarak yanlış tanınması aracılığıyla inşa edilir; bu erkek öznenin kendi kastrasyonunu reddetmesi için ona olanak veren şeydir” (akt. Chaudhuri, 2006: 107).

eksik olarak işaretleyen psikolojik-fiziksel yaralarla savaştan eve döndüklerinde karşılarında kendileri yokken de gayet rahatlıkla idare eden bir toplum bulmaları ve kendi görev ve sorumluluklarının kadınlar tarafından üstlenilmesi sonucunda kendilerini işe yaramaz hissetmeleri üzerine odaklandığını vurgular. Bu erkeklerin birçoğu toplumda iş bulamaz, evinde ya da kasaba yaşamında kendilerini güvensiz hisseder ve daha öncesinde kendi kendilerine yeterken bir anda başkalarına bağımlı biri haline gelirler (Silverman, 1992: 53). Bu filmlerde klasik anlatının Ödipal senaryosunun kesintiye uğradığı görülür. Böyle filmlerde cinsel farklılık normlarının huzursuz olduğunu belirten Silverman, klasik anlatının Ödipal senaryosunun işlemediğine ve anlatı failliğinin kadına devredildiğine işaret eder (1992: 52). Bununla birlikte, bu sefer de bakışa ilişkin bir başka hâkim anlayış tersine çevrilir. Bazı filmlerde kadınlar erkeğin kastrasyonunu onaylamak için devreye sokulurlar. Ancak bu durum kadınların erkekleri arzulaması için bir engel oluşturmaz, tersine erkeklerin fiziksel ve psikolojik yaraları onları daha fazla arzulamalarına neden olur (Chaudhuri, 2006: 111-112).

Silverman, tarihsel travma etrafında kurduğu çözümlemesinde erkeklik krizine ilişkin birtakım tespitlerde bulunmakla birlikte bunu toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından bir çözüm olarak değerlendirmez. Bu bağlamda Silverman'ın toplumun dönüşümüne yönelik çözüm önerisini Freud'un mazoşizm kavramının eleştirel bir biçimde gözden geçirilmesiyle oluşturulan erkek mazoşizmi kavrayışı aracılığıyla sunduğu söylenebilir. Geleneksel olarak kadınsı bir durum olarak görülen ve acı çekme, vazgeçme ve pasifliği içine alan mazoşizmin aslında bütün özneler için içgüdüsel bir süreç olduğunu ileri süren Silverman çocuğun

özneleşme sürecinin, simgesel düzene girerek elde ettiği kültürel kazancın koşulunun, ilksel nesnelere vazgeçme nedeniyle bir acı çekme ve vazgeçme deneyimini, yani mazoşizmi içerdiğini ifade eder (1992). Bir başka deyişle mazoşizm aslında erkek öznelliğinin de bir koşuluken,³² kültürel olarak kabul edilen, güvenli bir biçimde onaylananı yalnızca kadın öznelliğinin bir parçası olarak görülen kadın mazoşizmi olmuştur. Bu bağlamda erkek öznenin mazoşizmi benimsemesinin tek yoluysa kadınsı bir pozisyona girmesini gerektirmekte ve bu durum erkekliği hakkındaki sorgulamaları beraberinde getirmektedir. Böylelikle kadın için normal olarak kabul edilen bu durum erkekler için patoloji olarak görülmektedir. Silverman'a göre, kadınsı mazoşizm, babaya duyulan arzuyu ve anneye özdeşleşmeyi ima eder, kadın özne için normatif olan onun erkek karşılığı için yıkıcıdır (1992: 189-190).

Silverman bu durumun, bir başka deyişle kadınsı bir pozisyona girmeyi gerektiren erkek mazoşizminin fallik özdeşleşmeden vazgeçme ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet sistemini tahrip etme olasılığı barındırdığını, bu nedenle erkek mazoşizminin radikal bir potansiyel taşıdığını belirtir (akt. Chaudhuri, 2006: 118). Silverman'ın deyişle: “Mazoşist erkek [...] zararının telafi edilmesini reddederek, kültürel

³² Silverman pek çok kültürel metinde kadını mazoşist pozisyona yerleştiren ve erkeği aktif, saldırgan, güçlü olarak gösteren kültürel temsiller görürse de; erkek izleyicinin kadının pasifliğiyle özdeşleşebileceğini ve mazoşist bir konum alabileceğini ifade eder. Silverman *Night Porter (Gece Bekçisi, Liliana Cavani, 1974)* filmini bu duruma örnek gösterir. Ona göre ilk etapta film sadist-röntgenci Nazi fotoğrafçı ve onun pasif-teşhirci modeli arasındaki ilişkiyi anlatıyormuş gibi görünmektedir. Ancak gerçekte erkek karakter Lucia'nın pasif pozisyonuyla, onun acısıyla özdeşleşerek haz alır. Bu bağlamda da anlatının ilerleyen sahnelerinde erkek karakter kendi fallik konumunun ona sağladığı iktidar ve ayrıcalıktan vazgeçer ve mazoşist bir pozisyon üstlenir (akt. Chaudhuri, 2006).

kimliğin dayandığı kayıpları ve bölünmeleri büyütür. Kısacası o, toplumsal düzene ters düşen bir negatiflik yayar” (1992: 206).

1.3.2.1. Bir Anlatı Trope’u Olarak Mazoşizm

Silverman’ın mazoşizmin fallik erkekliği yıkma potansiyeli taşıdığına ilişkin görüşlerinden sonra Tania Modleski, Abigail Solomon Godeau, Paul Smith ve David Savran gibi araştırmacılar mazoşizmin negatif bir karşıt güç olduğu savına itiraz etmiş ve popüler anlatılarda mazoşizmin fallus merkezci anlatı yapısını desteklemek üzere kullanılabileceğine dikkat çekmiştir. Örneğin Modleski Deleuze’ün görüşlerinden yararlanarak erkek mazoşizminin kadınsı bir erkeklik inşa etmekten çok babanın gizlice yeniden üretilmesini teşvik edebileceği görüşünü savunarak, erkeğin kadınsılaşmasının onun anlamların üretiminin kaynağı olduğu ve bir iktidara sahip olduğu gerçeğini değiştirmedini vurgulamıştır. Ona göre mazoşist, babaya açıkça karşı çıkmadıkça ve sapkınlık projesi onun aracılığıyla çalışmadıkça feminist bakış açısından başarısız sayılmalıdır. Bu doğrultuda babanın referans noktası olarak kalabileceğinin altını çizen Modleski, onun intikam aracılığıyla saklandığı yerden geri dönebileceğine işaret etmektedir (akt. Smith, 1995: 97). Benzer biçimde mazoşist erkeklerin ayrıcalıklı kılınmasına karşı çıkan Solomon Godeau da fallik olmayan erkeklerin narsistik özdeşleşme ve homososyal arzu düzeyinde işlev gösterebileceğini vurgulamaktadır (1995: 75).

Smith ise bu tartışmaya popüler filmlerde mazoşizmin bir anlatı *trope*'u (mecazı)³³ olarak içerilme ve erkeğin hegemonyasını pekiştirmek üzere kullanılma biçimine dikkat çekerek katkı sağlar. Smith, erkek mazoşizminin radikal potansiyelinin göz ardı edilmemesi gerektiği hususunda Silverman'a katılmakla birlikte, popüler anlatılarda mazoşizmin negatif boyutunun bertaraf edilebileceğine dikkat çeker (1995: 90). Mazoşist *trope*'un klasik western ve aksiyon anlatısının bir parçası olduğunu belirten Smith, Paul Wileman'ın erkek kahramanın bedeninin önce nesneleştirilmesi sonra yıkılması biçiminde, ikili sahne yapısı etrafında çözümlediği western anlatısının kahramanın zafer kazanmasını içeren üçüncü bir sahneyle tamamlanması gerektiğinin altını çizer. Bir başka deyişle mazoşist sürecin iki sahnesi fallik yasaya dair anlatı talebiyle ve kahramanın paternal'e geçişiyle takip edilmelidir. Dolayısıyla teşhirci/mazoşist sahnelerin filmin *diegetic* dünyasının zorunlu unsurları olduğunu ifade eden Smith, mazoşist sahnenin tamamlanmış bir kastrasyon olarak temsil edilemeyeceğini ve kahramanın bedeninin geçici bir testinden fazlası olamayacağını belirterek, kahramanın zaferine işaret etmesi gerektiğinin altını çizmektedir (1995: 83, 87). Smith'in ifadesiyle; “merkezi mazoşistik an popüler kültür söylemleri içinde erkek cinselliği normlarının muhafazasında bir çeşit zorunluluktur; kahramanın öznelliğini direniş içinde yapılandırmasının, onun yerini almadan ya da dirilmesi için ona izin vermeden önce yaşamında babayla kavga etmesinin ve sonunda sadece yapabildiği kadar iyi yapmasının bir yolunu sunar” (1995: 95). Ayrıca Smith kahramanın nesneleştirilen bedeni üzerinde hâkimiyet kurmasına benzer bir başka etkinin de yeniden doğum,

³³ Yunanca *tropos* sözcüğünden gelen ve orijinal olarak “üslup,” “biçim,” “yönelme” gibi anlamları içinde barındıran *trope* (mecaz), edebiyat eleştirisinden ödünç alınan ve filmlerde tekrar eden motifleri tanımlamak üzere kullanılan bir kavramdır (Monaco, 2005: 66).

kurban, ödöl gibi metonimik açıdan ilişkili çeşitli nosyonların kazanılmasıyla bağlantılı olduğunu vurgulamakta ve bu durumun mitsel olarak çarpmıha gerilmesinden sonra İsa'nın göğe yükselmesine benzer bir anlatı geleneğine bağlanabileceğine dikkat çekmektedir (1995: 87- 88).

Smith'in western ve aksiyon filmleriyle ilgili olarak mazoşit *trope*'un yanı sıra altını çizdiği bir diğler unsur ise, anlatı kapanımını aşan ve anlatı kapsamından erkek bedenine dönüşe işaret eden histerik tortulardır. Bunların erkeğin bedeni ve görünümüyle ilişkili olarak iktidarsızlık anlarında göze çarptığını ve erkek deneyiminde söylenmesi mümkün olmayan acı ya da utançların sergilenmesini sağladığını belirten Smith, histerinin kadın ve eşcinsellerle özdeşleşmeye dair bir tehlike hissi olarak tarif edilebileceğini ileri sürmektedir (1995: 92- 95)

1.3.2.2. Refleksif Sadomazoşizm

Sinemada erkekliğin inşasıyla ilgili mazoşizm kavrayışına katkı sunan bir diğler araştırmacı da David Savran'dır. Savran refleksif sadomazoşizm kavramına başvururken, bunun 1970'lerden 1990'lara dek, Amerika'da orta sınıf beyaz erkek öznelliğinin egemen yapısını oluşturduğunu ileri sürer. Savran Freud'un "öznenin kendi egosuna dönmüş sadizm" ve etkin amacın edilgen amaçla yer değıştirmesi olarak tanımladığı mazoşizmi (Freud, 2002: 119- 120) hem erkekliğin inşasını hem de sadomazoşizmin yapısını anlamak bakımından başvuru noktası olarak kullanır. Freud'un sadist şiddetin nesnesinin terk edildikten sonra yerini yabancı bir kişiye değıl öznenin kendi benliğine bıraktığı ve öznenin işkence yapma arzusunun

kendisine işkence yapmaya ve kendisini cezalandırmaya dönüştüğü yorumunu (Freud, 2002: 120-121) refleksif sadomazoşizmi açıklamak üzere temel alan³⁴ Savran, bu paradigmanın erkeğin şiddet içgüdülerini yalnızca ötekilere karşı değil aynı zamanda kendisine karşı yönlendiren beyaz erkek fantezisinin yapılandırıcı eylemi olduğunu ileri sürer (Laplace ve Pontalis'den akt. Savran, 1998: 189). Erkek öznenin eş zamanlı olarak hem kurban hem de saldırgan olmasına imkân sağlayan sadomazoşizmi feminizm, Vietnam Savaşı sonrası tepkiler ve ekonomik yoksunluk sonucunda toplumdaki üstün konumunu yitiren erkek öznenin hayali tutarlılığını korumanın bir yolu olarak tanımlayan Savran, Robert Stolorow'dan hareketle, onun toplumsal, ekonomik ve ruhsal kriz dönemlerinde yapısal bağlılığı, geçici sabitlemeyi ve parçalanmış kendilik temsilini restore etmek için işlev gösterebileceğini vurgular. Stolorow'un deyişiyle, refleksif sadomazoşizm bağımsız, özerk, kendisine yeten erkek özneyi yeniden inşa etmede ve birleşmiş varlık olarak yeniden kurmada etkilidir (akt. Savran, 1998: 205). Silverman da refleksif sadomazoşizmin eylemden feragat etmeyi gerektirmediğini belirterek, erkekliğin içsel çelişkilerini müzakere etmek için uygun olduğunu savunur ve erkek öznenin erkekliğini sorgulatmadan acıya yönelik arzusuna boyun eğebileceğini ifade eder (1992: 326). Dolayısıyla erkek öznenin aynı anda kurban ve saldırgan, aktif ve pasif, “erkeksi” ve “kadınsı” olmasına imkân sağlayan refleksif sadomazoşizm erkek

³⁴ Freud mazoşist fantezi ve performansta öznelliğin etkin ve edilgen olmak üzere iki parçaya bölündüğünü belirterek, bu bileşenlerin aynı anda görülebileceğini vurgulamaktadır. Ona göre; “bir sadist her zaman aynı zamanda mazoşisttir” (Freud, 2006: 67-68). Savran da Freud'un mazoşizmle ilgili açıklamalarını yorumlayarak, herhangi bir mazoşist öznedeki acısını fantezileştiren, gerçek ya da hayal edilen işkenceciyle özdeşleşen sadist bir parça ve ötekinin küçülmesinden haz alan mazoşist bir parça olduğu gözleminde bulunur ve Freud'un geliştirdiği bu ikili yapıyı Theodor Reik'ten hareketle ifade ettiği, gerçek ya da hayali olarak sürece dâhil olan izleyiciyle tamamlar (Savran, 1998: 182).

öznenin hâkimiyeti ve tabiiyeti hem erotize etmesini hem de reddetmesini mümkün kılar (Savran, 1998: 189).

Savran Amerikan kültüründe sadomazoşizmin izlerini sürerken Robert Bly'nin *Iron John* kitabını ve Sam Shepard'ın oyunlarını temel alır ve *Deer Hunter*'da Rus ruleti bağımlısı Nick, *Falling Down*'da D-Fens, *Right Stuff*'ta Chuck Yeager ve *Rambo*'da Rambo gibi karakterlerin sadomazoşizmin temsilcileri olduğunu savunur. Bu karakterlerin kendilerini kurban olarak konumlandırırken, şiddeti kendilerine yönelterek dayanıklılıklarını sergilediklerini ve sahip oldukları yaraların tadını çıkartarak geleneksel maçoluk aracılığıyla tedirgin edilen bir kültüre karşı çıktıklarını ileri sürer. Savran Rambo ve Rocky filmlerinde örneklediği şekliyle; sadomazoşist senaryonun erkek öznenin kendisiyle yaptığı savaşın asla sona ermemesi yüzünden herhangi bir çözüme izin vermediğini savunur. Çünkü erkeklik bu filmlerde bir varoluş olarak değil bir eksiklik, performans olarak biçimlendirilir. Erkek özne yalnızca zafer anında kendisi için hazır hale gelebileceği için, devamlı olarak kendisine meydan okuması ve içsel mücadelesini sahnelemesi gerekmektedir. Ayrıca yaralı bedeni ironik olarak sonunda fallusa sahip olmadığını hatırlatır ve arzusu yalnızca hem acı için sınırsız arzusunu hem de acı üzerinde daimi zaferini kutladığı sadomazoşist bir tekrar aracılığıyla tamamlanabilir (Savran, 1998: 202).

Savran'ın sadomazoşist performans üstlenen erkek öznelere ilgili altını çizdiği önemli bir unsur da, erkek karakterlerin başkalarını tehdit ederken asıl kurbanın kendisi olduğunu ortaya koymasıdır. Acı çekme eğilimi ve iktidar kaybı arasındaki basit denkliği bozan Savran'a göre, sömürülmüş savaşçıların yönetime

geçmesinden görülebileceği gibi acı çekme yönelimi şiddeti kadınlara ya da kadınsılaştırılmış ve ırkçı bakışa maruz kalmış ötekilere çevirme olasılığını bertaraf etmemektedir (1996: 145- 146). Dolayısıyla acı çekmenin ve kurban performansı üstlenmenin iktidardan feragat etmeyi gerektirmediği söylenebilir. Bu nedenle Sally Robinson gibi araştırmacıların da belirttiği gibi, erkeklik krizine ilişkin hâkim bir temsil yapılanması haline dönüşen yaralı beyaz erkek kurban karşısında temkinli olunması gerekir. Robinson'un da ifade ettiği üzere toplumda birçok eşitsizlik öznesi varken, Amerika'nın itici gücünü oluşturan orta sınıf erkeğin asıl ezilen ve kurban edilenin kendisi olduğunu söyleyerek öne çıkması, gerçeklikte doğallaştırılarak ve mitleştirilerek temsil alanından silinen bu kahramanın yaralarıyla görünür olması şüpheli bir durum oluşturmaktadır.³⁵ Beyaz erkek figürlerinin yaralarıyla temsil edilmesinin erkek hâkimiyetinin gerisinde uzanan kurumsal desteğin silinmesine neden olduğunu vurgulayan Robinson,³⁶ beyaz erkeklerin kurbanlaşma ve yarar/zarar algılamasıyla harekete geçirilen kimlik politikalarına bağlandığını vurgulamaktadır. Ağırıklı olarak acı, kurbanlaşma ve krizin ahlaki ve sembolik iktidarına dayanan bu dili ataerkil iktidarın bir hilesi, kaybedildiği algısına kapınılan bir ayrıcalığı tutma gayreti olarak yorumlamaktadır (2006: 246- 247, 248).

³⁵ Beyaz erkekliğin yaranlanması aracılığıyla cisimleşmesi bir yandan normatif erkekliğin yalanını ifşa ederken diğer yandan öznenin krizde olduğuna ilişkin sosyal ve söylemsel pozisyona başvurmaktan elde edilen sembolik kazanç söz konusudur (Robinson, 2006: 249- 250).

³⁶ Beyaz erkeklik temsillerinin erkeklik krizini kişiselleştirme işlevi gördüğüne değinen Robinson böylelikle krizin arkasında uzanan toplumsal ve politik nedenlerin, etkilerin silindiğini ifade etmektedir (2006: 249).

1.3.3. Günümüz Film Çalışmalarında Erkeklik Krizi

Sinema araştırmacılarının farklı erkek kimliklerinin inşasını çözümlerken yararlandıkları bir diğer kavramsal araç da erkeklik krizidir. Film çalışmalarında erkeklik krizi kavramının iki farklı bakış etrafında tartışıldığı söylenebilir. Bazı araştırmacılar, erkeklik krizi varsayımının erkekliğin daha önce tam olduğu bir şeye gönderme yaptığına dikkat çekerek günümüzle bağlantılı olarak geliştirilen erkeklik krizi varsayımını dikkate almazken, diğerleri günümüz toplumunda feminist hareketin ve eşcinsel hareketin etkisiyle, kapitalizmin krizlerinin ve ekonomik depresyonun görölmesiyle birlikte geç modernizmin koşullarında beyaz, heteroseksüel erkek öznenin hegemonik bir konum üstlenmesine neden olan değer, davranış ve kuralların sorgulandığını belirterek, bu bağlamda erkeklik krizinden bahsetmenin mümkün hale geldiğini ifade ederler. Örneğin Cook ve Bernink sinemada erkek araştırmalarını değerlendirdikleri bir yazılarında günümüzde erkeklik çalışmalarının temel yöneliminin erkek kimliğini bir kriz anlatısı olarak değerlendirmek olduğunu belirtirken (2005: 362), Chantal Chaudhuri feminist film teorisyenlerinin erkek olmanın geçmişte dengede olan ve bugün kaybedilen bir şey olarak algılandığı günümüz kriziyle bağlantılı olmadıklarını vurgular (2006: 105). Bu kuramcılardan biri olan Solomon Godeau erkekliğin kapitalizm gibi daima krizde olduğunu ifade ederken, sorgulanması gereken noktanın erkekliğin kendisini gelecek tarihsel dönem için nasıl yeniden üretmeyi başardığı olduğuna işaret eder. Antropologların ve etnografların erkekliğin kültür aşırı, acı verici ritüeller aracılığıyla başarılması gereken bir süreç olduğu görüşüne başvurarak, sorunsuz, doğal ve krizden muaf erkeklik olamayacağını savunur. Ayrıca Silverman'ın

mazoşist erkeklerin fallik yasaya meydan okuduğu savına karşıt biçimde erkeklerin kadınsılaşmış ya da androjen temsillerinin ataerkil ayrıcalıkları destekleyebileceğini ifade eder. Ona göre asıl önemli olan farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkan erkek fantezisindeki dönüşümler ve bu fantezilerden birinin diğerinden daha ayrıcalıklı hale gelmesine neden olan durumlardır (Solomon Godeau, 1995: 70- 74). Tania Modleski de benzer biçimde erkek iktidarının kriz döngüleri ve çözümleri aracılığıyla işlediğini ileri sürerek, feminist teorisyenlerin bu konudaki iyimser yaklaşımlarını eleştirmektedir (1991: 7).

1.3.3.1. Bir Kültürel Performans Alanı Olarak Erkeklik Krizi

Fintan Walsh, erkeklik krizi söylemini epistemolojiden bir çeşit kültürel performans olarak değerlendirerek ve kriz performansının erkek hâkimiyetini yeniden üretme işlevi gördüğünü ileri sürerek feminist teorisyenlerin bu konudaki şüphesini devam ettiren bir diğer araştırmacıdır. Walsh'ın temel yönelimi psikanalitik teorinin temel kavramlarını, queer teoriyi ve Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif niteliğine dair görüşlerini erkeklik krizinin performatif bir alan olarak yorumlanması için bir araya getirmek ve parçalanmanın aktif biçimde üretildiğini belirterek aktif kriz faileri olduğuna dikkat çekmektir (2010: 1). Ona göre kriz kendinde bir bitiş değildir. Geçici olarak sarsılan normun yeniden kurulmasını içeren bir bozukluk dönemidir (2010: 8). Walsh'ın ifadesiyle;

Erkekliğin krizin performe edilebildiği biçimlendirilmiş toplumsal ve politik bir nüfuz alanı olarak düşünülmesi, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin görünürdeki bozukluğun basitçe formun radikal tasfiyesine işaret etmediği ama daha çok onun

yeniden organizasyonu olduğu bir çeşit performans alanı olarak kavranmasıdır (2010: 1-2).

Walsh film, tiyatro ya da kamusal performans gibi çeşitli mecralardaki sorunlu erkeklik temsillerinden oluşan bir örnekleme çözümleyerek, erkekliğin devamlı olarak tabiiyete katlanma gibi sorunlu konularla eklemlendiğini ifade etmekte ve bunun kimliği güvenli kılma çabası olarak yorumlanması gerektiğinin altını çizmektedir. Heteroseksüel normatif erkekliklerin nasıl doğallığa ilişkin söylemler tarafından tahrip edildiğini ve erkeklik terimlerini yeniden ileri sürmek için zorlandığını araştıran Walsh, belirli performans ve temsiller ile erkeklik krizi arasındaki yakın bağlantıyı vurgulamaktadır (2010: 10- 11).³⁷ Walsh'a göre bütün toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerin inşa edici unsurunu oluşturan krizlerin bazı türleri aynı zamanda özneliği de yapılandırmaktadır (2010: 8). Tiyatro alanında çalışmalar yapan Michael Mangan'ın krizin erkekliğin içsel bir koşulu olduğu biçimindeki görüşlerinden yararlanan Walsh, Mangan'ın da belirttiği üzere erkek cinsiyet kimliğinin asla sabit olmadığı, erkeklikle ilişkili kavramların devamlı olarak yeniden tanımlandığı ve müzakere edildiği varsayımını temel almaktadır. Mangan'ın deyişle; "toplumsal cinsiyet performansı devamlı olarak yeniden sahnelenir. Belirli temalar ve *trope*'lar düzenli biçimde yeniden ortaya çıkar, ama her dönem krizi farklı şekillerde deneyimler" (akt. Walsh, 2010: 9). Bu kapsamda yapılan son çalışmaların ulusal krizlerin ya da erkek özneliğini sakatlayan travmaların hep yeniden erkekleşme süreçleriyle takip edildiğini gösterdiğini ve bu şekilde Mangan'ın iyileştirici tezinin doğrulandığını düşünen Walsh, 21.yy. dönümündeki erkeklik krizi

³⁷ Erkeklik performanslarının normatif-queer süreçte inşa edildiğini belirten Walsh, normatif erkekliğin erkekler için kültürel yasaklamayı gösterirken queer sürecin normalden sapana, normatif erkekliğin ötekisine göndermede bulunduğunu ifade eder (2010: 10).

söylemlerinde yeni bir şey olmadığını ileri sürmektedir. Ona göre erkeklik krizi yaratıcı kördüğüm olarak adlandırdığı performatif pratiklerin yükselişinde dondurulmuştur (2010: 9).

Erkekliğin inşasıyla ilgili performans teorisinden yararlanan bir diğer araştırmacı olan Donna Peberdy ise Walsh'tan farklı olarak erkek endişesini gösteren bütün erkek performanslarının, erkekliği yeniden iyileştirme işlevi taşımadığını belirtir. Ona göre erkekliğin inşasına dikkat çeken performanslarla erkeklik performansını maskeleyerek onu doğallaştıran performansları birbirlerinden ayırmak gerekir (Peberdy, 2011: 29). Benzer biçimde Sally Robinson da çoğu araştırmacının erkekliği iyileştirme girişimi olarak görmesine karşın krizin tekil bir şekilde yorumlanamayacağını vurgular. Krizin yeniden erkekleşme aracılığıyla çözüldüğü ya da erkek iktidarıyla ilgili inanç kaybına işaret ettiği biçimindeki ikili düşünceye itiraz eden yazar, Gail Bederman'ın *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in The United States, 1880- 1917* adlı çalışmasından hareketle, krizin beyaz erkeklikteki değişimleri müzakere etmek için kullanılabileceğinin altını çizer. Robinson'a göre krizlerin hem tasarruflar hem de yeni kodlamalar üretebileceği göz ardı edilmemelidir. "Erkekliğin yeni modelleri eskisiyle bazı özellikleri paylaşabilmesine karşın, tarihin erkekliğin geleneksel ve alternatif inşaları arasındaki bir mücadelenin oluşumu olarak varsayılması toplumsal cinsiyet anlamlarındaki değişimlerin dinamizmini kaçırır." Ona göre asıl yapılması gereken

krizin hem ilerici hem de gerici hareketlere nasıl zemin hazırladığının sorgulanmasıdır (2006: 250- 251).³⁸

Bu noktada çalışmanın benimsediği erkeklik krizi kavrayışı da bu ikili karşıtlığın ötesine geçmeyi hedeflemektedir. Erkekliğin devamlı olarak kendisini yeniden inşa eden, değişen koşullara adapte eden ve bütünlük oluşturmaya çalışan parçalı, çelişkili öznelliklerden biri olduğunu unutmamak kaydıyla, günümüz koşullarında erkeklikle ilgili belirsizliklerin daha fazla dolaşıma girmesi ve bunların farklı yorumlamalara açık olması nedeniyle erkeklik krizi kavrayışını kullanmanın kavramsal açıdan yararlı olduğu düşünülmektedir. Donna Peberdy'in de belirttiği üzere hâkim erkekliğin gerçeklikte krizde olup olmadığı konusunun tartışmalı olması 1990'lı ve 2000'li yıllarda erkekliğin krizde olduğu söyleminde öne çıkan erkeklerin dengesiz görünümünün göz ardı edilmesini gerektirmez (2011: 7). Dolayısıyla çalışma hem erkeklik krizini başarı ve hâkimiyet aracılığıyla tanımlanan normatif

³⁸ Robinson'un bu konuyla ilgili ifade ettiği önemli bir nokta da erkeklik krizinin bir yandan belirgin bir başı, ortası ve sonu olmaması ve sınırlarının belirsiz olması nedeniyle İran rehine krizi gibi tarihsel krizlerden farklılaşması; diğer yandan ise onunla benzer bir retoriği paylaşabilmesidir. Krize ilişkin söylemlerin performatif bir nitelik taşıdığını belirten Robinson, belirli söylem gelenekleri ve *trope*'lar setinin sürece dâhil edildiğine işaret etmekte ve herhangi bir olay ya da kültürel formasyonla ilgili belirli bir anlatıyı harekete geçiren krizin uzayan gerilim mantığına dayandığının altını çizmektedir. Krize ilişkin söylemlerin krizin kendisinden ayrılamayacağını belirten Robinson'a göre bu süreçte erkeklik krizine ilişkin gerçek kanıtların olup olmaması da önemli değildir. Çünkü hâkim erkeklik kendisini sürekli olarak krizde temsil etmektedir. Dolayısıyla Robinson, çözümlediği anlatılardan yola çıkarak, erkeklik krizi retoriğinin erkek yaralarının ve mazoşizmin yanı sıra sözün, cinselliğin ve duyguların özgürce ifade edilmesi tarafından tanımlanan hâkim erkeklikle erkek dilinin, duyguların ve cinselliğin acı veren baskılanması tarafından tanımlanan hâkim erkeklik arasındaki çatışmayı temsil eden *trope*'ları kullandığını belirtirken, bu *trope*'ların erkeklikteki krizlerinin döngüsel doğasını açığa çıkardığı sonucuna varmaktadır (2006: 251- 253).

erkekliğin içsel koşullarından biri olarak görür, hem de krizi toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlerde toplumsal cinsiyet ideolojisi çerçevesinde harekete geçirilen farklı söylemlerin görünürlük kazandığı bir performans alanı olarak kavrar.

1.3.3.2. Toplumsal Cinsiyet İlişkilerinin Dönüşümü Bakımından Erkeklik Krizi

Erkeklik kriziyle ilgili tartışmalı konulardan bir diğeri daha önce de belirtildiği gibi erkeklik krizinin ne ifade ettiği ve toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından bir dönüşümü gerçekleştirip gerçekleştirilmeyeceğidir. Bu çerçevede bu tartışmanın da iki farklı yönelim taşıdığı söylenebilir. Susan Faludi gibi bazı araştırmacılar, geç modernleşmede gerçekleşen dönüşümlerin ve belirsizliklerin negatif anlamda hegemonik erkeklik pozisyonlarını destekleyen bir kültürel geri tepmeye neden olduğunu savunurken; Segal ve Minsky gibi araştırmacılar pozitif bir biçimde erkekliğin farklı hallerinin daha az savunmacı erkekliklere yönelen karşı-hegemonik bir yapılanmaya işaret ettiğini ileri sürer (akt. Bainbridge ve Yates, 2005: 300). Bu noktada Caroline Bainbridge ve Candida Yates gibi yazarlar ise bu iki konumdan birinin benimsenmesinin zorunlu olmadığını ifade etmekte ve alternatif bir bakış açısının gerekliliğini vurgulamaktadır. Onlara göre, yapılacak analizde erkeklik krizini mutlak pozitif ya da negatif anlamda kuramlaştıran modelin ötesinde hareket etmek mümkündür. Bainbridge ve Yates'in deyişiyle, “günümüz erkekliklerindeki belirsizlikleri telaffuz etmekteki güçlüklerle karşı, bütün fantezi, etki ve bilinçdışı arzuların birlikteliği ile bu belirsizliklerin araştırılmasında bir

değer” vardır ve sinema “bunu araştırarak kullanışlı bir alan” sağlamaktadır (Bainbridge ve Yates, 2005: 300).

Caroline Bainbridge ve Candida Yates “Cinematic Symptoms of Masculinity in Transition: Memory, History and Mythology in Contemporary Film” adlı makalelerinde bunu yapmanın bir yolunu sunarlar. Öncelikle erkeklik krizinin temel parametrelerine dikkat çektikten sonra,³⁹ belirsiz erkeklik temsillerinin olduğu filmleri temel alırlar ve bu belirsizliğin ne anlama geldiğini ortaya çıkarabilmek amacıyla psikanalizden yararlanırlar. Yazarlar postmodern olarak tanımladıkları günümüz kültürünün giderek daha fazla güvensizliğe neden olduğu bir ortamda erkekliğin hegemonik pozisyonlarının ifade edilmesindeki güçlüklerle dikkat çekerler ve postmodern dönemin temel niteliğini oluşturan kültürel ve ruhsal travmanın anlaşılması için psikanalizin önem kazandığını vurgularlar. Bainbridge ve Yates’e göre, böyle bir dönemde travmaya ilişkin psikanalitik teori erkekliğin maskesi ve onun inşasına içkin kararsız statünün ifade ettiği ruhsal gerilimlerin anlaşılabilmesi için yararlanması gereken önemli kavramsal araçlardan biri olur (2005: 302). Bu çerçevede Bainbridge ve Yates *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Game* (David Fincher, 1997), *Fight Club* (David Fincher, 1999), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003) ve *Memento* (Christopher Nolan, 2000) gibi filmleri travma kavrayışı etrafında çözümlerlerken, bu filmlerde

³⁹ Yazarlar Batı toplumlarında ortaya çıkan bu krizin temel parametrelerinin; kadınsılık göstereniyle ilişkili değer ve davranışların erkekleri de içine alacak bir biçimde genişlemesi ve toplumun kadınsılaşması, erkeklik ve kadınsılık arasındaki sınırların belirsizleşmesi, kadınların artan oranda iş hayatına katılması sonucunda ailelerin yapısının değişmesi ve tek ebeveynli ailelerin yaygınlaşmasıyla erkeklerin giderek daha fazla geleneksel kadınsılıkla özdeşleştirilen rolleri devralması temelinde ele alınabileceğini düşünürler (Bainbridge ve Yates, 2005).

iyi ve kötü arasındaki sınırların bulanıklaşmasına dikkat çekerler. Ayrıca erkeklerin kişisel anlatısı aracılığıyla inşa edilen hafızaya ve geçmişe yönelik sorgulamaların hafızanın ve tarihin yanılabilirliğini gösterdiği için erkekliğin istikrarsızlığını açığa çıkarabileceğini ifade eden yazarlar erkekliğin kesinliğine ilişkin kaybın görsel kodlar aracılığıyla da desteklendiğinin altını çizerler (Bainbridge ve Yates, 2005: 306). Sonuç olarak Bainbridge ve Yates 1980'li yıllarda üretilen ve maço erkek imgesine yaslanan *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982), *Die Hard* (John McTiernan, 1988), *Leathal Weapon* (Richard Donner, 1987) gibi Hollywood filmlerinin aksine, 1990'ların ikinci yarısından günümüze erkeklerin duygusal karmaşalarına yer veren filmlerin daha fazla çekildiğini belirterek, böylelikle bir önceki döneme oranla erkeklerin içsel yaşamını sorgulamanın mümkün hale geldiğini ifade ederler. Yazarlar bu sorgulamanın ise baba- oğul ilişkilerinden orta yaş krizine, emeklilik ve yaşlanma sorunundan cinsellik, kıskançlık ve kaybetmenin sonuçlarına doğru genişleyen bir tematik çoğulluk ve farklı erkeklikleri dikkate alan bir yönelim içinde yapılandırıldığına dikkat çekerler (Bainbridge ve Yates, 2005: 305).

Erkeklik krizini anlamaya yönelik çalışmalardan bir diğeri ise Jill Nelmes'in sinemada toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve bunların çözümlenme yöntemlerini ele aldığı bir yazısı etrafında biçimlendirilir. Nelmes erkeklik krizini erkeklik endişesinin bir tezahürü olarak değerlendirir; 1980'ler ve 1990'lı yıllar arasında yaptığı bir karşılaştırma sonucunda bu krizin belirsizlik etrafında yorumlanabileceğine dikkat çeker. Ona göre Reagan döneminin refah yıllarında birçok filmde karşımıza çıkan kesinlik, 1980'lerin sonu ve 1990'lı yıllarda ekonomik depresyon ve kapitalizmin varoluşundaki kırılganlıklar nedeniyle bir belirsizlikle yer

değiştirir (Nelmes, 2003: 269). Nelmes Ann Davies'in *Falling Down* (Joel Schumacher, 1993) ve *Groundhog Day* (Harold Ramis, 1993) filmlerine ilişkin çözümlmelerini bu duruma örnek verir. Bu kapsamda Davies bu filmlerdeki temel eksenin erkeklik krizinin Amerika'nın kültürel ve tarihsel kriziyle bitştirilmesi olduğunu ifade eder. Örneğin *Falling Down* filminde bir yandan erkek karakterin işini kaybettikten sonra başvurduğu aşırı şiddet içeren eylemler beyaz erkeğin seçkinliğini yerle bir ederken ve filmde bu şiddet karşısında bir eleştiri devreye sokulurken, aynı zamanda karakterin anlatının sonunda kahramana dönüştürülmesi aracılığıyla eleştirinin bertaraf edildiği görülür. Benzer bir yaklaşımın farklı biçimde olmakla birlikte *Groundhog Day* filminde de karşımıza çıktığı söylenebilir. Böylelikle bu filmlerde erkek karakterlerin orta sınıf beyaz erkeklik problemine işaret etmek üzere kullanıldığını ifade eden Davies, bununla birlikte, bu karakterlerin etrafında yapılan anlatının eninde sonunda beyaz erkeklerin hegemonyasını yeniden üretmek için çalıştığını belirtir ve filmlerin erkeklik krizine bir cevap olarak okunması gerektiğini ileri sürer (akt. Nelmes, 2003: 269).

Karen Lee Ashcraft ve Lisa A. Flores'in "Slaves with White Collars: Persistent Performances of Masculinity in Crisis" adlı makalesinde de beyaz, heteroseksüel erkek öznenin krizi, çalışma yaşamıyla bağlantılı olarak ele alınır. *Fight Club* ve *In The Company of Men* (Neil LaBute, 1997) filmleri etrafında bu kriz çözümlenir ve bu filmlerden hareketle beyaz yakalılara kimlik siyaseti sunan bir söylemin izleri takip edilir. Bu bağlamda yazarlar, bu filmlerde krizden çıkış yolunun, yaralarını iyileştiren sert erkek olarak ifade edilebilecek erkekliğin ilkel hallerine dönülmesi çağrısı etrafında sunulduğunu ifade ederler. Ayrıca toplumsal

cinsiyet ikiliklerine ve kadın düşmanlığına yaslanan bu söylemlerin ırk ve sınıf hiyerarşilerini gizleme işlevi kazandığını belirterek, erkeklik performanslarının bünyesinde barındırdığı kronik çatışmaların ve patriarkal kapitalizmdeki potansiyel kırılmalıkların açığa çıktığını belirtirler (Ashcraft ve Flores, 2003: 1-2).

Günümüz sinemasıyla bağlantılı erkeklere krizden çıkış olarak sunulan bir diğer yol ise Kathleen Rowe'un yeni erkeklikler üzerine yaptığı tespitler aracılığıyla görünürlük kazanır. Erkek karakterlerin melodramatik unsurlarla tanımlanması eğiliminin arttığını ileri süren Rowe aslında kadınsı bir film türü olarak görülebilecek melodramlara erkeklerin acılarını ve kayıplarını anlatmak üzere başvurulduğunu ifade eder. Erkek karakterlerin duygularını göstermesini ve daha kadınsı roller üstlenmesini beraberinde getiren bu durum kadınların acısının abluka altına alınmasıyla sonuçlanır. Rowe'a göre kadınlarda melankoli sakatlayıcı ve patoloji olarak görülürken, erkekler için melankoli ataerkil iktidarın kayıpları karşısında pozitif bir dönüşüm olanağı içerir. Erkek karakterler kadınsı roller üstlenerek kendi ataerkil iktidarlarının boyutlarını genişletme olanağını bulurlar. Dolayısıyla erkekleri kadınların kurbanı olarak sunan melodramlar şefkatin erkeklere yönlendirilmesi işlevini karşılar (Rowe, 1995: 185-186).

Sonuç olarak yukarıdaki tartışmalardan yola çıkarak, erkeklik krizi anlatılarının çeşitli anlatsal kodlar ve sinematografik unsurlardan yararlanarak toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından hem ilerici hem de gerici özdeşleşme nesnelere ortaya koyduğu ve krizin anlamının krizin nedenleri, bireysel öznelerin krizi performe etme biçimi ve krizin sonuçlarına bakılarak

değerlendirilmesi gerektiği yorumunu yapmak mümkündür. Krizin erkeklik için yıkıcı ya da yenileyici/onarıcı olup olmadığı kadınlık ve erkeklikle ilgili hangi söylemleri harekete geçirdiği bağlamında değerlendirilmelidir. Ayrıca erkekliğin hem kuruluşu gereğince bir kriz olarak üretildiği hem de dışsal koşulların bu krizin görünürlüğüne etki ettiği göz ardı edilmemelidir.

2. 2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ

Çalışmanın bu bölümünde 2000'ler Türkiye sinemasından seçilen *İtiraf*, *Korkuyorum Anne*, *Yazı Tura*, *Mustafa Hakkında Herşey*, *Kabadayı*, *Başka Sementin Çocukları*, *Issız Adam*, *Üç Maymun*, *Nefes Vatan Sağolsun*, *Çoğunluk* ve *Kaybedenler Kulübü* filmleri *iç dünya; dış dünya; beden, eylem/eylemsizlik* ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü gibi erkekleri çok boyutlu olarak anlama olanağı sağlayan terminoloji dikkate alınarak erkeklik krizi bağlamında analiz edilecektir. Ancak bu analize geçmeden önce erkeklik temsilleri üzerinde etkili olduğu düşünülen toplumsal ve siyasal bağlam üzerinde durulması gerekmektedir. Bu kapsamda filmlerin içinden geçtiği sosyo-ekonomik ve sosyo-politik süreci Türkiye'nin pek çok alanda hızlı bir dönüşümden geçtiği 1990 sonrası olarak belirlemek mümkündür.

2.1. 1990 SONRASI TÜRKİYE’NİN SOSYO-POLİTİK ORTAMI VE ERKEKLİK KRİZİ

1990’lar Türkiye’de yeni sağın merkezi dinamiklerinin⁴⁰ dağıldığı⁴¹ ve Türkiye’deki kriz ortamının derinleştiği bir süreci ifade etmektedir. Özkazanç’ın da belirttiği üzere devlet çeşitli toplumsal kesimlerin çıkarlarını uzlaştıran hegemonik stratejilerin geliştirildiği bir zemin olma işlevini tamamen kaybetmiş ve “giderek darlaşan bir iktidar bloğunun elindeki basit bir rant paylaşma” mekanizmasına indirgenmiştir. Bu süreçte toplumsal kutuplaşmanın birkaç eksenli görünürlük

⁴⁰ Türkiye’de Yeni Sağ 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında liberalizm, muhafazakarlık ve milliyetçilik gibi ideolojileri popülist ve araçsalcı bir söylem doğrultusunda yan yana getiren Özal hükümeti tarafından devreye sokulmuştur. Özal hükümeti toplumsal muhalefeti bastırarak, ideolojiler üstü bir toplum ve devlet tasarımı sunmuş, aslında yeni seçkinlerden yana bir rejim oluşturmaya karşın “benim memurum işini bilir”, “orta direk” gibi söylemler ve “köşeyi dönme” olarak tabir edilebilecek bir zihniyet anlayışı üzerinden farklı sınıfları kendisine eklemlenmeyi başarmıştır (Özkazanç, 1996). Ancak 1980’lerin sonundan itibaren bu hegemonik projenin sınırlarına ulaştığı görülecek ve ekonomik genişlemeden pay alamayan grupların kültürel ve ekonomik açıdan da dışlandıklarını fark ederek hak arama mücadelesi başlatmalarıyla birlikte bir hegemonya krizi baş gösterecektir (Alankuş- Kural, 1995b, s. 90; Alankuş- Kural, 1995a, s. 87- 89). Böylelikle bütünleştirici bir sol mücadelenin olanaklı olmadığı bir ortamda sınıf, din odaklı eski aidiyet biçimlerinin yanı sıra çevreciler, savaş karşıtları, kadınlar, eşcinseller gibi yeni kimlikler de kamusal alanda tanınma mücadelesine katılacak ve toplumsal kutuplaşma belirginleşecektir. Bu toplumsal kutuplaşma sürecinde sınırlı bir düzeyde de olsa beyaz, orta sınıf, Türk hegemonik erkek kimliğini aşındıran en etkili politikalar ise vicdani retçiler, feministler ve eşcinseller tarafından geliştirilecektir. Vicdani retçiler erkekliğin militarizmle içsel bağını, feministler kadını ikincilleştiren ve özel alana hapseden söylemini ve eşcinseller heteroseksist yapıyı tartışmaya açacaktır. Kürt hareketi ise hegemonik erkeklığe etnisit temelde bir tehdit oluşturmaya karşın onun milliyetçi bir söyleme eklemlenmesini kolaylaştıracaktır.

⁴¹ Özkazanç’ın deyişiyle; “1980’lerdeki yeni sağ pratiklerin sonucu, yeni sağcıların iddia ettikleri gibi gelenek ile modernlik; liberalizm ile muhafazakarlık arasında özgün bir sentez yoluyla modernleşmenin derinleşmesi olmayıp, mevcut modern dinamikleri zedeleyen toplumsal ve kamusal çözümlü[r]” (2005: 642).

kazanmıştır. Bunlardan ilki, sermaye ile zorun melezlenmesi olarak neo-liberalizmin toplumun her düzeyinde mafya-çete örgütlenmesini mümkün kılmasıdır (Özkazanç, 2005: 642). Özellikle paternite'in kırıldığı ortamlarda,⁴² kent yoksulları ve alt sınıf erkekler açısından belirsiz ve kaotik koşulların oluştuğundan ve babanın korumasından yoksun genç erkeklerin yeni-piyasa ilişkilerinin yasadışılaştırma, enformelleştirme ve mafyalaştırma aracılığıyla işlerlik kazanan emek-sömürüsüne maruz kaldığından söz etmek mümkündür (Sancar, 2009: 302). Alt sınıftan erkeklerin iş, eğitim gibi olanaklara ulaşma konusunda sıkıntı yaşadığı toplumsal bir ortamda erkeklik krizinin söz konusu hale geldiği ve bu krizden çıkış yolunun homososyal ilişki ağı ve şiddet aracılığıyla erkekliğin kanıtlanabileceği mafyatik ilişki ağına dâhil olma ya da milliyetçi/ırkçı hareketler tarafından harekete geçirilme gibi sonuçlar doğurabileceği görülmektedir. Çünkü Nurseli Yeşim Sünbuloğlu'nun da ifade ettiği üzere, milliyetçi söylem maddi kaynaklara erişim konusunda sıkıntı yaşayan erkeklere etnik kimlikleri aracılığıyla sembolik sermayeye erişebileceği hususunda bir yanılsama yaşatmaktadır (2009: 117).

Kutuplaşmanın bir diğer eksenine ise 1980'lerden itibaren uygulanan neoliberal ekonomik politikaların sonucunda yeni sağ tarafından desteklenen ve küreselleşme sürecinin sağladığı ekonomik ve kültürel ayrıcalıklardan yararlanan kentli, yeni seçkin elit grubun toplumsal yaşamda daha belirgin bir rol üstlenmesiyle ilişkilidir. Eğitimli, Batılı bir yaşam tarzını benimsemiş ve yüksek gelir elde eden bu grup,

⁴² Bu durumun genç erkeklerin hayatı yaşamaya dair yeni stratejiler geliştirmesi ya da paternalistik otoritenin kuşaklar arasındaki aktarımının engellenmesi gibi sonuçlar doğurabileceğini ifade eden Serpil Sancar'ın da belirttiği üzere erkekliğin sürekliliğindeki kırımlar "erkeklik kaybı" krizlerine yol açmakta; krizi telafi etmeye yönelik eril şiddet devreye sokulmakta ya da paralı askerlik gibi yeni erkek tahakkümü üretebilecek yollara sapılmaktadır (2009: 302).

onların bir parçasını oluşturan medya seçkinlerinin desteğini de alarak cemaatleşmeye gitmiş ve 1980’li ve 1990’lı yıllar boyunca kendi yaşam tarzlarını medyada sunarak tüketim ve bireycilik odaklı neo-liberal ahlak ve kültür anlayışını yaygınlaştırmıştır (Özkazanç, 2005: 643). “Yeni orta sınıf” ya da “beyaz Türk” olarak da tabir edilebilecek bu grubun kendisini dışlamacı bir kültürel tutumla⁴³ diğer orta sınıflardan ve alt sınıflardan ayırmaya çabalaması ise nihai sonucuna kent merkezinden ayrılıp şehirden uzakta sitelere çekilmeleriyle ulaşmıştır. Böylelikle özlemine duydukları kalabalıktan ve gürültüden uzak bir yaşam tarzına kavuşan yeni orta sınıflar toplumsal düzen vurgusuyla aslında sınıfsal farklılaşmayı pekiştirme işlevi edinmiştir. Düzen üzerinde durmanın orta sınıfların tipik özelliklerinden biri olduğunu ifade eden Sencer Ayata orta sınıfların yaşadığı bir uydu kentte yaptığı görüşmelere dayanarak bunun gerekçesinin genellikle medeniyetle çerçevelendirildiğini vurgulamaktadır: “Uydu kentte yaşayan yeni orta sınıflar [...] genellikle taşralı, kaba ve medeniyetten uzak gördükleri kent kalabalığından kendilerini kesin çizgilerle ayırma eğiliminde[dir]. Sokaktaki adamın yalnızca ‘ne yapacağı belli olmayan’ değil, başkalarıyla birlikte yaşamayı, topluma uygun davranmayı ve kent toplumuna katılmayı bilmeyen bir kimse olduğu düşünül[mektedir]” (2005: 40).

⁴³ Orta sınıflar içindeki tek farklılaşma kültürel tutumla ilişkili değildir. Yeni orta sınıflar ekonomik kaynaklara ulaşma bakımından da oldukça avantajlıdır. Deniz Kandiyoti’nin de vurguladığı gibi Türkiye’deki liberalleşme eğilimlerinin önemli sonuçlarından biri orta sınıflar arasında bir bölünme yaratmasıdır. Bu süreçte kendi ücretiyle geçinen kesimlerin ve kamu çalışanlarının gelirleri düşerken çokuluslu şirketlerin çalışanları, özel ve mali sektörlerde çalışanlar dünya standartlarında gelirlere ulaşmaktadır (2005: 19).

Bu dönemde yeni orta sınıfla ilişkilendirilebilecek bir diğer unsur da bu sınıfsal ayrışmanın medya kanalıyla dolaşıma sokulması ve doğallaştırılmasıdır. Özellikle dönemin mizah dergilerinde maganda, zonta, kiro olarak tanımlanan çoğu taşra kökenli, alt sınıftan gelen erkeklerin cinsel açıdan aç, cahil, görgüsüz ve kent yaşamına uyum sağlayamama gibi ithamlarla betimlendiği; mizah dergileri tarafından üretilen bu söylemin medyanın desteğiyle “beyaz Türkler”i imtiyazlandırmak için kullanıldığı (Bali, 2009: 324) ve zamanla gündelik yaşama taşındığı görülmüştür (Öncü, 2005: 194). Böylelikle fiziksel güç ve cinsel içgüdüyle bitştirilen geleneksel erkeklikle alay edilmiş ve dışlamacı bir dil aracılığıyla erkekler arasındaki sınıfsal farklılaşmanın belirginleştirilmesi sağlanmıştır. Ayşe Öncü’nün de ifade ettiği üzere, magandayı tehlikeli kılan şey, kendi düşük gelirli mahalle sınırını aşip egemen orta sınıf kültürünün üretildiği kentin kamusal alanına “tecavüz etme eğilimidir.” Dolayısıyla maganda kelimesi eş zamanlı olarak ırksal, cinsiyetçi ve mekânsal anlamlar kazanmıştır (Öncü, 2005: 198).

Yine 1990’larda yayın hayatına başlayan *Aktüel* (1991), *Cosmopolitan* (1994) ve *Esquire* (1994)⁴⁴ gibi yayın organları da kadınların yanı sıra hedef kitlesini oluşturan “beyaz yakalı, ağırlıklı olarak hizmetler sektörü çalışanı ve kentli olmayı önemseyen, markalara ve iyi yaşamaya, yeme içmeye düşkün, cinselliği ‘dobra dobra’ konuşan ve yaşamaya çalışan, iyi kazanma planları olan” şehirli erkek profesyoneller için aşk, cinsellik, tüketim ve eğlence sunarak yeni orta sınıfın kendini farklılaştırma ve imtiyazlandırma sürecine katkıda bulunmuştur (Şimşek, 2005: 58-

⁴⁴ Örneğin *Esquire*’ın genç erkekleri hedeflediğini belirten N. Rıfat Bali, derginin temel düstrunu şu şekilde açıklamaktadır: “Bu dünya bizim!...En şık giysileri giyin...En lezzetli yemekleri yiyin...En güzel kadınlarla sevişin...” (2009: 226).

59; Bali, 2009: 226- 227). Dolayısıyla 1990’lardan 2000’li yıllara gelinen süreçte erkekler de özne ve nesne olarak tüketimin konusu olmaya başlamış; özellikle “metroseksüellik” adı altında kapitalist pazarla uyumlanmış, kadınsı bakım ile özdeşleştirilen ancak hegemonyası sarsılmayan yeni bir erkeklik kategorisi ortaya çıkmış; Cenk Özbay’ın neoliberal erkek özne olarak tanımladığı yeni erkeğin kendi bedenine yönelik farkındalığı artmıştır. Özbay’ın ifadesiyle;

Nasıl giyinildiği, hangi aksesuarların kullanıldığı ya da kullanılmadığı, saç biçimi, şişmanlık, zayıflık ya da ‘fit’ olma, solgunluk yahut bronzluk, bedensel uzuvların ölçüleri ve bakımı, yüz ve vücut tüyleri, kaslılık ve atletiklik, bedensel hareketler ve dans ediş (ya da edemeyiş) biçimleri daha önce olmadığı kadar hayati bir konuma yerleş[ir], reklam ve küresel tüketim kültürü ile dolayımlandırılan ve kaçınılmaz olarak üzerinde sınıf kodları taşıyan bu bedensel ‘tarz’, neoliberal erkek öznenin kim olduğunu belirle[r] (2011: 193- 194).

2000’li yıllar ise 1990’ların siyasal alanını da şekillendiren küreselleşme ve AB’ye uyum sürecinin etkisiyle harekete geçirilen demokratikleşme çabaları ile milliyetçi reflexler arasındaki gerilime, özellikle cumhuriyetin kurucu ideolojisinin Kürt hareketi ve diğer gruplar tarafından sorgulanmasına ve etnik, homojen bir devlet tasarımı sunmak için o zamana kadar bastırılmış olan etno-politik sorunların tartışılmasına tanıklık etmiştir. Örneğin Kürtçe TV kurulması ya da üniversitelere Kürtçe bölümlerin açılması gibi gelişmeler aracılığıyla Kürtlerin kültürel kimlik taleplerinin karşılanacağı vaadinde bulunulmuştur. Ancak gerek demokratikleşme sürecinin sembolik kalması, gerekse devletin reflexif bir tutumla tarihsel süreçte Kürtlere ve azınlıklara uyguladığı asimile edici ve ayrımcı politikalarla yüzleşmeyi başaramaması, mevcut sorunların toplumu kampaştırarak ve toplumsal krizi derinleştirecek bir gerilim alanı olarak varlığını korumasıyla noktalanmıştır. Böylelikle Özkazanç’ın “piyasa eleştirisi ile siyasal hak ve özgürlükleri birleştiren

bir radikal demokratik söylemin yokluğu[nun]”, süreci sosyal sorun ve otoriter devletçiliğin sentezi olarak neofaşizm tehdidinde maruz bıraktığı tespiti (2005: 654) doğrulanmış; Ermeni gazeteci Hrant Dink’in öldürülmesi ve ardından oluşan milliyetçi hezeyan yeni sağın kurucu dinamikleri olan milliyetçilik, muhafazakârlık ile hegemonik erkeklik değerleri arasındaki sürekliliği açığa çıkarmıştır.⁴⁵

1990’lardan 2000’li yıllara kadarki bu süreçte neoliberal dönüşümün, ulus devletin krizinin, farklı kimlik taleplerinin ve milliyetçi tepkinin kültürel alandaki üretimi de etkilediği görülmüştür. Bu dönemde çekilen filmler Türkiye’nin tarihsel süreçte karşı karşıya kaldığı etno-politik meseleleri ele almış ve hâkim ideolojiyi kensitiye uğratmak bakımından hem gerici hem de ilerici özdeşleşme nesnelere ortaya koymuştur. Ancak bu dönemdeki temsil yapılanmasının yalnızca etno-politik meselelerle sınırlı olmadığı söylenebilir. Aynı zamanda toplumsal değişimi ya da travmaları erkek karakterlerin varoluşsal kaygıları, dönüşümü ya da mücadelesi üzerinden anlatan bir dizi film de ortaya çıkmıştır. Erkek melodramlarından savaş, macera gibi erkeksi film türlerine ya da minimalist nitelikli filmlere uzanan bu

⁴⁵ Nurseli Yeşim Sünbuloğlu Hearn’ün milliyetçiliği çözümleyen çalışmalarda cinsiyetin ve cinsiyetlendirilmiş iktidar ilişkilerinin araştırılmasına attığı önemden yola çıkarak, Hrant Dink cinayetini milliyetçilik ve hegemonik erkeklik arasındaki işbirliğinin bir örneği olarak incelemekte ve bu cinayet bağlamında açığa çıkan hegemonik erkeklik değerlerinin milliyetçilik, İslam, askerlik, tehdit altındaki vatani koruma görevi ve bu uğurda ötekine yönelik her türlü şiddetin meşrulaştırılması çerçevesinde tanımlandığının altını çizmektedir (2009: 116). Sünbuloğlu bu tarz bir erkekliğin toplumsal alandaki tezahürlerini ise Hrant Dink’i öldüren Ogün Samast’ın milliyetçi kesim tarafından vatan kurtaran bir kahramana dönüştürülmesi, Ogün Samast’ı yücelten şarkılar yapılması, cinayeti protesto eden kitlelerin “Hepimiz Hrantız, Hepimiz Ermeniyiz sloganı karşısında “Hepimiz Mehmetiz Hepimiz Türküz” sloganlarının yaygınlaştırılması ve stadyumların Ogün Samast’ın Hrant Dink’i öldürdüğü gün taktığı beyaz bereden takan taraftarlarca doldurulması (Sünbuloğlu, 2009) gibi örnekler aracılığıyla somutlaştırmaktadır.

filmlerin ortak noktası erkek karakterlerin bir kriz içinde sunulmasıdır. Bu bağlamda çalışmanın bundan sonraki bölümünde bu temsil yapılanmasının ne anlama geldiğini yorumlamak üzere seçilen 11 film çözümlenecek, bu filmlerin hem topluma hem de toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümüne yönelik ne söylediği açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

2.2. SAVAŞ ANLATILARINDA HEGEMONİK ERKEKLİĞİN KRİZİ: *NEFES, YAZI TURA VE BAŞKA SEMTİN ÇOCUKLARI*

2000’li yıllar Türkiye sinemasında narsistik erkek kahramanların toplumsal sorunlara yönelik aşırı şiddet içeren, bireysel çözümleri etrafında hegemonik erkekliğin yeniden üretildiği milliyetçi propaganda filmlerine⁴⁶ ek olarak milliyetçilik, militarizm ve erkeklik arasındaki iç içe geçen ilişkinin sorgulanmasına yönelik, bireysel erkek karakterlerin çatışmalı içsel süreçlerini sergileyen ve erkeklik krizi bağlamında yorumlanabilecek temsiller sunan filmlerin de çekildiği görülmüştür. Bu bölümde hegemonik erkeklik kodları bakımından tartışmalı temsiller sunan *Nefes* ve *Yazı Tura*’nın çözümlenmesi aracılığıyla, bu filmlerin erkeklik krizini sergilerken hegemonik erkekliğe ilişkin değer, kural ve ayrıcalıkları yeniden üretip üretmediği sorgulanacaktır. Bölümde öncelikle savaşı ve savaş sonrası askerlerin yaşadığı travmayı anlatısının merkezine yerleştiren *Nefes* ve *Yazı Tura* çözümlenecek, birden çok erkek karakteri farklı toplumsal sorunlar ekseninde bir

⁴⁶ Bu filmlerin belli başlıları şu şekilde sıralanabilir: *Deli Yürek Bumerang Cehennemi* (Osman Sınay, 2001), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2005), *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2006), *Kurtlar Vadisi Filistin* (Zübeyr Şaşmaz, 2010).

araya getiren *Başka Sementin Çocukları*'na ise savaş travmasıyla ilişkisi çerçevesinde yeri geldikçe değinilecektir.

Nefes, 1993 yılında Güneydoğu'da sınır karakolunu korumakla görevli askerlere destek ekip sağlamak üzere dağlara doğru yola çıkan bir komando tugayının, dağda PKK tarafından pusuya düşürülmesi ve birisi komutanın yakın arkadaşı Orhan olmak üzere iki askerini kaybetmesi sonrasında gelişen travmatik olayları anlatmaktadır. Anlatısını üç sekans üzerinden yapılandıran filmin ilk sekansı dağa çıkışı ve askerlerin kaybıyla yaşanan travmayı merkeze alınır. Çoğunlukla geriye dönük olarak inşa edilen ilk sekansta hem dağdaki pusu anına, hem askerlerin tugaydaki görüntülerine hem de dağda zorlu geçen içtima sahnelerine yer verilir ve askerlerin geçirdikleri dönüşüm süreci vurgulanır. Filmin ikinci sekansında savaşa hazırlık dönemi görselleştirilir. Bu bölümün belirleyici temasını, komutanın, yakın arkadaşı Orhan'ın intikamını alma isteği oluşturmaktadır. Komutan karargâhın keşif haricinde karakoldan çıkmaması yönündeki emrine karşı gelmekte ve küçük bir ekip oluşturarak PKK'ya saldırı düzenlemektedir. Filmin son sekansında ise karakola yapılacak baskının askerler üzerinde yarattığı psikolojik gerilim, komutanın yaklaşan savaşla birlikte yaşadığı travmatik yarılma ve açığa çıkan erkeklik krizi savaş üzerinden kurgulanmaktadır.

Savaş filmlerinin türsel özelliklerini taşıyan *Nefes*, Anthony Easthope'un bu türe ait hâkim kodlamalar olarak adlandırdığı savaş, zafer, yenilgi ve erkek dostluğu temaları etrafında inşa edilmiştir. Bunları psikanalistler tarafından öngörüldüğü üzere, erkeksi egonun hâkimiyeti, hadım edilme korkusu, babalar ve oğullar ve erkek

bağlılığının yüceltilmesi olarak tanımlamak mümkündür (Easthope, 1990: 63). Bu çerçevede filmde de komutanın askerler ve kadın militan üzerinde uyguladığı sadizm ve düşmanla konuşmalarında öne çıkan rekabetçi eril dil erkeksi egonun hâkimiyetini açığa çıkarırken, savaştan korkan askerlerin halüsinasyon görmesi ya da yaralı askerlerin bedenleri hadım edilme tehdidini cisimleştirmekte, komutan ve askerler arasındaki ilişki zaman zaman baba-oğul ilişkisini hatırlatmaktadır.⁴⁷ Ayrıca komutanın sadistik ve mazoşistik performanslar arasında bölünmesinde temel etkenin asker arkadaşı Orhan'a bağlılığı olması, erkek bağlılığının yüceltilmesini somutlaştırmaktadır.

Filmin sondan başa doğru yapılan anlatısı “Karakola ne oldu” sorusunun cevabı üzerinden açıklanmaktadır. Bu çerçevede sonda yer alan yaralı ve ağlayan bir asker figürünün filmin başında görüntülenmesi bir yandan anlatıyla ilgili tedirgin edici bir beklenti duygusu yaratırken diğer yandan savaşla ilgili olarak histerik bir erkek bedeni üzerinden hegemonik erkeğin krizi etrafında gerçekleşecek bir tartışmaya zemin hazırlar. Filmin erkeklik krizi çerçevesinde devreye soktuğu önemli anlatısal odaklarından biri milliyetçilik ve militarizmle ilişkilidir. Bu bağlamda filmin yer verdiği erkeklik temsillerine geçmeden önce, filmin milliyetçiliğin

⁴⁷Komutanın askerlerle olan ikili ilişkilerinde hem onlara vazifelerini hatırlatan devlet babanın cisimleşmesi olan otoriter babayı hem de sert gözüken ama aslında şefkatli, yumuşak olan ve sevgisini gösteremeyen babayı gözlemlemek mümkündür. İçtima sahnelerinde babanın sert yüzü, karısıyla askerler hakkındaki konuşmalarında ya da askerlerin belgesel etkisi taşıyan görüntülerini yorumlarken ise şefkatli yüzü öne çıkar. Hatta anlatının sonlarına doğru fikir ayrılığına düştüğü askerlerden birine “keşke beni biraz olsun sevseydiniz” şeklinde histerik bir hezeyanda bulunur. Tabii bu histerik hezeyanın yalnızca komutanın askerinden daha çok sevgi talep etmesiyle ilgili olmadığı, aynı zamanda asker özelinde kendisini yalnız bırakan ve desteğini esirgeyen topluma yönelik bir sitemin söz konusu edildiği söylenebilir.

eklemlendiği militarist değerler ve özellikle Türkiye’de Őehitlik mertebesi aracılığıyla üretilen ve ölen askerlerin mitleŐtirilmesine neden olan kahramanlık ideolojisi bakımından farklı görüşler etrafında tartiŐıldıęını ifade etmek gereklidir. Buna göre; bazı araştırmacılar askerlerin savaşa yönelik kararsızlığının kahraman erkekleğin yıkımını beraberinde getirdiğini ifade ederek, komutan tarafından dile getirilen savaşın haklı tarafı olmadığı görüşünü filmle ilgili anti militarist yoruma olanak sağlayan bir unsur olarak değerlendirirken (elenk, 2010: 93), diğerleri filmin komutanın bakış açısından anlatısını inşa eden retorikinin hem bireysel askerlerin söylemlerini hem de karşı tarafa yönelik bakış açısını sınırlandırdığına dikkat çekmekte ve filmdeki sembollerin kullanımının milliyetçilik ve militarizmle ilişkisine vurgu yapmaktadır (Yücel vd., 2009; Aköz, 2009).⁴⁸ Aslında bu durumun filmin militarizm konusundaki çelişkili tutumundan kaynaklandığı düşünülebilir. Çünkü bir yandan askerlerin yaralanması ve öldürülmesi etrafında açığa çıkan kayıp duygusu ve komutanın karısına olan sevgisi nedeniyle ikircikli bir biçimde dile getirdiği “vatan sağ olsun” anlayışı savaşla ilgili ideolojik bir yorgunluk duygusunu ifade ederken, diğer yandan askerlerin çoğunun olumlu ahlaka ve ycelti miŐ bedenlere kavuŐturulması, kurbanlaŐtırılmaları aracılığıyla mitleŐtirilmeleri, komutanın arkadaşının kaybından dolayı yaşadığı travmanın sadizm içeren eylemlerini meŐrulaŐtırması ve savaşın retoriksel olarak kurtuluş mücadelesine

⁴⁸ Filmin milliyetçi ve militarist söyleme ilişkin iki karşıt görüşü harekete geçirmesinde filmde kullanılan sembollerin yorumlanıŐının da etkili olduğu söylenebilir. Bazı araştırmacılar filmde Atatürk büstü ve bayrak gibi sembollerin kullanımının milliyetçi bir vurgu barındırdığını ifade ederken (Yücel vd., 2009: 83, 85), bir diğer görüş bayrağın yırtık, bstn kırılmıŐ ve yerde olmasının militarist söylemi kesintiye uğrattığı düŐüncesidir (elenk, 2010: 94).

bağlanması bu eleştirel olanağı kesintiye uğratmaktadır.⁴⁹ Bunda filmin, Butler'ın ifade ettiği, yas hiyerarşisini kullanması da etkin bir rol oynar.⁵⁰ Örneğin Butler bazı insanların ölümlerinin daha insanlaştırıldığını ifade ederek, genellikle evli ya da evlenmek üzere olan, heteroseksüel, mutlu ve tek eşli kişilerin yasının tutulduğunu, karşısındaki kişilerin ise kişisel tarihlerinin, isimlerinin, yüzlerinin ve ailelerinin söz konusu edilmediğini dile getirir (2005: 46-47). Bu bakış açısını filme uyarladığımızda, çatışmada öldürülen ve bir karısı, iki çocuğu ve bir arabası olan Orhan'ın ve ölümü karısının yere yığılışı paralelinde verilen komutanın yasının tutulduğu ancak doktor kod adlı Rıza ve son anda ismi söylenen Gulan dışındaki PKK militanlarının anlatıda isimlerinin bile telaffuz edilmediği ya da haklarında herhangi bir bilgi verilmediği görülür. Bu durum savaşın kötü olduğu söyleminin yalnızca askerler üzerinde yarattığı yıkım nedeniyle dile getirilmesine ve savaşın yalnızca evlerinden uzakta, iyi yürekli askerlerin ölümleri nedeniyle sorgulanabilir kılınmasına neden olur.⁵¹ Dolayısıyla Kürtlere yönelik açılım tartışmalarının gündeme geldiği dönemde çekilen film, Kürtlerin sesine yer veren sahneleriyle, askerlerin savaşçı kimliğinden kurban kimliğini ön plana çıkarmasıyla ve politik,

⁴⁹ Fatih Özgüven *Nefes*'in komutanı merkeze alan bir yıpranma hikâyesi sunduğunu ve “vatan sağ olsun” derken kesilen nefesi ön plana çıkarttığını belirtirken (2009); Nadire Mater filmin, meselesini tereddüt içinde sunan, farklı görüşlere yer veriyormuş gibi yaparak eninde sonunda ölümü, savaşı ve militarizmi kutsayan bir söylem içerdiğini ileri sürmektedir (Aköz, 2009).

⁵⁰ Türkiye bağlamında ölen asker bedenlerinin dramatik anlatılarda en az PKK militanları kadar temsil olanağının sınırlı olduğunu ifade eden Çelenk'in *Nefes* filminin bu konuda bir kırılma yarattığına ilişkin yorumu için bkz. (Çelenk, 2010).

⁵¹ Bu noktada *Nefes*'in savaşa yönelik söyleminin Vietnam savaşına ilişkin liberal filmlerin bakış açısıyla örtüştüğü görülebilir. Ryan ve Kellner liberal filmlerin bireysel bakışı öne çıkarırken, tarihsel sorunları bir yana bıraktığını ve savaşı iyi yürekli, beyaz Amerikan gençlerinin yaşamını altüst ettiği için eleştirdiğini ifade ederler. Liberallerin genel olarak orduyu eleştirmekten kaçındığını ve kişiselci bir anlatımı benimsediğini belirten yazarlar, bunun ulusal politikalara yönelik tepkiden çok kişisel acılar karşısında duygusal sonuçlar yarattığını vurgular (2010: 307, 310).

toplumsal ve ekonomik meseleleri liberal bir bakışla hasıraltı eden söylemiyle kendisine farklılıkları eklemleyerek orduyu ve askerleri kutsayan resmi söylemin hegemonyasını yeniden üretmiş olur.⁵² Ayrıca filmde sık sık karşımıza çıkan Atatürk büstü ve fotoğrafları, kayaya kazınan ay yıldız, Osmanlı akıncılarının fotoğrafı ve bayrak gibi sembollerin kullanımı resmi ideolojiye yönelik bir eleştiri taşımaktan ziyade, vatanın kurtuluşu ve savunması için geçmişte ödenen bedellere dikkat çeker ve sınırı koruyan karakoldaki askerleri, daha önce yaşanan kurtuluş mücadelesiyle ilişkilendirir. Örneğin filmin sonundaki çatışma sahnesinde sık sık Atatürk'ün kabartma şeklindeki bir imgesi kullanılırken, komutanın gözleri ile Atatürk'ün kanlanmış gözlerinin bir araya getirildiği ve böylece komutan ve Atatürk arasında bir özdeşlik yaratıldığı görülür. Yine komutanın traş olduğu sahnede Atatürk'ün fotoğrafı komutanın aynadaki yansımasıyla birleştirilmiştir. Senem Aytaç'ın da belirttiği üzere komutanın aynada yüzü bir an sağa kayınca kadrajda Atatürk'ün imgesi belirmektedir (Yücel vd., 2009: 83). Filmin sonunda çatışmadan yaralı kurtulan bir askerin karakolun dışına çıkar çıkmaz melodramatik dokunaklılığı

⁵² Ayrıca burada komutanın yalnızca savaşmakla kazanılamayacağını bildiği Kürt sorununa yönelik kullandığı “bir gün savaş bitecek ve bittiğinde beni yargılayacaksınız. Olsun yargılayın. Buradan başka gidecek yerim yok ki benim” ya da “keşke beni biraz daha fazla sevebilseydiniz” gibi sözleri Güneydoğu’da savaşan ancak hak ettiği ilgi, sevgi, hoşgörü ve değeri görememesinin yanı sıra belki de savaştığı için yargılanan bir askerin kendisini kurbanlaştırarak cisimleştirdiği, arkasında gelecekte değerinin ve haklılığının anlaşılacağına inanan bir askerin gizli inancını taşıyan toplumsal mazoşizmden söz etmek mümkündür. Reik’in toplumsal mazoşizme ilişkin ifadesini ödünç alacak olursak; “[b]u kadar çok acı çeken, daha sonra seçilmişlerin arasında olacaktır; onlar başkalarından üstündür ve onların er ya da geç dünyanın takdir edeceği bir görevi vardır” (2006: 397). Ayrıca Reik’in belirttiği üzere, “mazoşist acısına, cezasına, aşağılanmasına dikkat çekmeyi ister. Bunun bilinçlilik dilindeki adı şudur: ‘Bana, çektiğim acılara, utancıma bakın! Bakın bana nasıl kötü davranıyorlar ve beni nasıl cezalandırıyorlar!’ Bundan iki anlam çıkarılabilir: Birisi: ‘Haklı olarak cezalandırıldım’dır; bu, ağlayıp sızlanmak ve kederlenmek demektir. Diğeri: ‘Haksız yere cezalandırıldım’dır; bu, suçlamaya eşittir” (2006: 330).

sağlayan bir müzik eşliğinde Atatürk büstüne doğru topallayarak yürümesi ve büstü yerden kaldırarak güçlkle kucağında taşıdığıın gösterilmesi ise erkek figürlerinin kendi öz yıkımları pahasına vatani savunmaya devam edeceğini gösterir. Atatürk büstüyle birlikte kameranın çerçevesine giren “Ne Mutlu Türküm Diyene” yazısı savaş, vatan savunması, milliyetçilik ve gazilik gibi temel değerleri birleştirir. Film savaş nedeniyle histerikleşen ve travmaya uğrayan erkek bedenlerini gösterse bile filmin sonunda erkeklerin ödediği bu bedellerin ve kayıpların vatani korumak için göze alındığı vurgusu milliyetçi ideolojiyi yeniden üretir. Ayrıca çatışma sahnesinin ardından pek çoğu ölen askerlerin karargâhta hep birlikte şarkı söylediği bir görüntünün devreye sokulması ve filmin başında söylenen komando marşının tekrar edilmesi askerlerin mitleştirilmesini ve yüce bir bedene yerleştirilmesini mümkün kılar.

Filmin erkeklik kriziyle ilgili devreye soktuğu önemli anlatısal odaklardan bir diğeri beyaz orta sınıf erkek öznenin toplumda kendisine vaat edilen konum ve ayrıcalıklara ulaşamamasıyla ilişkilidir. Ancak bu kriz anlatısı ekonomik sistemin ve erkeğin hem hâkim hem de tabi olduğu ataerkil iktidar sisteminin sorgulanmasına neden olmaz. Erkekler arasındaki bağılılığı cisimleştiren yakın asker arkadaşın ölümünün erkeğin intikam almasını gerektirmesi, savaşın mazoşist bir gösteriye dönüştürülmesinin askeri eğitimin içerdiği şiddeti, sertliği ve disiplini meşru kılması, filmde savaş travması aracılığıyla erkeğin kadınsılaşması olarak tanımlayabileceğimiz bazı histerik tortular⁵³ olsa bile, erkeğin görevinin ve belki de

⁵³ Paul Smith Clint Eastwood’un bazı filmlerinden hareketle, popüler anlatılarda erkek karakterlerin çelişkilerine dair çözümlenmemiş, anlatısal kapanmanın sınırlarını aşan, anlatı süreçleri tarafından kontrol edilemeyen birtakım semptomların varlığından bahseder ve bunları erkek histerisinin ısrarlı

kaçınılmaz trajedisinin kendi ölümü ve sevdikleri pahasına vatani kurtarma olduğu bilgisiyle geleneksel erkeklik değerlerini bir ideal olarak yeniden üretir. Bu noktada filmin askeri eğitime ve savaşa hazırlık dönemine ilişkin yaklaşımının, bazı eleştirmenlerin aralarındaki benzerliklere vurgu yaptığı (Özgüven, 2009) Stanley Kubrick'in köklü bir militarizm eleştirisi barındıran *Full Metal Jacket*'ından (1987) farklılaştığını söylemek gerekir. Savaş karşıtı bir film olan *Full Metal Jacket*'ta askerlerin militarize edilmesi için kullanılan sert ve otoriter eğitimin ve ordunun her çeşit farklılığı dışlayan aşırı cinsiyetçi, ırkçı ve homofobik tutumunun askerleri intihara kadar götüren yıkıcı boyutları vurgulanırken, *Nefes* askeri eğitime ya da askeri hiyerarşiye yönelik herhangi bir eleştiri barındırmaz. Tersine askerlerin yürümeye alışması için koşturulduğunun söylendiği belgesel izlenimi veren görüntülerde komando eğitiminin zorunluluğu ön plana çıkarılır. Örneğin komutanın askerleri topladığı içtima sahnesinde, hata yaparlarsa cezalarının ölüm olacağına ilişkin sözü savaşın yarattığı dehşetten ve tedirginlikten dolayı anlayışla karşılanır. Çünkü savaş, bir ölüm kalım meselesidir ve böyle ağır bir eğitimden geçmeyen ya da hata yapan kişinin hayatta kalma şansı yoktur.

Daha önce de belirtildiği gibi askerlik, savaş ve erkeklik arasındaki ilişkiyi erkeklik krizi bağlamında sorunlaştıran bir diğer film *Yazı Tura*'dır. *Yazı Tura*'da

temsillerine işaret eden histerik tortular olarak adlandırır: “Bu tarz bir temsili çerçevede, bir şeyler kaçır ya da kontrolsüz kalır. Histerik fallik sınırı aşan, üstünden atlayandır. Histerik, ket vurmadan yoksun oluşuyla, bedenin ağrıları ya da utançlarını talep edişiyle ve erkek deneyiminde söylenmeyi taşıma göreviyle belirlenir” (1995: 79-80). Bu bağlamda *Nefes*'te de erkeğin intikam almak için kendisini kurbanlaştırması -ölümü seçerek kendisini feda etmesi- hegemonik erkeklik değerleri etrafında bir kapanım sağlasa da, komutanın karısına, asker arkadaşına, doğmamış çocuğuna yönelik duygularını itiraf ederek histerik bir performans ortaya koyması erkekliğin doğuştan getirilen bir bütünlük olmadığını altını çizerek ve arkasında birtakım histerik tortular bırakır.

savaş anlatısı, *Nefes*'ten daha açık bir şekilde, erkek karakterleri sakatlayarak kurbanlaştıran ve savaş bağlamındaki hegemonik erkeklik kodlarının geçersizleşmesine neden olan bir biçimde sunulur. *Yazı Tura* savaşta biri bacağını diğeri ise kulağını kaybeden Rıdvan ve Cevher'in savaş sonrası travmasına odaklanırken, savaştan dönen erkek karakterlerin bedenlerindeki histerik tortular ve toplumun gaziliğe bakışındaki değer kaybı üzerinden milliyetçilik, militarizm ve hegemonik erkeklik arasındaki iç içe geçen ilişkiyi sorgulanabilir kılar. Bir çatışma sonrasında öldürdüğü kadın militanın, eski sevgilisi Elif olduğunu öğrenen Rıdvan'ın kendisini kaybedip mayınlı alanda havaya ateş açmasını ve onu kurtarmaya çalışan Cevher'le birlikte mayının patlaması sonucunda yaralanmasını anlatan tanıtıcı bir savaş sekansıya başlayan film, daha sonra bu iki arkadaşın sivil yaşamda karşılaştıkları sorunları anlatan iki farklı anlatı üzerinden ilerler. Karakterlerin toplumsal yaşama uyum sağlama güçlüğü, eve döndükleri zaman her şeyin değişmesi ve etraflarında daha önceden kurdukları güvenlik ağının parçalanması aracılığıyla gösterir. Örneğin askerde sakatlanan ve bir bacağını kaybeden Rıdvan toplumdaki ne övgü alır ne de saygı görür. Rıdvan'ın “Ben bacağımı bu ülkeye verdim” sözü yalnızca lafta kalır. Çünkü toplum bunun farkında değildir; sakatlanması daha çok Rıdvan'ın başarısızlığı olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca Rıdvan'ın da zaman zaman “delikanlılık” söylemine yaslanmakla birlikte savaşla ilgili çok fazla konuşmak istememesi, yeni askere gidecek genci “her işe aklın eriyο gibi durma”, “askere aptal git aptal gel” biçiminde uyarması savaş deneyiminin erkekliği krize sokan boyutlarını görünür kılmaktadır. Dolayısıyla *Yazı Tura*'da askerlik ve savaş genç erkeklerin hegemonik erkekliği öğrendiği, erkekliğin ve milliyetçiliğin karşılıklı pekiştirilmesi aracılığıyla ulusal bütünlüğün tekrar geçerli

kılındığı bir yapı sunmak yerine, askerden dönen erkeklerin ödediği bedellerin ve yaşadığı içsel çelişkilerin gösterilmesi aracılığıyla gazilik söyleminin altının oyulmasına zemin hazırlar. Bununla birlikte, filmin hegemonik erkeklik krizi çerçevesinde savaşın ve askerliğin anlamını sorgulamaya imkân veren yapısının, erkeklik değer, kural ve normlarının bütününe meydan okunması bakımından çelişkili bir kavrayış ortaya koyduğu görülür. Hegemonik erkekliğin erkek karakterler üzerinde yarattığı baskının sergilenmesine imkân sağlayan anlatı yapısı, tamamen geçersizleştirmek yerine hegemonik erkekliği delikanlılık, kurtarıcı erkek kahraman ya da norm olarak kurulan heteroseksüel erkek bedeni aracılığıyla bir ideal olarak yeniden üretir. Ayrıca fallusu kaybeden erkeklerin kurbanlaştırılması ve mazlumlaştırılması erkek karakterlerin daha güçlü, yeterli, iktidarlı olduğu bir döneme yönelik nostaljiyi teşvik eder.⁵⁴ Erkekliğin kriz içinde sunulması onun kaybına yas tutulmasını beraberinde getirir. Böylece fallus tekrar merkeze yerleştirilir.⁵⁵

⁵⁴ Ahmet Oktan'ın da belirttiği gibi, film geleneksel erkeklik kurgularına ilişkin radikal bir eleştiri sunmaz. Her iki karakterin de sivil yaşamda yıkımla sonlanan anlatıları ataerkil kurguları pekiştirme işlevi görür. Rıdvan sözlüsünün kaçmasını hazmedemeyip erkeklik onurunu kurtarmak için intihar ederken, Cevher'in eşcinsel ağabeyini kurtararak egemenlik alanına dâhil ettiği görülür (2009: 206-207).

⁵⁵ *Yazı Tura*'da fallusun tekrar merkeze yerleştirilmesi Pam Cook'un *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) filmi üzerine yaptığı çözümlemesindeki tespitleriyle örtüşür. Cook filmde erkeklik krizinin erkek Ödipal endişeleri bakımından tarif edilmesinin arzusunun fallus etrafında dolanmasına neden olduğunu ifade eder. İzleyiciyi filmin erkek karakteriyle birlikte erkeklik kaybının yasını tutmaya teşvik eden trajik anlatı yapısı üzerinde duran Cook, erkek Ödipal senaryosunun trajik kaçınılmazlığına yönelik vurgunun erkek arzusunun alternatif ifadelerini sınırlandırdığına dikkat çeker (1982: 44, 46).

2.2.1. Kahraman Erkeklik

Nefes'te gerek savaş sahneleri gerekse bir üst sesin eşlik ettiği belgesel etkisi taşıyan sahneler aracılığıyla militarizm, milliyetçilik ve hegemonik erkeklik değerleri arasındaki bağlantılar kurulurken kahramanlık ideolojisinin yıkılması ve yeniden üretilmesi biçiminde yorumlanabilecek çelişkili bir kavrayış ortaya konulur. Film bireysel erkek öznelerin savaşa ilişkin tereddütlerini ve savaş alanındaki yetersiz performanslarını göstererek kahramanlık ideolojisiyle ilgili eleştirel birtakım unsurlar barındırırken, aynı zamanda erkeklerin savaşçı olarak yeniden üretilmesine neden olan bu ideolojiyle açık biçimde hesaplaşılmasını engelleyen sözleri dolaşıma sokar. Filmde hem bu sıfatı hak etmenin zorluklarına işaret edilerek erkeklerin ödediği bedeller gösterilir, hem de elinden geleni yapmasına karşın yıkıma uğrayan, kendisini topluluk değerleri için feda eden ve bu bağlamda ölümlerle eşitlenen askerlerin toplumda hak ettiği ilgiyi görmemesi eleştirilir. Bu durum, komutanın “45 saniyeligi televizyonda kahraman olursunuz sonra da süslü püslü bir kadın magazin haberlerini sunmaya başlar” şeklindeki kadını küçümseyen eril dili aracılığıyla vurgulanır.

Filmde kahramanlık ideolojisini kensitiye uğratmayı engelleyen temel değerler, hegemonik erkeklik ve militarizmin karşılıklı birbirini pekiştirmesini sağlayan intikam, topluluk yararı, feragat, vatan savunması, kendini kurban etme, savaşçı yoldaşlığı ve erkek dostluğu gibi kavramlardır. Filmde ilk sahnelerden itibaren askerlerin birer kurbanla dönüştürülmesi aracılığıyla kahramanlaştırılması sürecini izleriz. Ancak birçok savaş filminde olduğu gibi bireysel üstünlüğe dayalı

bir süper güç hikâyesi temel alınmaz.⁵⁶ Daha çok bireysel bedenlerin topluluk yararına feda edilmesi, erkeklerin toplum yaşamından ayrılması ve homososyal cemaate eklenmesi üzerinden bütün bir komando birliği kahramanlaştırılır. Bunda askerlerin gündelik yaşamı üzerine yapılan bir belgesel izlenimi veren ve komutanlarına ait bir üst sesin yorumladığı görüntülerin de etkisi vardır. Duygusal bir atmosfer yaratılmasına neden olan bu görüntüler, yaşanan şeyin kurgu yerine gerçeğin ta kendisi olduğu izlenimi vermesinin yanı sıra erkeklerin komutana ait, aşkın bir üst ses aracılığıyla mitleştirilmesi- ve filmin sonunda kurbanlaştırılması- gibi bir işlevi de yerine getirir.⁵⁷ Böylelikle askerlerin birer makine değil, özlemleri, sevinçleri, üzüntüleri olan sıradan insanlar olduğu vurgulanmakta ve onların eğitim sürecinden geçirilerek askeri hiyerarşiyi, disiplini ve dayanışmayı öğrenen ve bu süreçte toplumdan farklılaşan bir bütün haline getirildiklerine dikkat çekilmektedir. Ancak tam da bu bakış aracılığıyla erkekler arasındaki farklılıkları eriten, hepsini belirli erkeklik değerleri çerçevesinde aynılaştıran ve bu erkeklik değerlerini olumlayan bir söylem yeniden üretilir. Örneğin askerlerden birinin “adam olmak” için dağa çıkmak istemesi,⁵⁸ çatışmada öldürülen diğerinin “kader kahramanını

⁵⁶ Aslında pusuda şehit düşen Orhan dışındaki askerlerin hiçbiri aşırı cesur değildir. Ordu sıradan bireylerden oluşur ve bu bireyler kahraman bir ordu yaratır anlayışı vardır. Filmin merkezinde yer alan ve bakış açısı hâkim kılınan Mete komutanın bile şiddet karşısında donakaldığı ve askerler tarafından sipere taşındığı görüntüler vardır.

⁵⁷ Filmde çatışma sekansının arkasından askerlerin birlikte ve neşe içinde şarkı söylediği geçmişteki bir sahnenin devreye sokulması, askerlerin çoğunun öldüğü ya da yaralandığı gerçeği karşısında, eski mutlu günlere dair nostaljik bir duygu yaratır. Bu durum askerlerin kurbanlaştırılması aracılığıyla yaratılan melodramatik etkiyi pekiştirmektedir.

⁵⁸ Bir asker ve komutan arasında geçen diyalog şu şekildedir:

Asker: Ben de dağa gelmek istiyorum. Dışarıda beni kimse ipemezdi komutanım. Ben şimdi buradan çıkınca ne anlaticam? Benden adam olmaz komutanım. Babam da hep öyle derdi. Ama siz yapın bir babalık komutanım. Beni de götürün o dağa. O dağ beni adam edecek komutanım.

buldu” diyerek kahramanlaştırılması ve ötekinin “hata yaparlar ama asla yalan söylemezler” şeklinde özcü biçimde idealize edilmesi ve ahlaki açıdan olumlanması, erkekleri görevleri aracılığıyla askerlik ve savaş etrafında yüce bir bedene yerleştiren temel birtakım vurgular barındırmaktadır.

Yukarıda söylenenler ışığında, *Yazı Tura*’nın kahramanlık ideolojisiyle ilişkili olarak *Nefes*’ten daha açık bir eleştiri sunduğu ve PKK’yla savaşan ve geri dönen askerlerin toplumdan yabancılaşmasına neden olan travmasına odaklanarak kahraman erkekliğin krizine işaret ettiği görülebilir. Bu bağlamda *Yazı Tura*’yı, Silverman’ın tarihsel travma örneği olarak adlandırdığı filmler bağlamında yorumlamak mümkün hale gelir. Silverman’a göre, II. Dünya savaşından ruhsal ve bedensel yaralarla dönen ve topluma uyum sağlamakta güçlük çeken erkek karakterlere yer veren tarihsel travma filmleri aile, küçük kasaba yaşamı ve ulusal bütünlük etrafında ideolojik bir yorgunluk duygusu yaratmaktadır. Dolayısıyla tarihsel travma erkek topluluğunu eksiklikle karşı karşıya getirmekte ve bu karşılaşma sonucunda egosu dağılan erkek öznenin gizlediği eksiklik⁵⁹ açığa çıkmaktadır (Silverman, 1992: 53- 55). Normal erkek özneliğinin penisin fallus olarak yanlış tanınması aracılığıyla üretildiğini ve bunun erkek öznenin kastrasyonunu⁶⁰ örtbas etmesini sağladığını belirten Silverman’a göre erkeklikteki bu kriz, ideolojiyle olan ilişkinin yeniden gözden geçirilmesine yardımcı olmaktadır

Komutan: Bunu da hazırlayın.

⁵⁹ Eksiklikle ilişkisi öncelikle ruhsal olan erkek öznenin bunu anatomik yetersizlik olarak yaşantılaması daha olasıdır (Chaudhuri, 2006: 111).

⁶⁰ Dil yasasına giriş evrensel kastrasyonu dikte etmesine karşın, hâkim kurgunun hem penis ve fallus arasında hem de gerçek ve sembolik baba arasında bir denklik kurduğu ve bunun erkek öznenin kastrasyon bilgisini reddetmesine olanak sağladığı ifade edilebilir (Silverman, 1992: 42).

(Chaudhuri, 2006: 107, 108). Bu kapsamda savaş sonrası travmasını temel alarak, kahramanlık ideolojisini erkeklik krizi etrafında geçersizleştiren *Yazı Tura*'da özellikle Rıdvan'ın anlatısı, Silverman'ın tarihsel kriz olarak adlandırdığı ideolojik yarılmanın bir örneğini sunar. Gazilik vatan savunmasında yaralanmayla ilişkili olarak milliyetçi söylem etrafında inşa edilen kutsal içeriğinden sıyrılır ve gündelik gerçekliğin içerisinde erkek karakterleri hadım eden bir yetersizliğe, işlevsizliğe hatta iktidarsızlığa karşılık gelir. Savaştan dönen Rıdvan hâkim kurgunun gerektirdiği özne konumlarına başvuramaz artık. Ne aile babası olabilir (sözlüsü Şefika “sakat” olduğu için onu terk eder) ne de ideolojik bütünlük duygusu çerçevesinde harekete geçirilen kahraman bir Türk askeri. Bacağını kaybetmesi de bir kahramanlık öyküsü olmaktan çok savaştan sonra sivil yaşama geçme başarısızlığı olarak değerlendirilir ve erkeğin topluluk dışı kalmasına işaret eder. Çünkü Rıdvan'ın uğruna savaştığı toplum onu bağrına basmaz. Rıdvan'ın topluluk yaşamından dışlanması kahveye girdiği zaman arkasından dedikodu yapıldığı, oturacak yer bulamadığı, oturduğu bir masadan kalkmak zorunda kaldığı ve son olarak yeni askere gidecek bir gencin de aralarında bulunduğu bir arkadaş grubunun Rıdvan'a köydeki dedikoduları anlattığı sahnelerde açığa çıkar. Rıdvan'ın mintika temizliği sırasında mayına bastığını ya da askerde yanlışlıkla kaçakçı katırlarını öldürdüklerini ifade eden bu dedikodular, hem Rıdvan'ın gazi olmasının vatan savunmasıyla ilişkili bir kahramanlık olarak algılanmaktan daha çok, savaştaki yetersiz bir performans olarak görüldüğünü vurgular hem de kasabadakilerin PKK'yla savaşan orduya yönelik güvensizliğine işaret eder.

Askerlik, savaş ve hegemonik erkeklik arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırma imkânı sağlayan dönemin bir başka filmi *Başka Sementin Çocukları* da savaştan herhangi bir fiziksel yara almadan dönen, hatta üstün başarı kazanan iki askerin travmasını sergileyerek, kahraman erkeklığe ilişkin ideolojik bakışı kesintiye uğratar. Filmin birçok karakteri içeren anlatısında, terhis olduğu gün bir cinayete kurban giden erkek kardeşinin katilini ararken savaştakine benzer bir şiddetin içine çekilen Semih'in ve eski sevgilisi Gül'le barışmak isteyen ancak reddedilen ve bunun üzerine savaşta öğrendiği şiddeti dış dünyada da kullanmaya başlayan Gürdal'ın askerliğin neden olduğu travmaya verdikleri histerik cevap, savaş ve askerlik çerçevesinde harekete geçirilen hegemonik erkeklik krizini sürekli hale getirir ve böylelikle erkeklik ritüellerinin erkek öznelliğini sakatlayıcı boyutlarına dikkat çekilir. Örneğin katıldığı bir çatışmada asker arkadaşlarının öldürülmesi sonucunda kendisini kaybeden ve var gücüyle PKK'ya saldıran Semih'in savaş alanındaki kahramanlıkları nedeniyle bir ay erken terhis edilmesine karşın, asker arkadaşlarının ölümüyle ve yaralanmasıyla ilgili onu dehşet içinde bırakan kâbuslardan ve halüsinasyonlardan muzdarip olduğu görülür. Erkeğin temsil yetersizliği yaşadığını gösteren bu kâbuslar hâkim erkeklik mitinden ayrılmayı sağlar. Semih bu halüsinasyonlardan birinde çatıdan düşme tehlikesi geçirir; dışarıda yağmur yağarken gördüğü bir diğesinde ise yağmur altında tatbikat yaptıkları ve aniden bomba patlamasıyla birlikte kendilerini yere attıkları bir ana geri döner ve bombadan korunma refleksiyle düştüğü bir su birikintisinin içinde kendisine gelir. Filmde savaştan üstün başarıyla dönen, sivil yaşamda kendisini hâlâ bir savaşın içinde sayan, dışarıdaki düşmanlarını PKK'lı olarak nitelendiren ve savaş travmasını narsistik eril şiddetle bastırmaya çalışan Gürdal'ın bile ondan savaşla ilgili bir aksiyon anlatısı

bekleyen arkadaşlarına herhangi bir üstünlük ya da başarı hikâyesi anlatmadığı, “kahramansın sen”, “leşlerini anlat”, “kaç kulak kestin” diyen arkadaşlarına küfrederek yanlarından ayrıldığı gösterilir.

2.2.2. Hegemonik Erkeğin Krizi: Sodomazoşist Performans ve Histeri

Nefes'in merkezindeki figür, temsille ayrıcalıklı bir ilişkisi olan Mete komutandır. Komutanın bakış açısı çekimlerinden geçmişe yapılan geri dönüşler, belgesel etkisi taşıyan ilk sahnelerde ona aşkın bir otorite veren üst sesinin kullanılması, karısına yazdığı şiiri okurken duyulan iç sesi, duygusallığın ve erkekler arası mahremiyetin öne çıktığı sahnelerde ona zoom objektifle yaklaşılması/yakın çekimlerin devreye sokulması onun savaşa ilgili gözlemlerine, duygu ve düşüncelerine en çok ortak olunan kişi olmasını beraberinde getirir ve bu bağlamda izleyiciyle ayrıcalıklı bir ilişki kurmasını sağlar. İzleyicinin özdeşleşmek için çağrıldığı bir figür olur.

Yüzbaşı Mete figürü anlatıda ikili bir bakış doğrultusunda yapılandırılmıştır. Bir yandan arkadaşı Orhan'ın pusuda öldürülmesi üzerine erkek dostluğu ve intikam duygusu çerçevesinde saldırganlık ve şiddet aracılığıyla harekete geçirilen bir erkeklik performansı üstlenir. Diğer yandan ise yine bu ölümle birlikte toplumda kendisine vaat edilen orta sınıf erkeklik değerleriyle arasındaki mesafenin farkına varır ve orta sınıf erkek öznenin kurban edilmesi üzerinden, erkeklik krizi etrafında biçimlenen mazoşist bir yapıya eklemlenir. Bu bağlamda erkeğin acısını ve kayıplarını öne çıkartan film, onu melodramatik kılarak kurbanlaştırır. Juliana

Schiesari melankolik ya da melodramatik erkeğin hem ataerkiye tepkili hem de onunla suç ortağı olduğunu ifade ederken, melankolik erkeği kadınsılıkla bağlantılı olduğu düşünülen acı ya da kayıpla özdeş bir figür olarak tanımlamakta ve kadınla ilgili melankolinin patoloji olarak kodlandığı yerde erkekteki melankolinin vicdan, yaratıcılık ve hassasiyet kılığında onun iktidarının dönüşümüne olanak tanıdığını belirtmektedir (akt. Rowe, 1995: 186). Filmde de Orhan'ın ölümüyle tetiklenen bu melodramatik yapı filmin *leitmotifi* niteliğinde olduğu söylenebilecek, sıklıkla yüzbaşı tarafından dile getirilen “Orhan'ın bir karısı, iki çocuğu ve yeni aldığı bir arabası vardı” sözleri aracılığıyla tekrarlanır. Bu sözler baba olmak, evlenmek ve özel mülkiyete sahip olmak aracılığıyla beyaz orta sınıf erkek özneye önerilen ve hegemonik bir erkek idealini başarması için gerekli olan temel erkeklik değerlerinin ve ayrıcalıkların altını çizerken, erkeğin savaş nedeniyle gerçekleşen ölümüyle birlikte bu idealin kaybedilmesine dikkat çeker. Dolayısıyla bu kaybı melodramatik kılar. Ancak burada amaç erkekler üzerinde baskı yaratan ve onları hegemonik erkeklik değerleri etrafında performansa zorlayan ekonomik sistemin ya da ataerkil sistemin sorgulanması değildir. Daha çok erkeklerin bu değer ve ayrıcalıklara ulaşamaması nedeniyle ortaya çıkan kayıp duygusunun altı çizilir. Bununla birlikte erkeklerin bu idealden uzaklaşmasının tek nedeni savaş ya da ölüm olarak sunulmaz. Komutanın bankacı olan bir astsubay ile konuşmasında öne çıkan erkekler arasındaki gelir dağılımı eşitsizlikleri,⁶¹ vatan savunması yapan ve ulusun bütünlüğünü korumak adına kendi hayatını tehlikeye atan askerlerin ekonomik yoksunluğu ve herhangi bir özel mülkiyet edinmesinin güçlüğü de onların başarılı bir erkeklik performansı

⁶¹Komutanın askerlere karşı alaycı tutumunda, vatani görevini yapmakta olan bazı askerlerin dışarıda sınıfsal açıdan daha üst bir konumda yer almasına yönelik, onların sahip olduklarına askerlerin sahip olamaması nedeniyle açığa çıkan bir haset duygusunun izlerini görmek mümkündür.

ortaya koymaları önünde engeldir. Bu durum kendilerine vaat edilen orta sınıf ayrıcalıkları ve değerleriyle aralarındaki mesafeyi artırır:

Komutan: Hakan bankacıydın de mi sen?

Hakan: Evet komutanım.

Komutan: Kamil, bak bu arkadaşlar senden de benden de beş kat fazla maaş alırlar.

Öyle değil mi Hakan?

Hakan: Valla komutanım aydan aya değişiyö. Yani ikramiye falan da alıyoruz. Ama kesintiler de oluyo tabii.

Komutan: Peki ben ev kredisi için başvursam ne istersiniz benden?

Hakan: Ben krediler bölümünde değilim ama herhalde teminat isterler.

Komutan: E benim teminatım dağlar.

Hakan: Teminat gösterilecek şeyin sizin üzerinizde olması gerekir sanırım.

Komutan: Tapusu olmayınca bu dağlar bir bankacının göztünde beş para etmez, de mi?

Ayrıca filmde Orhan'ın ölümüyle açığa çıkan erkeklik krizi, komutanın ekonomik kayıplarının farkına varmasına ek olarak işi, ailesi, ülkesi kısaca toplumsal kimliği etrafında kurduğı bütünlüğün de parçalanmasıyla sonuçlanır. Bu travmatik kayıp onun hegemonik erkekliği cisimleştirme zorunluluğı nedeniyle o güne kadar bastırduğı çelişkilerini, endişelerini, acılarını ve hayal kırıklıklarını itiraf etmesine ve travmatik bedenden histerik bir bedene dönüşmesi aracılığıyla, kadınsılıkla ilişkili duyguları içeri almasına neden olur. Karısına daha önce onu sevdiğini söyleyemediğı için pişmanlık duyar ve komando olmasının gerçek duygularını göstermesine engel olduğunu ifade eder: “Zeynep’e hiç söyleyemedim benim için ne kadar önemli olduğunu. Utandım. Komandoyuz ya biz. Öyle romantik şeylerle benim işim olmaz dedim kendime. Seni seviyorum diyemedim. Seni seviyorum. Ne kadar zor söylemesi on üç harfli kelimeyi.” Çocukları olmadığını ve tedavi amacıyla ilaç kullandığını itiraf etmesi, erkeklik krizine babalık krizini eklemektedir. Ayrıca bu

sahnede arkadaşı Orhan'ın ölümüne dayanamadığını vurgulayarak çatışmadan sağ çıkamayacağını söylemesi- hatta ilaçlarını almayı bırakması- ve karısına af dileyen bir mektup bırakması, intihar etme olasılığını hatırlatır. Vatani korumak ve arkadaşının intikamını almak uğruna hem karısından hem de kendi yaşamından vazgeçer.⁶² Komutanın acısının ön plana geçirilmesi, onun mazoşist bir performans ortaya koymasına ve dolayısıyla askıda kalmasına neden olur: “Her şey kapkara Barış. Aradığım sorulara cevap bulamıyorum artık. Cevapsız kaldım bu dağlarda. Zeynep yok, Orhan yok. Her şey anlamsızlaştı. Bunu söylemeye cesaretim yok. Nasıl anlatırım burayı da Ankara kadar çok sevdiğimi.”

Paul Smith mazoşist erkeğin büyük ölçüde fallik yasaya hizmet ettiğinden bahsederken, Lacan'a atıfla, mazoşizmin aslında kendini cezalandırmanın nevrozu olduğunu ifade eder. Çünkü mazoşizm kendisine sadistik vicdanın dönüşünü, süperegonun intikamını gerektiren bir yol belirlemektedir. Bu bağlamda mazoşistik an erteleme ve belirsizlik içerse de bu geciktirme yalnızca sonunda çözülmüşse çalışabilir. Dolayısıyla mazoşizm yasaya karşı gelmenin bir yolunu içerse bile aynı zamanda yasayla yolları ayırmamanın bir yolunu da içinde barındırmaktadır. Smith'in deyişiyle; “[m]azoşizmin kuralları, aslında metaforiktir ve oyun tartışmasız biçimde simgeselin esaretinde oynanan bir oyundur” (1995: 90- 91). Bu nedenle çatışma sahnesinden önce erkeğin performansının savaş ve askerlik üzerinden, komutanın şu sözü aracılığıyla, yeniden üretilmesi gerekir: “Beni buraya siz gönderdiniz. En büyük asker bizim asker. Şehitler ölmez vatan bölünmez. Öyle

⁶² Ancak kendisi ölse bile, düşmanın da ölmesini sağladığı için ölümü yalnızca bir yenilgiyi ifade etmez. Erkeğin vatan savunması uğrunda ödediği bedellere işaret eden bu sunum, onu milliyetçilik ve savaşçı yoldaşlığı üzerinden üretilen militarizme yeniden eklemeler.

bağırđı amcam. Halam bağırđı. Komşum bağırđı. Sen bağırđın. Ben de geldim [...] Bittiğinde beni yargılayacaksınız. Olsun yargılayın. Buradan başka gidecek yerim yok ki benim” ve “biz burada yenilirse siz de Ankara’da, İstanbul’da yenilirsiniz” şeklindeki sözleri, savaşın topluluk yararı doğrultusunda harekete geçirildiğinin ve erkeklerin “ulusal bütünlüğü” korumak adına militarize edildiğinin altını çizer. Erkeklik militarizm ve milliyetçilikle eklemlenmiş, “biz ve onlar” karşıtlığından hareketle kazanma ve kaybetme oyununda sergilenen ve onaylanan bir performansa dönüşmüştür.

Yazı Tura’da ise savaşın yarattığı travma sonucunda meydana gelen erkeklik kaybı ve bu kaybın milliyetçi ve militarist bir söylemle eklemlenmesindeki başarısızlık, erkek karakterlerin erkeklik krizini cisimleştiren histerik bir performans üstlenmesiyle sonuçlanır. Sally Robinson günümüz erkeklerinin histerik olduğunu ifade ederken, erkek bedeninin de bastırılan travmanın yazıldığı bir bez parçası olduğunu vurgular (2001: 136). Filmde de erkek karakterlerin histerisi savaşa ilişkin halüsinasyonları ve kâbuslarının yanı sıra aşırı içki tüketmesi, uyuşturucu kullanması aracılığıyla ifade edilir. Her iki karakter de eksiklikle işaretlenir. Fiziksel olarak engellidirler. Rıdvan’ın bacağı sakattır; Cevher’in bir kulağı duymaz. Temsil yetersizliği yaşadıkları gösterilir. Görsel ve işitsel olarak hâkimiyet kuramazlar. Rıdvan sakat bacağı nedeniyle sık sık yere düşer, Cevher’in ise görsel ve işitsel algısındaki bozulma trende dengesini kaybetmesine yol açar. Özellikle Rıdvan’ın dış dünyada tek başına yaşamasının zorluğu annesinin onu bir çocuk gibi yıkaması, gece kâbus gördüğünde koynuna yatırması ve gece yarısı eve dönmediği zaman almaya gitmesi aracılığıyla ifade edilir. Rıdvan’ın bedenen ve ruhen yaralanmasına neden

olan travma hem bedenindeki semptomlar hem de “Ben sakatım. Benim kafam da sakat” sözü aracılığıyla görünür kılınır. Ayrıca Rıdvan’ın yaşadığı travmayı sağaltma yönündeki tüm girişimlerinin de –sözlüsüyle evlenmek ya da Sencer ve Firuz’la savaş travmasını paylaşmak gibi- başarısızlıkla sonuçlandığı görülür. Rıdvan için rehabilitasyon sürecinin sorunlu olmasının nedenlerinden biri dış dünyada ona yardımcı olabilecek ne bekleyen bir eş, ne sevgili, ne de yakın bir erkek arkadaşının olmasıdır. Savaşta gerekirse arkadaşı için ölümü bile göze alabilecek kadar yoğun yaşanan erkek dostluğu dış dünyada ikiyüzlülük, ihanet ve sahtekârlık içeren ilişki biçimleri nedeniyle geçerliliğini kaybeder. Arkadaşı Sencer Rıdvan’a destek olmak bir yana onun arkasından konuşur, Rıdvan’ın aşırı içtiğini, yalan söylediğini ve efsane olmaya çalıştığını ileri sürerek Firuz’u ona inanmaması konusunda uyarır ve son olarak delikanlılığa aykırı davranmakla suçladığı⁶³ Rıdvan’ın sözlüsünü kaçıranak “asıl delikanlılığa aykırı hareket edenin” kendisi olduğunu açığa çıkarır.

Cevher ise savaş sonrası açığa çıkan erkeklik krizini bastırmak için büfe kurma girişiminin yanı sıra maço bir erkeklik maskesinin ve abartılı bir güç gösterisinin ardında gizlenen telafi edici eril fantezilere yönelir. Cevher kendisini güçsüzleştiren askerlik travmasını paylaşmak yerine, dış dünyanın içerdiği şiddet ve acımasızlığa dâhil olur. Horrocks, erkeklerin saldırganlık dışındaki duygularını

⁶³ Gazi olmasının delikanlılık için yeterli görülmemesi de Rıdvan’ı krize sürükler. Delikanlılığın erkeklerin her fırsatta yeniden üretilen erkeklik norm ve kurallarına uygun davranmasını gerektirmesi ancak öldürdüğü eski sevgilisi Elif’in babasının Firuz’un eski ortağı olduğunu öğrenen Rıdvan’ın aşırı içki ve uyuşturucunun etkisiyle kadınlara küfretmeye başlaması, onun delikanlılığını sorgulanabilir kılar. Ayrıca Firuz’un Rıdvan’a “bacağı kaybetmişsin delikanlılığı kaybetmeyelim” şeklindeki uyarısı, gazi olmak ve delikanlılık arasındaki doğallaştırılmış eklemlemeyi kırar. Rıdvan’ın bunun üzerine kendisini kaybederek “biz delikanlılığa bacağımızı verdik” diye bağırmaya başladığı görülür.

göstermelerinin yasaklandığını belirterek bunun onları yalnızlığa, umutsuzluğa ve hayal kırıklığına yönlendirdiğini söylerken (1994: 144), Asbjørn Grønstad, Savran'dan hareketle, erkeklerin eksiğinin farkında olmasının “endişe duygusu üreten ve hem söylemsel hem de davranışsal olarak şiddetle bağlantılı sürekli olarak ertelenen erkekliği başlat[tiğini]” ileri sürmektedir (2008: 184). Filmde de Cevher narsistik eril bir şiddet gösterisinin arkasına sığınarak endişe ve zayıflıklarını gizler. Yakınlık ve bağlantı getiren ilişkilerden kaçınan Cevher'in kendisine âşık olduğunu ifade eden kız arkadaşını başından savdığı, dostlarıyla ya da babasıyla savaş travmasını paylaşmadığı görüntülenir. Ancak deprem ya da eşcinsel ağabey gibi yeni travmalar Cevher'in bedeniyle ilgili endişelerini ve yetersizlik duygularını daha fazla saklamasına imkân vermez. Cevher'in depremden ve eşcinsel ağabeyinin ortaya çıkışından sonra trendeki baş dönmesine ek olarak tek başına ağladığı ya da babasının yanında travmalarından söz etmeye başladığı görülür.⁶⁴

Deprem, babasının göçük altında kalmasına, amcasının ölmesine ve yeni açtığı büfesinin yıkılmasına neden olurken, Cevher yeniden savaştakine benzer güçsüzlüğü ve çaresizliği deneyimler; bu arada eşcinsel ağabeyi, Cevher'in homofobik tutumla bastırmaya çalıştığı kadınsılaşıma korkusunu da açığa çıkarır. Özellikle bar sahnesinde ruj süren ağabeyin Cevher'i öpmesi ve dudağına ruj bulaştığı için artık Cevher'in eşcinsel sayılabileceğini ima etmesi eşcinselliğin

⁶⁴Ancak Cevher'in travmatik kaybını ve eksiğini açıklamasına neden olan ve onun kurbanlaştırılmasını mümkün kılan bu sahne herhangi bir sağaltımla sonuçlanmaz. Çünkü babası Cevher'in travmasını iyileştirebilecek simgesel yasanın taşıyıcısı, fallik yeterliliğe sahip bir figür değildir. Göçük altından yeni çıkan, hasta ve yaşlı baba oğluna yardım etmek bir yana onun yardımına muhtaç bir görünüm arz eder. Babanın tek başına yaşama güçlüğü Cevher'in anlatının sonuna doğru evden ayrılırken babasını arkadaşına emanet etmesiyle açığa çıkar.

erkeklik üzerinde yarattığı krizi ifade eder. Ancak filmde eşcinselliğin kaynaklık ettiği homofobinin eleştirilmediği; daha çok normatif, heteroseksüel erkek bedenine işaret etmek için kurgulandığı görülür. Teoman'ın kendi seçimiyle eşcinsel olmadığının vurgulanması onun davranışlarına bir özür sağlamakta, babasızlıkla ve babanın yokluğunda savunmasız kalmakla ilişkilendirilen eşcinsellik hem heteroseksüel erkek cinselliğini hem de ailedeki eril otorite temelinde kurulan ataerkil iktidar yapısını yeniden meşru kılmaktadır. Peele'in de belirttiği üzere, popüler kültür metinlerinin lezbiyenleri ve geyleri heteroseksüeller tarafından kabul edilmeye ihtiyaç duyan kişiler olarak resmetmesi ve tolerans göstermesi gereken heteroseksüel bir izleyici kitlesi yaratması, bağımlı olarak sunulan eşcinselleri marjinalleştirmenin farklı bir boyutunu açığa çıkarır (2007: 2). Bu bağlamda filmde de Teoman'ın kendi seçimiyle eşcinsel olmamasının onun kurbanlaştırılmasını mümkün kıldığı, hem filmin erkek karakteri Cevher hem de izleyici tarafından kabul edilmesini kolaylaştırdığı söylenebilir. Filmin sonunda şiddete uğrayan Teoman'ın Cevher tarafından kurtarılması ise eşcinsel figürün erkeksi hâkimiyet ve koruma şemsiyesinin içine dâhil edildiğini gösterir.

2.2.3. Sadizm: Bir Erkeklik Ritüeli Olarak Mücadele ve Savaş

Nefes'te komutan, gerek silahını kullanarak PKK militanlarını etkisiz hale getirdiği çatışma sahnesinde gerekse fiziksel gücünü kullanarak kadın militanın boğazını sıktığı işkence sahnesinde, şiddet ve fiziksel üstünlük aracılığıyla üretilen sadistik bir erkeklik performansı ortaya koymaktadır. “Mücadele, çatışma ve savaş bir erkeklik ritüelidir ve sonuna kadar dayanma mentalitesi, hem erkeğin kendi

erkekliğini ispat etmesine, hem de başkalarının gözünde erkekliğin ifade edilmesine hizmet eder” (Onur ve Koyuncu, 2004: 40). Bu sahnelerde komutan PKK’lıları ötekileştirerek onların bedenlerini hâkimiyeti altına alır. “Bedenin[in] bütünlüğü ötekinin bedeni tahrip edildiği zaman onaylanır” (Easthope, 1990: 65). Gerek bu sahnelerde gerekse komutan ve PKK militanı arasındaki karşılıklı konuşmalarda öne çıkan rekabet, kışkırtıcı bir dil aracılığıyla savaşı erkekler arasında gerçekleşen bir güç ve intikam mücadelesine çevirir. Bu konuşmalar savaşı cesaret/korkaklık üzerinden yeniden üretilen bireysel erkek performansına indirger. Komutan pusuda öldürülen arkadaşları, özellikle de yakın arkadaşı Orhan’ın intikamını alma güdüsüyle hareket ederken; PKK lideri de öldürüldüğünü düşündüğü kadın militanın intikamını almak ister.

Militan: Senden yoldaşımın ölümünün hesabını soracağım Kaya.

Komutan: Gel sor hadi.

Militan: O kadının intikamını alacağım senden.

Komutan: Ben de intikam alacağım.

Militan: O kadının heykelini dikicem oraya.

Komutan: Yiğit bir adam gibi gel.

Militan: Gelicem komutan çok az kaldı.

Komutan: Seni görmeden gitmem korkak herif.

Ancak filmde savaşı iki erkeğin performansına eşit şans tanınmadığı söylenebilir. Komutan anlatının yönlendiricisi konumundayken, Doktor kod adlı PKK militanı yalnızca fotoğrafta görünen, karanlık bir figüre ve tehdit edici bir sese indirgenir (Yücel vd., 2009: 83; Yıldırım, 2009). Dolayısıyla iki erkek arasındaki karşıtlık, milliyetçilik söylemleri üzerinden harekete geçirilir. Komutan askerlerinden birine savaşta haklı taraf olmadığını ifade etse bile çatışma sahnesi bu söylemi

tersine çevirmektedir. Filmi Türk askerlerinin bakış açısından izleyen ve askerlerin çatışmaya ilişkin tedirgin ve endişeli beklentisiyle özdeşleşen seyirci için katil olanlar Kürt militanlara, kurban konumunda olanlar ise Türk askerlerine dönüşmüştür. Dolayısıyla Higate ve Hopton'un da belirttiği gibi “ ‘[b]izim çocuklar’ bize aittir ve ‘(yabancı) öteki’ değildir; asker kimliği bu keskin ikili karşıtlık etrafında inşa edilir” (2005: 441)

Filmde komutan intikam alma arzusuyla karargâhın emirlerine karşı gelir, bireysel inisiyatif kullanarak eyleme geçer ve bir kadın teröristi yaralı ele geçirerek ona işkence yapar. Ayrıca filmin sonundaki çatışma sahnesinde kendi ölümü pahasına PKK liderini kadın militanla ilişkili konuşmalar yaparak kışkırtır ve onu tuzağa düşürür. Daha önce de belirtildiği gibi, bu sahnede komutan ölse bile rakibinin, yani PKK liderinin de ölmesini sağladığı için amacına ulaşmış, intikamını almış olur. Burada komutanı motive eden temel duygu savaşçı yoldaşlığıdır. Nira Yuval-Davis'in dile getirdiği üzere askerleri savaşa yönelten nedenler arasında ideolojik vatansever inançlar, maddi kazanç ya da statü ödülleri etkili olabilse de, savaşçıların günlük hayatlarını belirleyen asıl destekleyici duygu, “her zaman için yaşam ve ölüm durumlarında dost askerlere ve karşılıklı sadakate güvenebilme[ktir]” (2003: 201). Bu bağlamda filmin savaş etrafında harekete geçirilen anlatısında da, militarizmin ve erkekliğin karşılıklı olarak yeniden üretilmesini sağlayan eril bağlılık ve erkek dostluğu belirleyici bir rol oynar. Savaşta erkeklerin birbirlerine olan sevgisini itiraf etmesi, birlikte ağlaması ya da teselli bulması için birtakım olanaklar olduğunu belirten Easthope'un da vurguladığı gibi savaşta çekilen acı, erkek bağlılığının ifade edilmesi için ödenen bir bedel haline dönüşür (1990: 66). Ölüm ya

da sakatlanma anı erkeklerin birbirlerine olan ihtiyacını ve sevgisini ifade etmesi için bir potansiyel sunar (Horrocks, 1994: 150-151). Filmde de erkek dostluğu askerlik ve savaş gibi zorlu süreçlere katlanmada telafi edici bir mekanizma oluştururken,⁶⁵ bu dostluğun kaybedilmesi kayıp ve eksiklik duygusu yaratır; erkeğin mazoşist ve sadist performanslar arasında bölünmesine neden olur.

Filmde komutanın karakola ulaştıktan sonra nöbette uyuyan bir askerle karşı karşıya kalması ve bunun üzerine birlikteki bütün askerleri savaşın ve ölümün ciddiyetini anlamaları için sert bir eğitim sürecine tabi tutması, hem sadizm hem de mazoşizm etrafında anlamlandırılabilir izler barındırmaktadır. Karakola ulaştıktan sonra yüzbaşı ilk olarak oldukça gürültülü biçimde sobaya vurarak nöbette uyuyan askeri uyandırır. Komutanı karşısında gören asker hemen hazır ola geçerek ayağa kalkar. Askerin ayakkabısını giymeye bile fırsatı olmamıştır. Kamera alt açıyla askerin ve yüzbaşının ayaklarını çekerken; askerin çıplak ayakları ve yüzbaşının postalları arasındaki karşıtlık, askerin komutanın otoritesine tabi oluşuna işaret ederek askerler arasındaki hiyerarşiye dikkat çeker. Daha sonra Mete yüzbaşı onu tekrar yerine oturtur ve geriye dönüşlerle, yakın arkadaşı Orhan'ın öldüğü çatışma sahnesini anlatmaya başlar. Farklı kamera açılarının devreye girmesiyle tekrar tekrar görüntülenen ve kameraya sıçrayan kanlarla birlikte oldukça stilize bir şiddet

⁶⁵ Komutanın Orhan'la olan dostluğunun yanı sıra izne göndermek istediği Kürt etnisitesine mensup Turgay'dan, "birlikte geldik, birlikte gideceğiz" cevabını alması- ki bu söz aynı zamanda filmin başlangıcında askerlerden birinin dağda Kürtlere güvenilemeyeceği sözünü boşa çıkarmaktadır -, Barış'ın tehlikeli bir göreve komutanını götürmek istememesi, bir diğer askerin çatışma anında onu sipere çekmesi askerlerin birbirleri için ölümü göze almalarına dikkat çekmekte ve savaş ve askerlik aracılığıyla yeniden üretilen erkekler arasındaki bağlılığı idealize ederek erkeklik değerlerinin pekiştirilmesini sağlamaktadır.

gösterisine dönüştürülen bu ölüm, bir yandan komutanın asker arkadaşının öldürüldüğü travmatik anda sabitlendiğini göstererek ondaki mazoşizmi açığa çıkarırken, diğer yandan askerleri ölümle korkutması aracılığıyla onlar üzerinde bir sadizm uygulamasını mümkün kılar. Bu yapıyı David Savran'ın Freud'dan hareketle geliştirdiği ve beyaz erkek öznenin eşzamanlı olarak kurban rolünü üstlenmesi ve reddetmesi aracılığıyla üretildiğini belirttiği “refleksif sadomazoşizm” olarak tanımlamak mümkündür. Buna göre, öznenin egosunun sadist ve mazoşist bileşenlere ayrıldığı refleksif sadomazoşizm, öznenin ötekilere işkence etme ve onlar üzerinde hâkimiyet kurma arzusunu kendisine geri çevirmekte ve bu arzu kendine-ışkence etmeye ve kendini-cezalandırmaya dönüşmektedir. Savran'ın da belirttiği gibi öznenin bu ikili yapıyı üstlenmesi, itaati ve hâkimiyeti hem erotize etmesini hem de reddetmesini sağlayarak onu aynı anda saldırgan ve kurban, etkin ve edilgin, “erkeksi” ve “kadınsı” olabileceği bir çerçeveye içine yerleştirmektedir (1996: 127-129). Filmde de komutanın askerleri cezalandırmak için tehditkâr bir tutumla gerek bıçağı askerin vücudunda gezdirmesi gerekse sobaya art arda vurarak kurşun seslerini yeniden canlandırması askerler üzerinde bir tehdit yaratmakta, ölümlerin askerler üzerindeki tahribatını pekiştirmektedir. Geriye dönük olarak yeniden inşa edilen bu sahne aynı zamanda komutanın asker arkadaşının ölümünden duyduğu acı ve üzüntüyü tekrar tekrar yaşamasını sağlamakta ve ondaki mazoşist yapıyı açığa çıkarmaktadır.

Filmde komutanın askerlere sadistçe davrandığı içtima sahnesi de komutanın mazoşizmini açığa çıkarır. Komutan askerleri topladığı bu eğitim sahnesinde, emir-komuta zincirinde göreve karşı gelmenin ya da görevi savsaklayarak yapmanın

cezasının ölüm olduğunu belirtir. Askerlere aileleriyle ilgili sorular sorar⁶⁶ ve yakınlarıyla duygusal bir özdeşlik kurmalarını sağlayarak onları mazoşist bir acı çekme deneyimine hapseder. Bu sahnede her erkeğe “koruması gereken topluluk kavramları çerçevesinde disiplin telkin ed[ilir]” (Cockburn, 2009: 298). Bu bağlamda erkek özneye aile içindeki sorumluluklarının hatırlatılması- örneğin ölmesi halinde karısının lojman hakkının elinden alınması gibi- erkek öznenin hegemonik erkeklik gereğince, aile içinde ve orduda üstlenmesi gereken görevleri arasında bir bağlantı kurulmasına neden olur. Böylece askerliğin gündelik hayattaki erkeklik mikro kültürüne ait pratiklere eklemlenmesi aracılığıyla, militarizm ve erkeklik karşılıklı olarak harekete geçirilmiş olur. Ayrıca komutanın askerlere “kahramanca mı savaştınız? Öyle mi öldünüz? Hayır. Bu adam uyudu diye öldünüz” ve “burası bir birlik. Bireysel hareket edemezsin. Arkadaşın için hareket edeceksin. Uyusun diye uyumayacaksın. Ölmesin diye öleceksin” diyerek hem askerliğin hem de erkekliğin temel kurallarını hatırlatması, “savaşçı yoldaşlığı” üzerinden pekiştirilen erkek homososyalliğini meşru kılar.

Yazı Tura'da sadizm, savaşta ortaya çıkan eril üstünlük ve güç gösterisi olmaktan çok savaş sonrası travmaya verilen histerik tepkinin bir parçası olarak

⁶⁶Komutan: Kamil Ateş sen öldün. Karın var mı?

Kamil Ateş: Var komutanım.

Komutan: Lojmanda mı kalıyor?

Kamil Ateş: Evet komutanım.

Komutan: Hemen haber ver yeni ev arasın. Lojmanda çok fazla tutmayacaklar. Niye? Öldün.

Anan baban hayatta mı?

Kamil Ateş: Evet komutanım.

Komutan: İyi. Cenazeni ona göndeririz.

kodlanır. Cevher'in savaşta öğrendiği şiddeti sivil yaşamda öteki insanlar üzerinde tatbik etmesi savaştaki şiddetin hem erkek öznelliği hem de toplum için tehlikeli sonuçlarına işaret eder. Örneğin Cevher'in komando bıçağını kullanarak insanların derilerinden bir parça koparttığı ya da kulaklarını kestiği gösterilir. Bununla birlikte aşırı olarak kodlanan bu şiddetin fetişleştirilmiş bir estetikle sunulması, sadistik bir gösteri haline dönüştürülmesi ve Cevher'in ağabeyini kurtarması gibi gerekçeler söz konusu olduğunda meşru hale getirilmesi şiddetin intikam ve erkeklik onur kodları temelinde yeniden üretilmesini mümkün kılar. Filmin son sahnelerinde Cevher'in şiddete maruz kalan ağabeyini kurtarmak için komando bıçağıyla onu döven erkeğin boğazını ya da kulağını kesmesi, seyircinin dikkatini kontrolsüz şiddetten uzaklaştırarak Teoman'ın kurtarılmasına ve ağabey-kardeş arasındaki bağın kurulmasına kaydırır. Ayrıca Teoman'ın Cevher üzerinde eşcinsellik endişesi yarattıktan sonra şiddete maruz kalmasının, nesneleştirilen ve kadınsılaştırılan erkeğin cezalandırılması ve daha sonra erkek özne tarafından kurtarılması aracılığıyla tehlikesinin bertaraf edilmesi işlevini karşıladığı söylenebilir.

Savaş sonrası erkek sadizmi *Başka Sementin Çocukları*'nda da karşımıza çıkar. Savaştan dönmesine rağmen askeri üniformayla gezmeye devam eden, dış dünyada başa çıkamadığı sorunları askerde olduğu gibi abartılı bir şiddet gösterisinin arkasına sığınarak çözmeye çalışan ve düşmanı olarak gördüğu kişileri PKK'lı addeden Gürdal'ın paranoyasından hareketle savaşın sivil yaşama geri dönen erkekler üzerinde devam eden yıkıcı etkisi sergilenir. Gürdal'ın savaş bittikten sonra Gül'ün çalıştığı bara giderek, onu yeniden birlikte olmaya zorladığı, bu sırada barda bulunan Gül'ün yeni sevgilisinin akrabalarının Gürdal'ı tartakladığı ve onu polise teslim ettiği

gösterilir. Ancak Gürdal polis arabasına binmek istemez ve Gül'ün yeni sevgilisini ve akrabalarını PKK'lı addederek intikam yeminleri eder: “Öldünüz lan. Terörist ibneler. PKK'nın piçleri. Yakıcam ulan burayı. Dağıtıcam burayı.” Polislerden “Bana kelepçe takamazsın. 100 tane PKK'lı leşim var benim. Birliğimi arayın. Ferdi yüzbaşımı getirin buraya” diyerek bırakılmasını talep eder. Polislerin oralı olmaması üzerine ise kendisini kaybederek “Komando er Gürdal Çakar İstanbul. Emret Komutanım. Emret komutanım. Emret” şeklinde sayıklamaya başlar. Devam eden sahnelerde Gürdal'ın Gül'ün peşini bırakmadığı, askerde yaşadığı travmatik olayları anlatırken mazoşist bir performans üstlenerek Gül'ü kandırdığı, ancak daha sonra saldırganlaşarak Gül üzerinde şiddet uygulamaya başladığı gösterilir. Böylelikle savaşın içerdiği şiddetin savaştan herhangi bir yara almadan dönen ya da savaş alanında üstün bir başarı sergileyerek ödüllendirilen erkek özneler üzerindeki sakatlayıcı etkisine işaret eden film eleştirel bir bakış ortaya koyar. Ancak anlatımın sonuna doğru erkekler arasındaki kavga gibi aksiyon yüklü, şiddet dozajı yüksek sahnelerde savaş sonrası travmasına işaret eden eril şiddete ilişkin eleştirel bakışın kesintiye uğratıldığı görülür. Filmin savaş travması kurbanı bir diğer erkek karakteri olan Semih'in, kardeşini Gürdal'ın öldürdüğünü düşünmesi ve Gürdal'ın da Semih'in Gül'le ilişkisi olduğuna inanması sonucunda iki erkeğin karşı karşıya gelmesi eril şiddet eleştirisini iki erkek arasındaki güç, sertlik ve intikam mücadelesine çevirir. Savaşta öğrenilen şiddetin hareketli kamerayla takip edilmesi aracılığıyla gösteriye dönüştürülmesi ve fetişleştirilmesi mümkün kılınır.

Yazı Tura ve Başka Semtin Çocukları'yla ilgili değinilmesi gereken bir başka önemli nokta da Cevher ve Gürdal karakterlerinin sadizmin yanı sıra bir yandan

savaşta kendi bedenlerine yöneltilen şiddet nedeniyle kurbanlaştırılmalarını sağlayan mazoşizm paradigmasını cisimleştirmesi, diğer yandan ise anlatının sonunda onlar için herhangi bir aşkın olasılık olmadığının gösterilmesi aracılığıyla bu paradigmadan ayrılmasıdır. Çünkü Smith'in de belirttiği gibi, western, macera gibi film türlerinde kurbanlaştırılan erkek ya sonunda hâkimiyeti yeniden elde eder ya da İsa gibi çeşitli çilelere katlandığı için yeniden doğum, yeniden yaratım, kurban, ödül gibi metonimik açıdan bağlantılı çeşitli nosyonlarla ödüllendirilir (1995: 87-88). Örneğin *Nefes*'te komutan PKK liderini tuzağa düşürerek kendisini kurban etse de, sonunda vatan savunmasında ödediği bedellere dikkat çekilmesi aracılığıyla ahlaki üstünlük elde eder. Erkek özne, epik kahramanlar gibi, onu terk etme kabiliyeti aracılığıyla bedeni üzerindeki kontrolünü gösterir (Hunt, 1993: 73).

Bu aslında ters idealdir: Görev ve duygu, yasa ve sevgi, ölüm ve arzuya ilişkin karşıt gündemler kurbanda birleştirilir: Bu, kontrol sınırını geçme ve bir ideal üretme aracılığıyla, özdenetiminin son eylemi olarak önerilen çarmlı germedir (Kirkham ve Thumim, 1995: 26).

Oysa bu filmlerde erkek karakterler için herhangi bir aşkın olasılık sunulmaz. Gürdal bir yanlış anlama sonucunda kendisi gibi savaş kurbanı olan Semih'le hesaplaşması sırasında ölür, Cevher ise kardeşini kurtarmak adına kendisini feda eder ve hapse girer. Filmin sonunda çevresini saran polisler gazi olduğunu söylemesi, onlardan kendisine kelepçe takılmamasını istemesi onu kurbanlaştırır da sonunda herhangi bir kurtuluş ya da aşkın üstünlük duygusu olmadığı gösterilir.

2.2.4. Militarizmin Hizmetinde Kadınlar: Anne, Eş, Sevgili ve Militan Kadın İmgeleri

Nefes'te olay örgüsü erkekler arasındaki mücadele ve dayanışma ekseninde belirlenirken; kadınların bu mücadelede sembolik bir rol oynadığı, daha çok erkek karakterlerin militarize edilmesi ve erkekliğini kadınların bakışında onaylaması çerçevesinde olumlandığı ya da namus çerçevesinde ötekileştirilerek dışarı atıldığı (*abjection*)⁶⁷ görülür. Çünkü Bourdieu'nün de belirttiği üzere rekabetin ciddi oyunlarının oynandığı erkek habituslarında kadınlardan beklenen temel rol izleyici konumuyla, hatta Virginia Woolf'a atıfla ifade ettiği gibi, erkeklerin güç ve üstünlüklerini gösteren yansıtıcı bir ayna olma işleviyle sınırlandırılır (Bourdieu'den akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 33). Dolayısıyla kadınların bu işlevi karşılamadıkları noktada erkeklerin egemenliklerinin sorgulanmaya açık hale gelmesi ve erkeklik krizinin cisimleşmesi, filmde gördüğümüz üzere bu tehlikenin bertaraf edilmesini, kadının “namussallaştırılarak”⁶⁸ cezalandırılmasını gerektirir.

⁶⁷ Julia Kristeva tarafından geliştirilen *abjection* (iğrençlik, dışlama, dışa atma) kavramı, bir grubun ya da öznenin kimlik sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlamasına ilişkin bir psikolojik tepkiyi ifade ederken, Iris Marion Young kavramının kullanımını genişletmiş, onu ırkçılık, homofobi, cinsiyetçilik gibi her türlü ayrımcılık biçimini açıklamak için yaygın bir başvuru noktası haline getirmiştir (Mutluer, 2008: 15). Buna göre; “cinsiyetçilik, homofobi ve ırkçılık, yani bedenleri cinsiyetleri, cinsellikleri ve/veya renkleri nedeniyle reddetmek bir ‘dışarı püskürtme’ edimidir, bunu takip eden ‘geri püskürtme’ edimi ise kültürde hegemonik olan kimlikleri cinsiyet/ırk/cinsellik bazlı farklılaştırma eksenlerine göre kurar ve pekiştirir” (Butler, 2008: 221).

⁶⁸Namusla ilişkili bir konunun tabu sayılarak dışlanması hareketle geliştirilen “namussallaştırma”, iktidarın tehdit algıladığı bir konuyu yok saymasını mümkün kılan bir strateji olarak değerlendirilebilir (bkz. Mutluer, 2008: 23-24)

Filmde erkek karakterlerin militarize edilmesi etrafında araçsallaştırılan kadınların, üç temel rol çerçevesinde temsil edildiği görülmektedir. Bunlardan ilki, anne ya da eş olarak konumlandırılan kadınların askerler için endişelenen ya da onlara destek olanlar biçiminde militarize edilmesidir. Birçok feminist araştırmacı militarist hareketlerde kadınların “endişelenenler”, erkeklerin ise “savaşçılar” biçiminde doğallaştırıldığından bahsederken, erkeklerin “kadınların aile ocağının ateşini yakmayı sürdürdükleri” bilgisiyle rahatlayıp savaşa motive olduğunu belirtirler (Yuval-Davis, 2003; Enloe, 2003). Filmde de komutanın askeriyle olan konuşmasında “bekleyen birinin olmasının iyi olduğu”na ilişkin vurgusu, militarize edilen kadınla ilişkili bu söylemi örnekler. Cynthia Enloe’nin sözleriyle, “kadınlar sıklıkla milliyetçi hareketlere katılmaya teşvik edilmişler, fakat rolleri erkek arkadaşlarının egolarını okşayan sevgili, stoik eş veya besleyen anne olmakla sınırlandırılmıştır” (2003: 99). Bu bağlamda askerlerin görevini bitirmesini ve geri dönmesini bekleyen “fedakâr” eş⁶⁹ ya da sevgili rolünü üstlenenler ya da oğluna yönelik sevgisi, fedakârlığı ve sadakati nedeniyle yüceltilen ve anlatının duygusal atmosferini pekiştiren anneler, toplumsal cinsiyetlerinin gerektirdiği temel rolleri karşıladıkları ve savaştaki erkeklere destek oldukları için olumlanırlar. Askerlerin eşleri ya da sevgilileri özcü bir şekilde kadınsı duyarlılık ve zayıflıkla birleştirilirken, annelerin oğlu ölse bile “vatan sağ olsun” dedikleri vurgulanır. Anlatıda daha çok askerlerin telefon konuşmalarında sesleri aracılığıyla temsil edilen bu kadınlar arasında yer alan komutanın eşinin anlatının sonunda sesine ek olarak görüntüsüyle de varlık kazandığı görülür. Komutanın çatışmada vurulduğu ve karısının evde ölüm

⁶⁹ Bu bağlamda eşi, komutanın savaşta hem özlem duyduğu hem de vatan ve aşk arasında seçim yapmak zorunda kalması nedeniyle vicdanen kendisini suçlu hissettiği “iyi” olarak konumlanan kadınlardan biridir.

haberini beklediği sahneler paralel kurguyla, eş zamanlı olarak bir araya getirilir ve anlatının melodramatik ve travmatik etkisini pekiştirmek için kullanılır.

Askerdeki sevgilisine ya da eşine destek olmayan, kendi sıkıntılarından bahsederek savaşta sevgilisinin ruhsal olarak zayıflamasına neden olan, alaycı bir dille erkeğin militarist politikalar doğrultusunda harekete geçirilmesini (ve savaşa konsantre olmasını) engelleyen bencil kadınlar ise aşağılayıcı bir dil aracılığıyla suçlanarak düşmana dönüştürülmektedir. Bu süreçte devreye sokulan en etkili mekanizma kadının aldatacağı imasıdır. Böylelikle namus üzerinden erkeklik söylemi harekete geçirilirken, kadının militarist politikaya ya da dile yönelik en ufak bir alaycı tavrı onun “namussallaştırılarak” dışa atılmasıyla sonuçlanır. Komutanın askeriyle yaptığı konuşma bu söylemi örnekler. Komutan bütün gece uyuyamadığını söyleyen Vedat’ın sorununun âşık olduğu kadınla ilgili olduğunu anlar ve ona “nerede yaşıyor” diye sorar. Vedat’ın “İstanbul’da” cevabını vermesi karşılığında ise “Biliyorsun büyük şehirlere aşk küçük gelir. Aldatacak oğlum seni” der. Böylelikle kent hayatının tehlikelerinin kadının fahişleşmesi aracılığıyla metaforik bir dille anlatıldığı Yeşilçam filmlerinin kente ve kadına yönelik olumsuz çifte söylemi yeniden üretilir. Ayrıca asker ve sevgilisi arasındaki konuşmadan hemen sonra devreye sokulan ve askerlerin hep bir ağızdan söyledikleri şarkıda geçen kadına yönelik “fahişe” iması, “kötü sevgili figürünün” olumsuz imgesini destekler ve kadınlar karşısında kurulan erkek homososyalliğini harekete geçirerek erkekler arası dayanışma ve birliktelik söyleminin altını çizer. Şarkı şu şekildedir:

Bana bir resmini vermedin bi de.
Şimdi geziyorsun elden ele.

Çalacağım kapını bir demet gülle
İşte kapı çek git diyeceğim sokaklarına
Hayat kadını Allahsız sürtük
Biz seninle orda burada ne alem sürdük.

Bu sahnede izleyicinin kadın imgesine yönelik anlatı kodlarını yorumlaması büyük ölçüde hâkim okuma çerçevesinde kapatılmıştır. Çünkü kadının sıkıntı çektiğini söyleyip ilgisizlikten yakınması, “tabii sen bizi koruyorsun orada. Sen orda olduğun için ben huzurluyum” diyerek savaşı ve askerliği küçümsemesi, anlatıyı askerlerin bakış açısından izleyen ve onların maruz kaldıkları zorlu yaşam koşullarına ve sert eğitime tanık olan izleyicinin, kadını suçlayan erkeklik söyleminden yana olmasını beraberinde getirir. Kadının alaycı yaklaşımının askerlerin gerçek yaşamıyla tezat teşkil eden görüntüsü, bu söylemin tersine çevrilmesi aracılığıyla, askerlerin vatan savunması etrafında yüceltilmesine ve kadının ötekileştirilmesine neden olur.

Filmde olumsuz bir işlev yüklenen diğer kadın karakter ise hem askerlerin düşmanı olarak hem de toplumsal cinsiyet kimliği nedeniyle çifte ötekileştirmeye maruz kalan ve militarist politikalarla toplumsal cinsiyet politikaları arasındaki eklemlenmeyi cisimleştiren Kürt kadın militandır. Bu bağlamda filmde kadın ve erkek militanın temsilinin hâkim toplumsal cinsiyet kodları çerçevesinde karşılaştığı, kadının savaşçı kimliğiyle erkekler arası mücadelede aktif bir konum olsa dahi özel alandaki ilişkiler üzerinden cinsiyetçi bir dille aşağılandığı ve böylelikle kamusal alandaki varlığının bertaraf edildiği görülür. Kürt erkek militan, intikamcı ve savaşçı gibi imgelerle yan yana getirilerek eylem içinde olan aktif bir düşmana dönüştürülürken -anlatıdaki militarist mücadelenin temel eksenini, komutan ve

militanın temsilcileri olduğu erkekler arası güç ve üstünlük mücadelesidir- militan kadının “militan erkeğin sevgilisi” olarak araçsallaştırılması aracılığıyla erkeğin intikam almasını gerektiren bir “nesneye” dönüştürüldüğü söylenebilir.⁷⁰ Bu doğrultuda filmde tek işkencenin bu Kürt kadın militana yapılması ve acı çeken, yaralı bedeninin ayrıntı çekim, yakın çekim, üst açılı çekim gibi farklı açılardan yapılan çekimler aracılığıyla nesneleştirilmesi ve uzunca bir süre izleyici bakışına sunulması Saigol’un ifadesiyle, düşman olarak tanımlanan bir yabancının, kimliği tehdit ettiği her noktada kadın bedeninin en şiddetli çatışma alanlarına dönüştüğünün bir göstergesi haline gelir (2004: 255). Üstelik bu sahnede kadın militanın, bedeninin işkenceye tabi tutulmasının yanı sıra toplumsal cinsiyetinden ötürü cinsiyetçi ve pornografik bir dille de aşağılandığı görülür:

Komutan (Kadının boğazını sıkılmaktadır): Orhan’ın ve Emre’nin şehit düştüğü pusuda sen de var mıydın? Orada mıydın? Orhan’ın bir karısı, iki çocuğu ve bir de yeni aldığı arabası vardı. Öldürülüşlerini gördün mü? Seyrettin de mi? Senin bekleyenin yok mu kızım? Sen ölürsen kim üzülür? Ben üzülmem. Sikiyo değil mi seni? Sikiyo. O doktoru getiricem buraya.

Kadını tedavi eden doktor: Komutanım öldüreceksiniz.

Komutan: Bi sus.

Asker: Doktor sizi anons ediyor.

Komutan: “Komutanım sevgilinle ilgileniyor”, “birazdan gelicek” de. Bak tanıyormuşsunuz birbirinizi. Doktor nerde?

Doktor: Komutanım öldüreceksiniz.

Komutan (Doktorun boğazını sıkıyor): Doktor buradaymış.

⁷⁰ Ayrıca doktorun yaralı olarak ele geçirilen kadın militanın kanamasını durdurmaya çalıştığı sırada odada bulunan televizyonda Türkiye güzeliyle yapılan röportaj, iki farklı gerçeklik düzlemini yan yana getirir. Bu sahnede bir yanda yarışmaya nasıl hazırlandığını ve hâlâ bir rüyada olduğunu anlatan Türkiye güzeli ve diğer yanda kesik kesik soluyan ve can çekişen kadın militan arasında görsel ve işitsel bir karşıtlık kurulmuş ve bu karşıtlık üzerinden bir yabancılaşma etkisi yaratılmıştır. İlerleyen çekimlerde Kürt militana müdahalede bulunan doktorun rahatsız olup televizyonun kapatılmasını istemesi de izleyicinin dikkatini bu karşıtlığa çekmektedir.

Barış: Komutanım yeter.

Komutan: Bir karısı, iki çocuğu bir de yeni aldığı arabası vardı Orhan'ın.

Bu sahneyle ilgili üzerinde durulması gereken bir diğer nokta kadına yönelik işkencenin arkadaşına ve karısına olan bağlılığıyla anlatıda olumlanan/kurbanlaştırılan/mazlumlaştırılan komutan tarafından gerçekleştirilmesi ve bu işkencenin düşmanı konuşturmak ya da ondan intikam almak için gerçekleştirilen bir eylem olarak sunulması aracılığıyla meşrulaştırılmasıdır. Bu doğrultuda komutanın işkencenin başında ve sonunda düşman tarafından öldürülen Orhan'dan bahsetmesi, işkence eyleminin duygusal bir içerik katılarak sorgulanmamasını mümkün kılar.⁷¹

Yazı Tura'da da anlatının merkezinde erkek karakterlerin eylemleri, düşünceleri, hayalleri ve kâbusları yer alırken, kadınların erkek karakterle olan ilişkileri çerçevesinde ikincil rollerde sunulduğu ve savaştan dönen erkek karaktere destek olup olmamasına göre olumlu ya da olumsuz işaretlendiği görülür. Örneğin Rıdvan'ın anlatısında olumlanan tek kadın figürü, *Nefes*'te olduğu gibi, acısını içine

⁷¹ Erkekler arası mücadelede düşman konumundaki erkeğin, ailesinden olan kadınların tecavüze uğradığı imasıyla konuşturulmaya çalışıldığı ve erkeğin “namus” çerçevesinde harekete geçirilmesi aracılığıyla militarizmin ve erkeğin karşılıklı olarak pekiştirildiği bir diğer film, hegemonik erkeklik kodlarının erkeğin mesleği çerçevesinde meşrulaştırılmasına neden olan *Behzat Ç*'dir (Serdar Akar, 2011). Filmde anlatının merkezinde yer alan ve olumlu bir karakter olarak sunulan komiser Behzat'ın, gömdüğü kadının yerini söylemesi için Redkit'i annesi ve kız kardeşinin tecavüze uğradığını söyleyerek kışkırtmaya çalıştığı görülmektedir: “Ananı yatırmışlar. Hepsi ırzına geçmiş ananın. Kızkardeşini masaya yatırdılar. O ince bacaklarını açtılar. Kızkardeşin bağıryormuş. Çılgık çılgıymış.” Anlatıda Behzat'ın pornografik niteliği olan bu dili kullanımı Redkit'in gömdüğü kadını kurtarma çabasıyla gerekçelendirilirken, hegemonik erkeklik kodlarının yeniden üretilmesinde ve doğallaştırılmasında kadınların nasıl ve ne şekilde araçsallaştırıldığına bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

gömen ve oğluna destek olmak için bütün sıkıntılara özveriyle katlanan fedakâr annedir. Nasıl askere uğurlarken “vatan sağ olsun” diyorsa, askerden döndükten sonra da bu sözü dile getiren kadın karakterin kaderine isyan etmediği ve sağ olan oğlu kendisine bağışlandığı için tevekkül içinde acısına katlandığı gösterilir. Filmde annenin aksine savaştan sonra tek bacağını kaybeden Rıdvan’ı terk eden sözlüsü Şefika ve “benim sakata verecek kızım yok” diyen Şefika’nın annesi ise filmdeki olumsuz kadın figürlerini karşılar. Silverman, tarihsel bir travma filmi örneği olan *The Best Years Our Lives*’la (William Wyler, 1946) ilişkili olarak, kadın karakterin savaştan dönen erkek karakterin eksikliğini görmeye çağrıldığını ve belki de bu nedenle onun için daha fazla arzu hissettiğini belirtir (Chaudhuri, 2006: 112). *Yazı Tura*’da ise erkeğin eksikliğini ve kaybını görmeye çağrılan kadın karakter bu eksik ve kayıp için arzu hissetmek bir yana erkek karakterin yıkımına neden olacak olayları harekete geçirir. Şefika Rıdvan’ı terk etmesinin yanı sıra en yakın arkadaşıyla kaçarak ona ihanet ederken, Şefika’nın annesi, evlenmesi konusunda son kararı kızına bırakan babaya karşın, Rıdvan’ın annesine sözün bozulmasına kocasının neden olduğunu söyler.

Filmde öldürülmesinin ardından Rıdvan’ın halüsinasyonlarında karşımıza çıkan eski sevgilisi Elif’in ise Rıdvan’ın sakatlanmasının başlıca nedeni olmasına rağmen, *Nefes*’teki PKK’lı militan kadından farklı olarak, olumsuz biçimde temsil edilmediği ve trajik yazgısı nedeniyle anlatının kurbanlarından biri olarak sunulduğu görülür. Köylerinin boşaltılmasıyla yaşlı babaanne ve büyükbabasına yardım etmek için Bingöl’e göç eden ve sonra PKK’ya katıldığı anlaşılan kadın karakterin çatışma sonrasında üstünden Rıdvan’la birlikte çekindikleri bir fotoğrafın çıktığı ve

sözlüsünün aksine Rıdvan'ı sevdiği ve hiç unutmadığı gösterilir. Ayrıca sözlüsü Şefika ve arkadaşı Sencer'in birlikte kaçmasına tanıklık eden ve onları durdurmak için elinden hiçbir şey gelmeyen Rıdvan'ın çaresiz kaldığı sırada Elif'in hayaletini görmesi, kendisini çağıran Elif'in yanına gitmek için intihar etme kararı almasıyla sonuçlanır.

Rıdvan'ın aksine Cevher'in anlatısında ise kadın karakterlerin marjinalleştirilerek anlatı kapsamından tamamen dışlandığı ve anlatının odağının kadın-erkek arasındaki aşk yerine eşcinsel ağabey ve heteroseksüel erkek kardeş arasındaki sevgi bağının kurulmasına kaydırıldığı söylenebilir. Filmde kadının popüler anlatılardaki geleneksel işlevleri kadınsılaştırılan eşcinsel erkeğe devredilir; şiddetin nesnesi kılınan erkek karakterin daha sonra Cevher tarafından kurtarıldığı görülür. Böylece kurbanlaştırılması aracılığıyla erkeksi koruma ve hâkimiyet alanının içine dâhil edilen kadınsılaştırılmış erkeğin yarattığı eşcinsellik tehdidi bertaraf edilir. Ayrıca bu durumun savaşta olduğu gibi Cevher'in kendisini feda etmesini gerektirmesi, onun mazlumlaştırılmasını mümkün kılar. Örneğin Cevher'in bu cinayetten sonra yakalandığı polisler, *Başka Sementin Çocukları*'ndaki Gürdal gibi, gazi olduğunu belirtmesi ve kendisine kelepçe takılmasını istememesi Cevher'in kullandığı sadizmin bertaraf edilmesine ve yerine savaş travması kurbanı kimliğinin geçirilmesine neden olur.

2.3. BABALAR VE OĞULLAR ARASINDAKİ İKTİDAR İLİŞKİLERİ: *KORKUYORUM ANNE, KABADAYI VE ÇOĞUNLUK*

2000’li yıllar Türkiye sinemasında ister merkezi temayı isterse yan temalardan birini oluştursun, baba-oğul arasındaki çatışmalı iktidar ilişkileri çerçevesinde şekillenen, gerek baba işlevindeki bir eksiklik ya da yetersizlik biçiminde algılanan ve erkek karakterlerin travmatik bir konum üstlenerek histerikleşmesi sonucunu beraberinde getiren (*Mustafa Hakkındaki Her Şey, Gülüm*) ve her ne kadar babanın otoriter eğilimlerine dikkat çekilse de bunun aileyi ve bütünlüğü korumak için göze alınması gereken bir bedel olduğuna dikkat çeken (*Babam ve Oğlum*), gerek babanın performansını aşırılık biçiminde kodlayarak onun erkek çocuklarının yaşamlarındaki sakatlayıcı statüsünün altını çizen (*Çoğunluk, Korkuyorum Anne*) gerekse erkek karakterlerin yalnızca kendi çocukları için değil aynı zamanda toplumun korunmaya muhtaç, yoksun kesimleri için de bir adalet dağıtıcısı olarak babalık işlevini üstlenmesini olumlayan (*Kabadayı*) filmlerin çekildiği söylenebilir. Bu filmlerde babanın varlığı ya da yokluğu özellikle erkek çocukların iktidarlarının onaylanması (Tolson, 2006: 122) ya da onaylanmaması açısından önemli bir işlev üstlenir ve onların kendi erkek kimliğine yönelik güvenlik algısını belirler. Dolayısıyla babanın sembolik işlevinin erkek karakterler için bir rol modeli üstlenmek olduğu ve erkekliğin hâkim bir kimlik olarak kurgulanmasından dolayı gerek kendi işleyişinden kaynaklanan gerekse dışarıdan gelen tehlikeler nedeniyle krize girmesi ve bu krizin çözümlenmesi bakımından da önemli bir etki sağladığı görülür.

Daha önce de belirtildiği gibi, erkeklik krizinin erkek egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından taşıdığı potansiyele yönelik farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüşlerden birini ifade eden Pamela Robertson, kriz kavramının ataerkil ayrıcalığı yeniden elde etmek ve merkezi sahneyi yeniden inşa etmek için erkekler tarafından dolaşıma sokulan söylemsel bir stratejiden fazlası olmadığını ileri sürer (akt. Walsh, 2010: 7). Ancak bu genel geçer bir iddiadır ve bireysel erkeklerin hegemonik erkeklik değerleriyle mesafelenme biçimini ve erkekliğin kendi içindeki çatışmalarını ve çelişkilerini dikkate almaz. Sorulması gereken şudur: “Filmler erkeklik krizini nasıl sahneler ve hangi performanslar çözüm/öneri ve teselli getirir?” (Ashcraft ve Flores, 2003: 8). Dona Peberdy’in de belirttiği üzere, erkekliğin her performansı ataerkil iktidar yapısını onaylamaz. “Ayrım, performansı maskeleyerek gerçek erkeklik mitini devam ettirme girişiminde bulunan performanslarla, onu gizlemektense inşasına dikkat çeken ve onu vurgulayan performanslar arasında uzanır” (2011: 28- 29).

Çalışmanın bu bölümünde baba-oğul ilişkileri merkezinde çözümlenecek olan *Korkuyorum Anne*, *Kabadayı* ve *Çoğunluk* filmlerinin de hem modern kapitalist yaşamdaki erkeklik kaybının bir metaforu olan hastalık temelinde (*Kabadayı*) hem de hegemonik erkeklerin tabileri ya da marjinalleri olarak çocuksu açıdan kodlanan ve yetişkin erkekliğe geçiş yapmakta zorlanan erkeklerin (*Çoğunluk*, *Korkuyorum Anne*) ataerkil toplumsal yapı içindeki başarısız performansı cisimleştirmesi suretiyle erkeklik krizine ilişkin farklı temsiller sunduğu söylenebilir. Bu filmlerde erkeklik krizi iki karşıt bakış etrafında yapılandırılır. *Kabadayı*’da hem gerçek hem de sembolik anlamda babalık performansını üstlenen, hastalığından ötürü hafıza

kayıpları yaşıyan ve tövbe eden eski bir kabadayının tekrar silahına sarılarak hastalığına rağmen başarılı olması, sonunda ölse bile erkeklik kural, değer ve alışkanlıklarının mitleştirilmesini sağlar. Filmde Ali Osman yalnızca Murat'ın gerçek babası değildir. Aynı zamanda öğütleri ve yoksullara yönelik yardımlarıyla daha pek çok kişinin ikame babası haline dönüşmüştür. Yanında çalışan Cemil'i uyuşturucudan ve kumardan, Sürmeli'yi ise sokaklardan kurtarmıştır. Mahalleli de ihtilaflarını çözmek için ona danışır. Onun babalık işlevi aynı zamanda adalet dağıtmasından ve ihtiyaç sahiplerini koruyup kollamasından ileri gelir. Dolayısıyla hastalık metaforu ve hafıza kayıpları aracılığıyla cisimleştirilen erkeklik krizi, kahramanın üstesinden gelmesini gerektiren ve seyircinin buna yönelik beklentisini harekete geçiren bir katalizör işlevi görür.

Korkuyorum Anne ve Çoğunluk'ta ise *Kabadayı*'dan farklı olarak, babalarıyla ilişkileri çerçevesinde, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki sınırdaki inşa edilen erkek karakterlerin hegemonik erkekliği performe etme başarısızlığının ya da bu erkeklik performansını üstlenmek için ödediği kayıp ve bedellerin gösterilmesi suretiyle, erkekliğe hem içsel olan hem de dışarıdan dayatılan unsurlardan kaynaklanan bir erkeklik krizi ortaya konur. Bu krizin, hegemonik erkeklik performansı başarıya ulaşsın ya da ulaşmasın, hegemonik erkekliği yeniden üretmekten çok onun bireysel erkekleri sakatlayıcı statüsüne dikkat çektiği söylenebilir. Çeşitli stratejiler aracılığıyla doğal ve sabit bir konum olarak algılanan yapısının altını oyar ve toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından hegemonik modeli sorgulatabilecek temsilleri dolaşıma sokar. Dolayısıyla bu üç filmin Fintan Walsh'ın 1990'lar için altını çizdiği ve Türkiye özelinde 1990'larla birlikte 2000'li yıllara da sirayet ettiği

düşünülebilecek, “kendinde bir konu olarak toplumsal cinsiyet düzenine sistematik odaklanma[yı]” temel aldığı görülür. Walsh’ın deyişiyle, “erkeğin durumsallığı, inşasındaki şiddet koşulları, işleyişinin tutarsız halleri ve bireysel erkeklerden beklentisinin sonuçları” konu edinilir. Dahası erkeğin tanımlanan özelliği işlevsizliğidir (Walsh, 2010: 4).

2.3.1. Babalar ve Oğullar

Kabadayı’da kabadayların eski kudretinin kalmadığı ve onların boşluğunun, kapitalizmle eklemlenen erkek özneler tarafından doldurulduğu kaotik bir dünya sunulur. Neoliberalizmin çeteleşme ve mafyalaşma görünümüne büründüğü 1990 sonrası konu alan filmde, şiddet ve erkeklik toplumsal adaleti sağlamak yerine kişisel hırslar ve çıkarlar için aşırı biçimde uygulanır. Tek başına “racon kesen” kabadayların yerini işadamı, polis ve mafyadan oluşan güç odakları almış, yasanın ve kuralların olmadığı bir ortamda sınırsız güç kullanımı, ihanet, güvensizlik, endişe ve erkeklik krizi geçerli hale gelmiştir. Bu modern kapitalist yaşamda erkeğin yitirilmesinden duyulan endişe, babaya muhtaç bir dünya aracılığıyla sergilenir (Ryan ve Kellner, 2010: 299). Geçmişteki cemaat ilişkilerine ve erkeklik değerlerine (raconu oluşturan dürüstlük, sadakat, cesaret, silah arkadaşlığı, ölümden ve yaşamda ortaklık gibi) yönelik nostalji açığa çıkarken, toplumsal adalet duygusunun zayıflamasına yönelik kaygılar erkeklik temsillerinde yansımalarını bulur. Bu nostaljiyi cisimleştiren temel unsur kabadayıdır. Popüler kültürde erkeğin mitleştirildiği rol modellerinden biri olan kabadayı, hegemonik erkeklik kodlarının yeniden üretilmesi bakımından önemli bir işlev üstlenmektedir. Kadınları ve

çocukları korur, adalet dağıtır, kendisine sığınanları yarı yolda bırakmaz; bir nevi kendisini sorumlu hissettiği toplumun simgesel babası olma rolünü karşılar. Dolayısıyla filmde kabadayının eksiklikle/yetersizlikle işaretlenmesini ataerkil otoritenin/simgesel otoritenin çözülüşü olarak değerlendirmek mümkündür. Unutma hastalığı nedeniyle simgesel otoritesi askıya alınan ve oğlunun amansız bir hastalık nedeniyle ölmesi yüzünden babalık işlevini kaybeden Ali Osman'ın eski bir kabadayından savunmasız bir figüre dönüşümü bu durumu ifade eder. Ali Osman silahını bırakmış ve tövbe etmiştir. Üstelik yaşadığı sorunların geçmişte döktüğü kanların bedeli olduğunu düşünerek tedavi olmayı reddetmekte ve ahlaki anlamda da mazoşist bir performans üstlenmektedir. Ancak bu durum Ali Osman'ın geçmişte ilişki yaşadığı Afet Hanım'dan bir oğlu daha olduğunu öğrenmesiyle birlikte değişir. Çünkü oğlunun başı sevgilisi Karaca'ya zorla sahip olmak isteyen bir suç örgütünün lideri olan Devran yüzünden beladadır ve Devran'la mücadele edebilecek tek figür kabadayıdır. Ali Osman'ın silahını yeniden eline alması ve kendi ölümü pahasına, oğlunu ve sevgilisi Karaca'yı kurtarması gerekecektir. Böylece Ali Osman'ın gücünün bitmediği kanıtlanırken, “piç” olduğunu öğrenip evden kaçan ve babasını reddeden Murat da babanın simgesel otoritesini kabul edecek, onun yüzüğünü devralarak babasının simgesel görevlerini üstlenecek ve erkeklik açısından bir eksiklik yaratan oğul kaybı bertaraf edilerek baba-oğul bütünselliği sağlanacaktır. Ali Osman'ın kurbanlaştırılmasının ve hastalığının, anlatıda bir erteleme içermekle birlikte, kahramanın başarıya ulaşması için üstesinden gelinmesi gereken bir engel haline dönüştürüldüğü söylenebilir. Bu yenilgi ve tövbe aracılığıyla üstlenilen feragat, anlatının sonundaki kahramanlık performansı için mazoşist *trope* olarak

kullanılacaktır.⁷² “Mazoşistik an, kuşkusuz ertelemeyi ve belirsizliği destekler, ama belirsizlik ancak sonunda çözülmüşse iyi sonuç verebilir” (Smith, 1995: 91). Örneğin Ali Osman’ın Karaca ve Murat’ı kurtarmak için eski depoda Devran’la karşı karşıya geldiği çatışma sahnesinde yaralanması, erkeklik performansı bakımından herhangi bir sorun yaratmaz. Fiziksel acıya katlanma becerisiyle yarasını düşmanından saklamayı başarır ve düşmanı karşısında hâkimiyet kurar. Bu sahnede onu engelleyen tek şey hafıza kaybıdır. Çünkü geçmişini unuttuğu zaman erkeklik performansını üstlenemez ve tehlikenin hedefi haline gelir. Tekrar kurtarıcı bir kahraman haline dönüşmesi için hafızasının yerine gelmesi gerekir. Dolayısıyla çatışma sahnesinin başında kurşunlarıyla Devran’ın adamlarını öldüren ve tokatlarıyla Devran’ı yaralayan Ali Osman, sahnenin ortasına doğru hafızasını kaybederek üstünlüğü Devran’a bıraksa da, sahnenin sonunda hafızasının yerine gelmesiyle birlikte tekrar hâkimiyeti ele geçirir. Ali Osman’ın daha önce aldığı yara nedeniyle ölmesi ise Devran’ın ölümü

⁷²Filmde bir yandan Ali Osman’ın hafıza kaybı ve suçluluk duygusuyla bağlantılı mazoşizm kullanılırken, diğer yandan bu mazoşizmi bertaraf etmek üzere Ali Osman’ın gücüne, yenilmezliğine ve üstünlüğüne yönelik övgü dolu sözler sarf edilir ve onun kahraman performansını yeniden üstlenmesine yönelik seyirci beklentisi harekete geçirilir. Ayrıca bu övgü dolu sözler hem oğlu hem de rakibi konumundaki kişiler tarafından dile getirilir:

Devran’ın patronu: Eğer o Ali Osman’sa hiç iyi değil.

Devran: Kim bu Ali Osman?

Devran’ın patronu: Öğreneceksin.

Murat: O geliyor.

Karaca: Kim?

Murat: Ali Osman.

gibi bir yenilgi barındırmaz. Çünkü Ali Osman ölmeden önce hem oğlunu hem de bütün yaşamını hatırlar ve böylece kahramanca bir ölüme kavuşmuş olur. Isolde Standish'in de belirttiği gibi onur ölümde bulunur (2000: 179). Hatta Cemil'in "sana da böyle bir ölüm yakışırdı Ali Osman abi" sözleriyle ölümü mitleştirilir.

Filmde iki farklı hegemonik erkeklik eski kabadayı Ali Osman ve yeni mafya Devran arasındaki çatışma sürecinde ortaya çıkar. Eskiden öldürmenin keyfe değil racona bağlı olarak gerçekleştirildiği, yoksulların yanında olan toplum babası kabadayıların temsilcisi olduğu hegemonik erkeklik değerleri geçersizleşirken, yerini uyuşturucu ticareti yaparak gençleri zehirleyen, barları keyfi basan ve insanları öldüren, yoksulları daha da ezen mafya tarafından temsil edilen yeni hegemonik erkeklik değerlerine bırakır. Ali Osman'ın otoritesi korkunun yanı sıra saygı aracılığıyla işlerlik kazanırken, Devran otoritesini yalnızca şiddetle işlevselleştirir. Dolayısıyla kapitalistleşme sürecinde erkekliğin onur kodlarının gerilerken, hesapçı, bireyci, onur kodlarına dayanmayan bir erkeklik ortaya çıkar.

Çoğunluk'ta ve *Korkuyorum Anne*'de ise baba figürleri *Kabadayı*'daki gibi erkek çocuğu kurtarıcı bir misyon üstlenmek bir yana kullandıkları aşırı otoriteyle erkek çocuklarının özneleşmesini engellerler. Bu filmlerde babanın iktidarı kontrolsüz ve aşırı olarak kodlanırken, kaç yaşında olursa olsun geçiş ritüelini yerine getiremeyen erkek karakterlerin çocukluğa gerilediği ya da geçiş ritüelini başarsa ve babaya dönüşse bile bu konunun olumlanmadığı görülür.

Korkuyorum Anne hafıza kaybı metaforundan yararlanarak baba işlevindeki bir krizi ifade eder. Babası Rasih Efendi'yle birlikte yaşayan ve taksicilik yapan Ali'nin nedeni bilinmeyen bir beyin sarsıntısı geçirmesi ve hafızasını kaybetmesi baba-oğul arasındaki iktidar ilişkilerini kesintiye uğratar. Çünkü mahalledeki bütün komşularını, komşunun köpeğini, köpeğin tasmaını bile hatırlayan Ali babasını tanımaz. Ali'nin babanın yasasıyla uzlaşma ve simgesel düzene geçme başarısızlığı “korkuyorum anne” sözü üzerinden anne-çocuk arasındaki bütünlüğe yönelik özlem biçiminde dışa vurulurken, babanın onu hatırlamayan oğlu karşısındaki otorite kaybı “babam ben senin, baban, ba-ba, ba-ban” gibi sözleri tekrarlamaı aracılığıyla parodileştirilir.⁷³ Babayı tanımama, bir çeşit babaya karşı çıkma imkânını içinde barındırır. Ali hem dil yeteneğini unuttur, hem bedeninin organlarını yeniden inceleyerek bedensel bütünlüğü olmayan parçalanmış bir özneye dönüşür, hem de sürekli olarak babasının onun gömleğini, pantolonunu giydiği imasıyla babasının yerine geçmeye çalışır.

⁷³ Ali'nin babasının yanı sıra otoriter, maço ya da “aşırı erkeksi” diğer tiplerin de parodileştirilerek, güçlerinin ve iktidarlarının gerisindeki boş yer vurgusuyla temsil edilmesi, erkeklik gösterisinin aşırılık/abartı biçimine bürünmesine ve komedi öğesine dönüştürülmesine neden olur. Örneğin komşuları İpek'e yüzük hediye eden ve daha sonra yüzüğü geri isteyen sevgilisinin “Alo, hişt İpek” sözü, eyleme geçirilemeyen, kuru tehditten ibaret olan maço performansa işaret ederken, “Dimdik duracaksın. Yere sağlam basacaksın. Kadın güçlü ister. Güçlü. Bir defa güçlü görüneceksin. Bak zayıflıklarını gizleyeceksin mümkün mertebe [...] Başını dik tut. Ah sendeki boy bende olacak ah [...] Doğru davranarak sadece kadınları değil bütün insanları etkileyebilirsin [...] İnsan nedir? Bak şu zavallı halimize. Et, kemik, yağ, sinir. Danadan ne farkımız var? Erkek nedir? Et, kemik, yağ, sinir. Önemli olan içinde ne var? Erkek var mı?” ifadelerini kullanan kasabın bakış açısı çekiminden Ali'nin oldukça küçük görünmesi hem hegemonik erkeklik değerlerinin ona uyum sağlayamayan erkekleri sakatlamasını ifade eder, hem de bu erkeklik değerlerinin aşırılık öğesinden yararlanılarak sunulması aracılığıyla, onların mitleştirilmesinin ya da doğallaştırılmasının önüne geçilir.

Filmde Rasih Efendi yalnızca Ali'nin değil, erkeklığe geçiş yapmada sorun yaşayan bütün erkek karakterlerin babası olma işlevini üstlenmiştir. Erkek karakterleri babanın yasaıyla bütünleşmek için çağırın Rasih Efendi sözüne ve otoritesine güvenilen, hayran olunan, saygı duyulan bir kişi olmaktan çok korkulan, kaçmaya çalışılan, emir ve kurallarıyla hayatı erkek çocuklarına zindan eden baskıcı bir figür olarak sunulur. Sünnet olmaktan kaçın apartman kapıcısının oğlu Çetin'e sünnet olması için ısrar eder, Ali'nin arkadaşı Aytakin'i sakatlığa sığınarak askerlikten kaçmakla itham eder. Babanın otoritesi özellikle oğluna geçmiş hatırlaması için eski fotoğrafları gösterdiği sahnede belirginleşir. İlk fotoğrafta Rasih Efendi zafer kazanmış bir ifadeyle elinde iki tane büyük balık tutmuştur. Ali'nin fotoğrafa yönelik tepkisi "burada ben yokum" olurken, Ali'nin aslında öndeki figür, bedeninin yarısı fotoğrafa girmiş olan erkek çocuğu olduğu anlaşılır. Babasının iktidar alanında Ali yalnızca çerçevenin yarısına girebilmiş (Hakverdi, 2011: 10); bedensel bütünlüğü olmayan yarım bir figür haline dönüşmüştür.

Babanın bütün eski fotoğrafları fallik, her şeye gücü yeten bir kadiri mutlaklığın sembolü olarak işlev gösterirken, Ali'nin fotoğrafları güçle ya da iktidarla değil çocuksu eylemlerle ilişkilendirilir. Örneğin Ali yüzmeden denizde durur ya da elinde balonuyla annesinin kucağında gülümser. Anlatıda Ali'nin hafızasını kaybetmesine neden olan şey de bu çocukluk imgesiyle bağlantılıdır. Ali taksiyle giderken ağaçta asılı kırmızı bir balon görmüş ve çocuklar gibi onu ağaçtan indirmeye çalışırken ağaçtan düşmüştür.

Bütün bu çocuksu fotoğraflar arasında yalnızca iki tanesi erkeklikle ilişki kurar: Ali'nin askerde komando olarak görev yaparken ve sünnet olurken çekilen fotoğrafları.⁷⁴ Ancak bu fotoğraflar da bir üstünlük göstergesi olmayıp, Ali tarafından “burada belim ağrırdı” ya da “burada ağlıyorum”, “burada korkuyorum” gibi ifadelerle yorumlanır. Örneğin sünnet fotoğrafı erkekliğe geçişten ziyade hadım edilmeyi çağrıştırmaktadır. Bütün bunlar Ali'nin yalnızca hafızasını kaybettiği için çocukluğa gerilemediğini, onun babasının otoritesi altında sonsuz bir çocukluk imgesinde takılı kaldığını gösterir.

Çoğunluk filminde de anlatının merkezinde baskı, hiyerarşi, dışlama ve eşitsizlik bağlamında inşa edilen bir baba-oğul ilişkisi vardır. Ancak bu filmde *Korkuyorum Anne*'den farklı olarak yetişkinliğe geçiş erkek çocuğun erkeklik ritüellerinin yanı sıra orta sınıfa özgü sınıfsal dışlama pratiklerini ve etnik hiyerarşiyi öğrenmesini gerektirir. *Çoğunluk* 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye sinemasında öne çıkan ve daha çok etnik ötekileştirme çerçevesinde ele alınan azınlık sorunlarını sınıf, toplumsal cinsiyet gibi farklılık dinamikleriyle bitiştirirken, çoğunluğun bakış açısının erkeklik meselesiyle olan içsel bağını gösterir. Dolayısıyla burada söz konusu olan erkeğin kendisini kadınlardan ve ikincil olarak görülen tabi erkeklerden ayırmasını gerektiren ve farklılıkları dışlamaya yönelik bir üstünlük gösterisine

⁷⁴ Bir de Ali'nin kendi hafızasında kurgulayıp kurgulamadığı belirsiz olan bir fotoğraf imgesinden söz edilebilir. Bu fotoğrafta Ali'nin elinde babası gibi iki tane büyük balık tuttuğu görülür. Ancak, fotoğrafın izleyiciye sunulma şekli ve Ali'nin önceden balıkçı dükkânını batırdığı bilgisi fotoğrafın balık tutmaktan kaynaklanan gerçek bir başarıdan daha çok babayı taklit etmeye dayalı performatif bir eylem olduğu izlenimini verir. Gamze Hakverdi'nin de işaret ettiği üzere, Ali babasının iktidarının göstergelerini devralmış ve sahip olamadığı erki bu göstergeler aracılığıyla taklit etmiş gibidir (2011: 11).

bürünen hegemonik erkeklik pratiklerini içselleştirmesiyle ilgilidir. Ötekileri bastırma kapasitesi, toplumdaki hiyerarşinin sürdürülmesiyle işlerlik kazanan gücün ve şiddetin kullanımı hegemonik erkeklik içinde kapsanır (Hatty, 2006: 470).

Babanın hegemonik erkeklik modeli olarak işlev gördüğü filmde, oğlu Mertkan'ın öğrenmesi gereken erkeklik pratikleri bir nevi emir-komuta zinciriyle ona dikte edilir. Erkek çocuk askerlikte olduğu gibi babası tarafından ne kadar ezilirse o kadar iyi hegemonik erkeklik kurallarını öğrenebilecek, dışlama, hiyerarşi ve rekabet içeren pratiklerin bir parçası olabilecektir. Hegemonik erkeklik öğrenilen, zorla dayatılan, çevredeki erkek homososyalliğinin küçük düşürme, dışlama, aşağılama gibi taktikleriyle performe edilmesi zorunlu tutulan bir pratikler toplamıdır. Bu doğrultuda çocukluğunda babasıyla yürüyüşlere çıkan ve babasından evde çalışan alt sınıftan temizlikçi kadının aşağılanabileceğini öğrenen Mertkan, büyüdüğü zaman da babasıyla birlikte işe ya da erkekler arasındaki homososyal mekânlardan biri olan saunaya gitmek zorunda kalır. Ancak bu tarz homososyal mekânlarda, henüz erkeklik ritüellerini yerine getirerek hegemonik erkeklığe geçiş yapamayan Mertkan'ın statüsü oldukça düşük düzeydedir. Saunada diğer erkek karakterlerle eşitler arası bir ilişki kuramaz, başta babası olmak üzere kendisinden yaş ve statü olarak büyük öteki erkekler arasında kadınsılaştırılmaya ya da çocuksulaştırılmaya maruz kalır. Mertkan'ın bu konumu, daha önce de belirtildiği üzere, Kandiyoti'nin müslüman toplumlarda delikanlı için erkekler hamamına girişin yetişkin erkeklerin dünyasında kendisini kadınsılaştırılmış hissetmeye yönelik bir algıyla sonuçlanabileceği ve bu deneyimin erkeklerin kendilerini görece güçsüz hissettikleri homososyal mekânlarda tekrar hayata geçirilebileceği ifadesiyle (1997: 190) örtüşür.

Örneğin babasının arkadaşlarından Necmi'nin hamamda masaj salonu olmasına karşın Mertkan'dan omuzlarına masaj yapmasını istemesi, homososyallik ve homoerotizm arasındaki geçişliliği açığa çıkarır. Eşcinsel arzunun bastırılmasının zorunluluğu homoerotizmin homososyallik kalıbına dökülmesini gerektirir. Bu doğrultuda Necmi masaj isteğini Mertkan'ın "koç gibi" güçlü kuvvetli bir delikanlı olmasıyla gerekçelendirir ve durumun erkeklik açısından yarattığı güvensizliği konuşma konularını askerlik ve heteroseksüel performans gibi erkeklik pratikleri üzerine toplamasıyla geçersizleştirir. Böylelikle Mertkan yetişkin erkeklerin yanında masaj yaptırılarak kadınsılaştırılsa ve homoerotik bir arzunun nesnesine dönüşse de, askerlik ve heteroseksüel performans üzerinden erkek olmaya çağrılır ve askerlikten kaçmasına ya da heteroseksüellik alanında yetersiz performans göstermesine yönelik imalarla aşağılanır. Erkekler bireysel olarak sorumluluklarını yerine getiremediklerinde bile standart, yeterli olamama biçiminde gösterilmektedir (Morgan, 2005: 176).

Suzanne E. Hatty'nin hegemonik erkekliğin genelde heteroseksüellik, homososyallik, saldırganlık, hiyerarşi ve yarışma gibi özellikleri içerdiği görüşü büyük ölçüde Mertkan'ın babası Kemal Bey'in konumuyla örtüşür (2006: 470). Hegemonik erkeklik babanın söylemi aracılığıyla çalışma, para kazanma, askerlik yapma ve bir aile sahibi olmayla bitştirilirken, vatana ve millete hizmet etmekle temellendirilir ve böylelikle orta sınıf kodlarının erkeklik değerleri aracılığıyla meşrulaştırılması sağlanır. Baba figürü geleneksel orta sınıf kimliğinin temel özelliklerini cisimleştirmektedir. Bir inşaat şirketi sahibi olan Kemal gerek ailesine gerekse tabi konumda olan erkeklere yönelik saldırgan davranışlarıyla, hem işyerinde

hem de evinde uyguladığı hiyerarşiyle, hep daha fazlası için çalışılması gerektiği şeklindeki yarışmacı söylemiyle ve erkekler arasındaki homososyal ilişkilerden yararlanarak iş takip etmesiyle hegemonik erkekliği cisimleştiren erkek kural, değer ve ayrıcalıklarının sınıfsal kimlikle kesişimini göstermektedir. Bu bağlamda babanın tek eksiği, heteroseksüel performansı üstlenememesidir. Ancak performe edemese de konuşarak heteroseksüelliği yeniden üretmekte ve bu alanda kaybettiği iktidarı başka alanlardaki aşırı erkeklik performansı ile tamamlamaya çalışmaktadır.

2.3.2. Erkeklik Ritüelleri/Erkekliğin Riskleri

Babalık merkezinde çözümlenen filmlerde erkeklik ritüelleri bir yandan erkekliğin test edilmesi ve onaylanması bakımından önemli bir işlev yüklenirken diğer yandan erkek karakterlerin erkeklik performansında bulunurken göze aldığı risklere göndermede bulunur. Erkekliğin toplumsal açıdan anlamlı olabilmesi için fiziksel acılara katlanma becerisiyle ve onur olgusuyla ilişkisinin kurulması gerektiğini ifade eden Gilmore, fiziksel acılara katlanma becerisinin, acının ritüelleştirilmesi aracılığıyla erkekliğin yeniden üretimini gerçekleştirdiğini, onur olgusunun ise rakiplere karşı hem kendini hem de toplumu savunmak gibi ahlaki bir ölçüt sağladığını vurgular (akt. Koca ve Bulgu, 2005: 178). Bu çerçevede *Korkuyorum Anne* ve *Çoğunluk*'ta yetişkin erkekliğe geçişte başarılması gerekene işaret eden ve erkek öznelliği üzerinde sakatlayıcı etkisi gösterilen erkeklik ritüellerinin, *Kabadayı*'da kahramanlıkla ilişkili olarak olumlandığı ve modern kapitalist yaşamdaki erkeklik kayıplarıyla ilişkili endişeler etrafında harekete geçirildiği söylenebilir.

Çoğunluk'ta erkeklik ritüelleri çalışmak, askerlik yapmak, evlenmek ve aile sahibi olmak aracılığıyla milliyetçi-muhafazakâr bir dünya görüşünün meşrulaştırılması için kullanılırken, bu ritüeller genç erkeklerin yetişkinliğe geçiş için sorumlu tutulduğu, norma uygunluğu gerek baba-oğul ilişkisi gerekse çeşitli erkek egemen homososyal topluluklar aracılığıyla denetlenen ve bir ayrıcalık ve statü simgesi haline dönüşerek kadın ve erkek arasındaki toplumsal cinsiyet farklılaşmasını belirleyen önemli bir işlev üstlenir. Erkeklik ritüelleri bütün erkekler için zorunlu tutulmakla birlikte, erkekler arasındaki sınıfsal ve etnik hiyerarşi bağlamında farklılaşır. Örneğin Mertkan'ın çalışması teşvik edilirken, sınıfsal konumu gereğince patron olması beklenir, milliyetçi-muhafazakâr görüş gereği askerliğini komando olarak yapması ve dağda teröristlerle savaşması temenni edilir. Etnik ve sınıfsal kimliğine uygun arkadaşlar edinerek, aileye yakışır bir evlilik yapması zorunlu tutulur. Hem babasının içinde yer aldığı erkek cemaatine hem de kendi arkadaş çevresinin eril homososyalliğine dâhil olan Mertkan, Kürt bir kız arkadaşı olduğu için babasından ayrılması yönünde,⁷⁵ erkek arkadaşlarından ise cinsel birliktelik yaşayıp bırakması yönünde baskı görür.⁷⁶ Mertkan'ın içki içme, bara gitme ve kız tavlama gibi erkeklik pratiklerini beraberce gerçekleştirdiği arkadaşlarının “çakıyo musun çingeneye kanka?”, “abazan kalmamak lazım kanka. Çakıcan bırakıcan. Ama uzatmıycan” şeklindeki sözleri, alt sınıftan gelen ve etnik açıdan ötekileştirilen bir kadınla kabul edilebilecek tek ilişkinin, onu aşağılama biçiminde yaşanabilecek cinsel birliktelik olduğuna dikkat çeker.

⁷⁵ Mertkan'ın Kürt bir kız arkadaşının olması, baba-oğul arasında erkeklik ritüelleri ekseninde işlerlik kazanan temel çatışmayı sınıfsal ve etnik hiyerarşiyi içine alacak şekilde genişletir.

⁷⁶ Kafede garsonluk yaptığı ve Kuştepe'de oturduğu için Mertkan'ın erkek arkadaşları tarafından “leş karı”, “çingene” ve “komünist” olarak kodlanan Mertkan'ın kız arkadaşı Gül'ün, Vanlı olduğu için ise Kemal Bey tarafından terörist, bölücü olarak damgalandığı görülür.

Filmde Mertkan'ın erkeklik ritüellerini gerçekleştirerek babayla özdeşleşmesinin birtakım sorunlar barındırdığı söylenebilir. Erkeklik ritüellerinin eril öznellik üzerindeki sakatlayıcı statüsü⁷⁷ Mertkan'ın kendi sınıfına ve etnik kimliğine uygun olmayan bir kız arkadaş edinmesi, heteroseksüel ilişkiler kurmadaki beceriksizliği, askerlikten kaçması, babasıyla vakit geçirmedeki isteksizliği gibi simgesel otoriteyle bütünleşmeye direnen ve orta sınıf erkeklik kodları bakımından askıda kaldığını gösteren davranışları aracılığıyla görünür kılınır. Ancak, film aynı zamanda orta sınıf bir ailede yetişen ve bu konumun sağladığı avantajlardan yararlanan bir ergenin yetişkinliğe geçişinin ne kadar sancılı olursa olsun babasının izlediği yoldan gitmek biçiminde olacağını gösterir. Çünkü konformist olduğu için ayrıcalık ve iktidardan kolayca vazgeçemeyen Mertkan'ın baba tahakkümünden kurtulmasının tek yolu, baba gibi olmasından geçer. Erkeklerin erkekliği başarmak üzere anneden ayrılması (fiziksel ve duygusal) ve daha sonra kendi ailesini yaratmak üzere geri dönmesi beklenir (Adams ve Coltrane, 2005: 238). Bu genelde askerlik aracılığıyla gerçekleştirilirken, Mertkan özelinde çalışma, şantiye sürgünü aracılığıyla örneklenir. Mertkan'ın zorluklara karşı dirençli olması, kendi ayakları üzerinde durması ve duygusal mesafeyi sağlaması aile düzeninden ayrılmasını gerektirir. Ancak babanın otoritesini devralmaya hazır olduğu zaman eve geri dönebilir. Böylelikle birçok erkek için işin ekonomik kaynak sağlamasının yanı sıra onların iktidar ve otorite ile olan ilişkilerini şekillendirdiğini belirten Collinson ve Hearn'ün de ifade ettiği gibi hem iş hem de evde takdir pozisyonu aracılığıyla desteklenen sembolik kazançlar söz konusu olur (2005: 294). Bunu filmin son

⁷⁷ Erkekliğin "bir korku idaresi" olarak şekillendirildiğini belirten Meltem Ahıska, Mertkan özelinde bunun kadınlardan, güçsüzlerden ve gücü elde ettiğinde öteki erkeklerden korku biçiminde ortaya çıktığını ifade eder (2012: 227).

sahnesinde görmek mümkündür. Ailedeki huzursuzluk ve gerginlikler giderilmiş, anne, baba ve çocuktan oluşan aile sofrada bir araya gelmiştir. Baba ve oğul arasında ortaklık sağlanmış; oğul simgesel yasayı baba da onun erkekliğini onaylamıştır.

Korkuyorum Anne filminde sünnet, askerlik gibi erkekliğe geçiş ritüellerinin erkek ayrıcalığını pekiştirme, erkekleri kadın karşısında hâkim kılma özelliklerinden çok erkekleri korkutma, onların acı çekerek sakatlanmasına neden olma ve tamamlandıktan sonra bile olumlu hatırlanmama gibi işlevlerle ele alındığı görülür. Bunların erkeklik sınavı olarak gösterilmesinin erkek özneliği üzerindeki travmatik sonuçlarına dikkat çekilir. Filmdeki yetişkin erkek karakterlerin hegemonik erkeklik tanımına uymakla ilgili yaşadıkları çeşitli sıkıntılar, erkeklik ritüellerini başarma-başaramama aracılığıyla görünür kılınır. Örneğin Ali belirli bir yaşın üstünde olmasına rağmen hâlâ babasıyla yaşar, sünnetini erkekliğe geçişten çok hadım edilme olarak anımsar. Askerlikle ilgili hatırladığı tek şey belinin ağrmasıdır, hafızasını kaybetmeden önce balık satılan bir dükkânı batırdığı, sonra taksicilik yaptığı ancak pek de becerikli olmadığı söylenir. Ali'yle aynı apartmanda annesiyle yaşayan Keten annesiyle birlikte dikiş diker, annesi tarafından sürekli tenkit edilir, hatta annesi sinirli bir anında geceleri altını ıslattığını söyler. Ali'nin arkadaşı Aytekin tamir edilmesi gereken bir araba kullanır, elinde titreme olduğunu söyleyerek askerden kaçmaya çalışır. Filmde erkekliğe geçiş yapamayan bu karakterlerle, sünnetten korkan ve kaçmaya çalışan filmin çocuk karakteri Çetin arasında bir özdeşlik kurulur. Yetişkin olmakla birlikte yeterli erkeklik performansını gösteremeyen karakterler otoriter anne/babaların elinde sonsuz bir çocukluk döneminde sunulurlar. Ayrıca hegemonik erkeklik karşısında tabi erkekler olarak kurulan bu karakterlerin

hegemonik erkeklik değerlerine ve kamusal otoriteye karşı dayanışma kurdukları ve sorunlarını paylaştıkları görülür.⁷⁸ Örneğin Ali babasının Aytekin'in sakatlığına inanmaması üzerine “Hiç kimseye inanmıyorsunuz. Yalan mı söylüyoruz yani” der. Çetin'i sünnetçilerin elinden kurtarır, Aytekin'le polisten kaçır ve yüzüğü aldığı anlaşılın ve annesinin gazabından kaçın Ketin'in arkasından kayalıklara tırmanır. İkili kayalıkların tepesinde birbirlerine tutunur ve Ketin'in “korkuyorum anne” diye bağırdığı işitilir.

Filmde çocukluk ve yetişkinlik arasında askıda kalmış erkek karakterlerin yanı sıra hastalık, sakatlık gibi nedenlerle eksik, yetersiz gibi sunulan erkek karakterlerin de erkeklik krizi içinde oldukları görülür. Ancak erkeklik krizi norm olan güçlü/hâkim/fallik hegemonik erkekliği onaylamak için kullanılmaz, erkek karakterlerin hastalıklarından adeta gizli bir memnuniyet duydukları ve fallik işlevi geçersizleştiren bir mazoşizm içine gömüldükleri görülür. Buradaki mazoşizmin temsili, Silverman'ın erkek karakterdeki mazoşizmin fallik işleve meydan okuduğu yönündeki görüşlerini akla getirir (1992: 206). Erkek karakterlerin kimin daha çok hasta olduğu konusunda yarışmaları, güç/iktidar/başarı için yarışın erkeklikler görüşünü tersine çevirir ve erkek karakterlerin güçsüzlüğünü bir haz kaynağı haline getirir.

⁷⁸ Ali: Yav inan bana sana çürük verirler. Dene şu raporu artık.

Aytekin: Korkuyorum be abi.

Ali: Ya samimi söylüyorum vallaha sakatsın sen.

Aytekin: Sağol be abi. İnşallah inşallah.

Kabadayı'da erkeklik ritüelleri genç erkeklerin yetişkin erkeklığe geçiş için başarılması gereken zorlu sınavların dışında, kahraman erkeklığin bir bileşeni olarak sunulur. Alt ya da orta sınıf olup olmadığına bakılmaksızın bütün erkekler için uyulması gereken kurallara göndermede bulunan ritüeller racunun ve homososyalliğın yıkılışı ve yeniden dirilişı aracılığıyla meşrulaştırılır. David Buchbinder erkeklik performansının ideolojik iktidarıyla ilgili yaptığı bir çözümlemesinde, performansın hem hâkim erkeklik mitini ürettiği hem de erkeklerin bu mitler ışığında kendini ve öteki erkeği tanımaya yöneldiği konusunda Butler'la ortaklaşır: "Hâkim erkeklik hem belirli bir sosyal gerçekliğin yansıtıcısı hem de kültür içindeki erkeklerin kendilerini kopya edebileceği bir model olarak yeniden üretil[mektedir]" (akt. Peberdy, 2011: 29). Erkeklik, inşasını maskelemek için kültürel inançlar ve pratikler sistemi aracılığıyla işlev göstermektedir (Peberdy, 2011: 29). Bu durumun *Kabadayı*'da da karşımıza çıktığı söylenebilir. Filmde erkeklik kural, değer ve davranış kodlarını içeren erkeklik ritüellerinin gerilemesi ve toplumsal adalet sisteminin çözülmesi iç içe geçer. Geçmişte kabadayılardan kullandığı şiddet her ne kadar kanunlar karşısında çalışsa da, belirli kurallara göre uygulanması ve meşruiyetini intikam, kahramanlık gibi erkeklik onur kodlarından almasıyla ahlaki birtakım öncüllere yaslanırken, modern ve kapitalist toplumda kabadayılardan yerine geçen mafya patronlarının, polis ve ekonomik güç odaklarının desteğini de alarak erkeklik onur kodlarıyla ilgisi olmayan ve dolayısıyla hiçbir kurala bağlı olmayan bir şiddet gösterisi ortaya koyduğu görülür. Dolayısıyla *Kabadayı*'da Ali Osman ve Devran arasındaki ahlaki farklılaşma şiddetin kullanımında da bir farklılaşmayı beraberinde getirir. Pat Kirkham ve Janet Thumim'in erkek epiğinin hem ahlaki hem de fiziksel bakımdan güçlü kahramanlar

önerdiği ve sonrakinin daha çok öncekinin bir devamı olduğu şeklindeki önermesi (1993: 15) Ali Osman'ın kahraman kimliğinin kuruluşu açısından belirleyici olur. Ali Osman cesaret, meydan okuma ve intikam gibi erkeklik onur kodlarının racon çerçevesinde yeniden üretildiği mitsel bir zamana yerleştirilirken,⁷⁹ Devran'ın gücü çeşitli sahneler aracılığıyla aşırı ve "sapkın" olarak kodlanır ve histerik bir gösteri olarak dışarı atılır.⁸⁰ Örneğin Devran'ın barı basma sahnesi Murat'ın gözünden anlatılırken, görüntüler siyah beyaza dönüştürülür, yavaşlatılmış çekim kullanılır ve aç-karşı aç çekimleri aracılığıyla Devran'ın yüzündeki psikopat ve acımasız gülümseme ile ona korku ve endişeyle bakan yüzler karşı karşıya getirilir. Bir diğer sahnede Devran Murat'ı eski bir depoya çağırır ve kazananın Karaca'ya sahip olabileceği bir rus ruleti oynamaya mecbur eder. Anlatıda Devran'ın hiçbir kurala ve sınıra dayanmayan şiddetinin racona aykırılığı Ali Osman ve Devran'ın karşılıklı konuşmaları sırasında birçok kez dile getirilir:

Devran: Sen de biliyorsun ki bi savaş çıksa hepinizi siler süpürürüm. Kızı ver.
Boşuna kimseye zarar gelmesin. Sen bu yolları bilen bir ağabeyimizsin.

⁷⁹ Filmde Ali Osman'ın mitleştirilmesi çeşitli karakterler tarafından dile getirilen şu ifadelerle desteklenir:

Sürmeli: Yaman adamdı. Racon koydu mu bitti. Kanun sayılırdı.

Devran (Murat'a Ali Osman'la ilgili olarak): Bak örnek alacaksan bu adamı al. Kaç kişiyi indirdi kılı bile kıpırdamıyo.

Ali Osman (Devran'a kendisiyle ilgili olarak): Eğer bu âlemde Ali Osman'a meydan okuyacaksan onun kaç tabanca taşıdığını bileceksin.

⁸⁰ Filmin şiddet sahnelerinde, erkekler arası mücadeleyi kazanma-kaybetme oyununa çeviren fetişleştirilmiş bir estetik dikkat çeker. Wileman'ın da belirttiği üzere, gösteri erkek figürüne bakış üzerinden harekete geçirilirken, seyircinin hazzı erkek karakterlerin yürüyüşünü, dövüşünü ve eylemlerini izleme etrafında yapılandırılır (akt. Neale, 1983: 10). Devran'ın kendine güvenli ve buyurgan duruşu, bakışlarının keskinliği, hedef aldığı nişanı vurması ile Ali Osman'ın tokatları, tek başına silahlı adamları yenilgiye uğratması ve kurşunların üstüne korkusuzca yürümesi, yaralanmasına rağmen yürümeye devam etmesi şiddet sahnelerini gösteriye dönüştürür.

Ali Osman: Senin silahında mermi ters dönmüş evlat. Dikkat et kendini vurmayasın. Delikanlı adam yol yordam bilir. Raconda sığınanları teslim etmek gibi bir şey var mıdır?

Devran: Bak örnek alacaksan bu adamı al. Kaç kişiyi indirdi kılı bile kıpırdamıyor.

Ali Osman: Bakıyorum yine kendini savunamayacak silahsız insanlara efelik taşıyorsun. Ona buna hava atıyorsun ama sen ciğeri beş para etmez aşağılık bir serserisin. Eğer sende şu kadar yürek olsaydı silahsız bi adamı öldürmezdin.

Devran: Kimmiş bu adam? O kadar çok adam öldürdüm ki.

Ali Osman: Sürmeli

Ancak anlatının sonlarına doğru Devran'ın yetimhanede büyüdüğü ve dansöz kıyafeti giymiş bir halde fotoğraflarının çekildiğinin anlaşılması racon ve erkeklik temelinde onun davranışlarına yönelik bir mazeret sağlar. Devran yetimhanedeki görevlinin tacizine karşı koymak üzere onu öldürerek suçun içine çekilmiş ve polisin şantajları sonucunda fotoğraflarının ortaya çıkacağı ve hadım edileceği endişesiyle histerikleşmiş, mazlum bir özne⁸¹ olarak konumlandırılır. Devran'ın polise söylediği “delikanlıyı ne hale getirdiniz” ifadesi, asıl suçlunun namuslu erkekleri (delikanlıları) kullanan polis, mafya ve şirket gibi yozlaşmış güçler toplamı olduğunun ve kabadayı gibi babaların yokluğunda delikanlıların baba-oğul modelinden yoksun kalarak mafyaya dönüştüğünün altını çizer. Çünkü Devran'ın ne gerçek bir babası, ne de ona doğru yolu gösterecek sembolik bir babası vardır. Etrafındaki bütün otorite figürleri (polis ya da işadamı) ona babalık yapmak bir yana onu daha da çok suçun içine çekmiştir. Dolayısıyla Devran babanın yokluğunda narsisizm ve histeri arasında bölünmüş, yarılmış bir özneye

⁸¹ 1990 sonrası Türk sinemasında çekilen erkek filmlerinde küfürlü konuşan, uyuşturucu kullanan ve suçun içine çekilen erkek öznelerin mazlumlukla ilişkilendirildiğini belirten Ahmet Oktan, bu anlatıların baş edilemeyecek kadar kötü bir dünya, kötü kader gibi melodramatik öğelerle desteklendiğini ve erkeklerin edimlerini meşrulaştırmalarının bir yolunu sunduğunu ifade eder (2009: 197, 203).

dönüşmüştür. Dışarı karşı güçlü görünme ve içteki güçsüzlüğü göstermeme zorunluluğu savunmasızlık yaratmış ve histerik bir erkek kimliği oluşturmuştur. Bu histeri filmde, Paul Smith'den hareket edersek, kadınlarla ya da eşcinsellerle özdeşleşmeye dair bir tehlike hissi olarak tarif edilmiş (Devran'ın dansöz kıyafetiyle görüntülenmesi) ve erkek bedeni ya da görünümüyle ilgili iktidarsızlık anlarında görüntülenmiştir (Karaca'nın Devran'ın penis boyunu Murat'la karşılaştırması ve Devran'ınkinin daha küçük olduğunu ima etmesi) (1995: 92). Devran'ın aşırı erkeklik performansı ise bu iktidar kaybının bir telafisi niteliğine bürünmüştür.

Kabadayı'da gerek Devran'ın hiçbir kural tanımayan histerik erkek performansı, gerekse Ali Osman'ın hafıza kaybı, oğlunu kaybetmesi ve silah arkadaşlarının racona ihanet etmesi aracılığıyla modern yaşamda erkeklik ritüellerinin krize girdiği, ancak bu krizin eninde sonunda bu ritüelleri mitleştirme ve haklılaştırmak üzere çalışan bir anlatı stratejisi olarak kullanıldığı söylenebilir. Anlatıda Devran'ın aşırı şiddet içeren histerik performansının nedenleri erkeklik kaybına yönelik endişelerle açıklanır, Ali Osman'ın kurbanlaştırılması anlatının sonunda kahramanlaştırılmasına yönelik mazoşist bir *trope* olarak kullanılır ve son olarak Ali Osman'ın silah arkadaşlarının racondan sapması, eşcinsel bir figürün raconu üstlenmesiyle bertaraf edilir.

Filmde kabadayılar arasındaki homososyal ilişkiler, erkeklik krizini bertaraf etmek bir yana krizi daha da derinleştirmiştir. Çünkü kapitalizmin ve bireysel kurtuluşun kuralları belirlediği yeni düzende kabadayılık yalnızca bir gösteriden ibaret olup hamam ya da kahve gibi ortak mekânlarda eski günleri yâd etme, silah

taşıma, tespih sallama gibi sembolik davranışları devam ettirme niteliğine bürünmüştür. Erkekler arası dostluk ve racon eski kutsallığını kaybetmiştir. Ali Osman, oğlu Murat'ı ve Karaca'yı saklamak için kabadayılardan arasında en yakın olduğu hapisane arkadaşı Haco'dan yardım ister ve Haco "senin oğlun benim oğlumdur" diyerek onları 24 saat korunan bir çiftlik evine yerleştirir. Ancak Devran'ın eski kabadayılardan Ali Osman'ın yerini söylemeleri için tehdit etmesiyle birlikte erkekler arası dayanışma ağı hemen çözülür, bireysel mutluluklarını raconun önünde tutan kabadayılar erkeklik kurallarına ihanet ederler. Dolayısıyla olayların gelişimi, silah arkadaşlarının ihanetine uğrayan Ali Osman'ın tek başına harekete geçmesini gerektirir. Ayrıca yeni düzende Ali Osman'ın güvenebileceği gerçek dostları parasal yatırımlarıyla muktedir konuma geçmiş, düzenle eklemlenmiş kabadayılar değil, onun hem gerçek hem de simgesel anlamda babalık yaptığı Cemil, temizlikçisi ve Sürmeli'den oluşan ikame ailesidir. Sürmeli Ali Osman'ın kabadayılık raconunu sahiplenmesine rağmen ona ihanet eden arkadaşlarından farklı olarak, hayatını kaybetme pahasına Ali Osman'ın yerini söylemez. Eşcinsel bir figürün erkeklik performansını üstlenmesi, öteki erkeklerin erkeklik kaybının altını çizer. Bu zıtlığı vermek amacıyla "erkeksi" davranış kodu eşcinsel bir karakterde cisimleştirilmiş gibidir.

2.3.3. Hegemonik, Marjinal ve Tabi Erkeklikler

Kabadayı filminde erkekler arası farklılaşmalar racon, erkekler arası homososyal ilişkiler ve erkekliğin onur kodları ekseninde belirlenirken, hegemonik erkekliğin mutlak ötekisi olarak marjinalleştirilen eşcinsel bir figürün temsili

hegemonik erkeklği yıkmak bir yana pekiştirme işlevini karşılar. Sürmeli'nin erkeklik performansını üstlenmesi, bir yandan Ali Osman'ın kabadayı arkadaşlarının ve Devran'ın erkeklğin onur kodlarıyla olan mesafesini açığa çıkarırken diğer yandan eşcinsellik korkusunun bertaraf edilmesini sağlar. Filmde eşcinsellik temsili Walsh'un kendisini katlanma gücü/tahammül aracılığıyla ileri süren normatif erkek öznelliğiyle karşılaştırıldığında, gey öznelliğın doğal olarak *abject* (iğrenç), kendini yıkıcı, fedakârlığa gönüllü, heteronormativite terimlerini taklit etmeye mecbur ve zorunlu olarak toplumsal cinsiyet kodlarını yıkmayan olarak temsil edildiği (2010: 10) şeklindeki tespitleriyle örtüşür. Ali Osman tarafından sokaklardan kurtarılan Sürmeli'nin, filmin erkek karakterleri ve erkek izleyicileri için yarattığı eşcinsellik tehdidi, onun kendisini *abject* (iğrenç) olarak inşa etmesi (kendisine ucube diyerek heteronormatif dili yeniden üstlenir), komik bir tipe dönüştürmesi (ses tonu, makyajı ve kıyafetleriyle bir yandan kadınsılaştırılırken diğer yandan komikleştirilir)⁸² ve erkeklik performansını üstlenmesi suretiyle bertaraf edilir. Vurgu Sürmeli'nin kadınsılığından erkeklik performansına doğru kayar. Erkeğın erkeğe bakışıyla açığa çıkan heteroseksüel endişeler yatıştırılır. Dolayısıyla anlatı eşcinsel bir karakter aracılığıyla farklılığı eklemleyerek erkeklik kurallarını pekiştirmiş ve eşcinselliğın yıkıcı potansiyelini bertaraf etmiş olur. Hegemonik erkeklik sabit bir kategori değildir. Kültürden kültüre, aynı kültür içinde ise tarihsel süreçte değişir. Kendisini yeni şartlara uydurur (Connell ve Messerschmidt, 2005: 832- 833). Bu bağlamda

⁸² Lynne Segal'in de belirttiği gibi "efemineliği yücelten erkeklerin kendileriyle alay eden üslubu, eşcinsel erkeklerin onları hor gören bir toplumda kendilerini sunma biçimlerinden biri olmuştur" (1992: 179).

Kabadayı'da da eşcinselliğin hegemonik erkekliği yeniden ileri sürmek üzere işlevselleştirildiği ve anlatıya dahil edildiği ifade edilebilir.

Çoğunluk'ta ise erkekler arasındaki cinsiyetlendirilmiş asimetrik iktidar ilişkilerinin (Collinson ve Hearn, 2005: 294-295) hegemonik erkekliğin nasıl performe edildiğine dikkati çekme ve hegemonik erkekliğin normatif statüsünün altını oyma işlevi kazandığı söylenebilir. Kaufman'ın erkeklerin erkekliği kadınlara, erkeklere ve kendilerine karşı olmak üzere şiddet üçlüsü aracılığıyla inşa ettiği varsayımı *Çoğunluk*'taki hegemonik erkeklik performansı ile tutarlılık gösterir (akt. Adams ve Coltrane, 2005: 237). Hem babanın hem de hegemonik erkeklik değerlerini benimsedikten sonra Mertkan'ın eylemleri bu şiddet üçlüsü tarafından yapılandırılır. Filmde kadınlara yönelik şiddet ayrı alanlar tasavvuru ve değersizleştirme, yok sayma gibi sembolik şiddet öğeleri tarafından belirlenir. Ayrıca etnik ya da sınıfsal açıdan ötekileştirilen kadınlar aşağılanır. Erkeklere yönelik şiddet ise hem baba-oğul ilişkisinde hem de etnik ve sınıfsal açıdan ötekileştirilen erkeklere yönelik şiddet davranışlarında karşımıza çıkar. Filmde taksici şoförü, büro çalışanları, inşaat işçileri gibi alt sınıftan gelen erkeklerle polis gibi devlet kurumlarıyla ayrıcalıklı ilişkisi olan erkekler arasındaki iktidar hiyerarşisi açıktır. Örneğin babanın, parasına ve statüsüne güvenerek alt sınıflara karşı onları küçük gören (taksici şoförüne dilenci muamelesi yaparak kendisini ayrıcalıklandırır) ve etnik azınlıklara karşı onları bölücü olarak kodlayan bir tutum içine girdiği görülür. Thwaites'in deyişiyle; baba "kapitalist aklın sınırları içinde toplumsal eşitsizliği doğal saydığı için 'öteki'ni eşit görmemeyi kolaylıkla meşrulaştırır" (2012: 173). Kendisini haklı ve üstün kılmak için hem fiziksel bir şiddet kullanır hem de erkekler arası

homososyal iktidar ilişkilerine başvurur. Mertkan da hegemonik erkekliği kabul ettikten sonra babasının izinden gider. Başlangıçta ağabey dediği şantiye şefine ismiyle hitap etmeye başlar. Yaşça küçük ve bilgi açısından inşaat alanında deneyimsiz olmasına rağmen, sınıfsal statüsüne dayanarak işçiler üzerinde iktidar kurmaya çalışır. Onlara haksız yere çıkışır, yaptıkları işin yanlış olduğunu söyleyerek boş yere işi tekrarlatır, yemeğini alt sınıftan gelen işçilerden ve şantiye şefinden ayrı yer. Erkek karakterlerin kendilerine yönelik şiddeti ise Mertkan'ın iktidar sahibi görünmek adına bastırması gereken duyguları, hayal kırıklıkları, kırılganlıkları aracılığıyla açığa çıkar. Mertkan erkeklerin toplumsal cinsiyet performansının, duygusal bağlılığı reddetme ve kırılganlıkla ilgili hisleri bastırma zorunluluğundan dolayı bir efor gerektirdiğini (Chodorow ve Maccoby&Jacklin'den akt. Adams ve Coltrane, 2005: 234- 235) gösterir.

Erkekler sınıf gücünün tutucularıdır diyen Morgan'ın ifade ettiği gibi (2005: 168) *Çoğunluk*'ta sınıfsal düşmanlık erkek karakterler aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Örneğin anne ve alt sınıftan gelen temizlikçi kadın arasındaki sohbet, dertleşme ve dayanışmanın aksine erkek karakterlerin alt sınıftan gelen erkeklerle ya da kadınlarla iletişim kurmadığı ya da bu iletişimi engelledikleri görülür. Erkek karakterler kendilerini her fırsatta alt sınıflardan ve alt sınıfların yaşam alanlarından ayırmaya çalışırlar. Temizlikçi kadını kokuyor diyerek dışlarlar, Kuştepe'de oturan ve Van'dan gelen Gül'ü bölücü, çingene ya da komünist olarak kodlarlar ve taksi şoförüne dilenci muamelesi yaparlar.

Korkuyorum Anne'de ise hegemonik erkeklik ideallerine destek olan baba figürünün ekonomik konumu ve yaşlanması nedeniyle artık hegemonik erkeklik performansını üstlenemediği görülür. Ekonomik açıdan sınırlı bir bütçeye sahip olan Rasih Efendi oğlu Ali'nin çalışarak aile bütçesine katkı yapmasını bekler. Ali'nin hafızasının gerilemesiyle birlikte otoritesinin gerektirdiği bedensel performansı üstlenemez. Sıklıkla kalbi sıkışır ve oğlunun kendisini tanımaması üzerine huzurevine yatmaktan bahseder. İktidarla olan mesafesi polis merkezinde ve hastanede oğlunun gözaltına alınmasına ilişkin korkusu aracılığıyla açığa çıkar. Ayrıca babanın otoritesini yalnızca genç erkekleri disipline sokmak üzere kullandığı ve kadınlara herhangi bir müdahalede bulunmadığı görülür. Örneğin İpek'in babasız çocuk doğuracak olmasını sorun etmez, İpek'in hastaneye kaldırılmasına yardımcı olur.

2.3.4. Hegemonik Erkekliğin Ötekileri: Kadınlar

Baba-oğul ilişkilerini merkeze alan filmlerde kadın karakterlerin inşa edilme biçimi, erkeklik krizinin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından bir sorgulama olanağı sağlayıp sağlamadığını çözümlenmek bakımından önemli bir işlev üstlenmektedir. Çünkü erkeklik öteki erkeklerin yanı sıra kadınlıkla ilişki içinde inşa edilen bir toplumsal cinsiyet mekanizmasıdır. Bu bağlamda erkeklikte ortaya çıkan krizin kadınları da etkilediği, kadının olumlu ya da olumsuz sunumunun çoğu kez algılanan krizin nasıl anlamlandırılacağını belirlediği söylenebilir. Bu bağlamda *Korkuyorum Anne* ve *Çoğunluk*'ta hegemonik erkekliğe ilişkin sorgulamalara paralel olarak kadının temsilinde de eleştirel bir bakış ortaya konduğu, ancak *Kabadayı*'da

kadın karakterlerin erkek karakterlerdeki gibi toplumsal cinsiyete ilişkin geleneksel kodlamalarla sınırlandırıldığı görülür.

Çoğunluk hegemonik erkekliğin performe edilme sürecinde kadınların tabi haline getirilmesine yönelik eleştirel bir vurgu taşır. Film hegemonik erkekliği cisimleştiren karakterlerin ötekileştirici ve dışlayıcı davranışlarını olumsuz bir yaklaşımla ele alırken, annenin söylemini de bu olumsuz yaklaşımı desteklemek için kullanır. Kadın karakterin bir yandan kocasının ve oğlunun evin içindeki davranışlarından hoşnutsuz olduğunu ve “benimle konuşmuyorsunuz, hiçbir şey paylaşmıyorsunuz, duygusuzsunuz” diyerek iletişimsizlikten yakındığını gösterir; diğer yandan annenin hegemonik erkekliğe yönelik temel bir sorgulamasının olmadığını, onun sorununun daha çok erkek dünyasında yalnız bırakılmakla ilgili olduğunu altını çizer. Örneğin anne Mertkan’ın babasından gördüğü baskıyı sorgulamaz, Mertkan’ın kız arkadaşıyla ilgili isyanı karşısında “Baban istemiyorsa vardır bir bildiği. Babanla münakaşa ettirme beni” diyerek babanın hegemonyasını devam ettirir. Ahıska’nın deyişiyle;

[...] Bu türden bir anne-kadınlık, babayla suç ortaklığı içinde şekillenmiştir. Çocuklarını sevmeye çalışsa da, etrafındakilerin hikâyeleriyle ilgilenmeye çalışsa da, aile içinde duygusuzluk ortamından şikayetçi olsa da, anne, iktidarın buyruğunu sağlama alan en önemli etkidir. İktidarın basitçe bir zorbalık olarak görünmemesi, hegemonik bir dünya yaratabilmesi annenin fedakârlığı sayesinde olur (2012: 229).

Korkuyorum Anne’de ise kadın karakterlerin hegemonik erkeklikle ilgili sorgulamaların paralelinde, aktif erkek-edilgen kadın ikiliğini geçersiz kılacak bir şekilde inşa edildiği söylenebilir. Erkek karakterlerin aşırı otoriter erkekler ya da tabi

erkekler olmak üzere ikili bir bakış doğrultusunda ele alınması karşısında kadın karakterler erkeklerden yardım almaksızın kendi ayakları üzerinde duran, güçlü, bağımsız, kararlı, aktif kadınlar olarak sunulurlar. Örneğin terzilik yapan Neriman Hanım, oğlu Keten üzerinde Nasih Efendi'ninkine benzer bir otorite kurmanın yanı sıra apartmanda da sözü geçen bir figürdür. Başlı sıkışanın yardımına koşar, apartman sakinlerinin sünnet ve doğum masraflarına destek olmaya çalışır.⁸³ Hamile olan İpek sevgilisinin bebeği aldırması yönündeki tehditlerine kulak asmaz ve bebeği tek başına büyütme kararı alır. Onun ev arkadaşı olan ve jimnastik alanındaki müsabakalara hazırlanan Ümit, Ali ve Keten gibi erkek karakterlerin güçsüz bedenleriyle ve eylem konusundaki iradesizlikleriyle karşıtlık oluşturacak biçimde fiziksel olarak güçlü ve atletik bir bedene sahip bir kadın olarak sunulur. Ali'ye jimnastik yaptırmaya çalışır, Ali, Aytekin ve o sandaldayken, Aytekin'in koluna titreme geldiği ve Ali de sandalın küreklerini çekmeyi unuttuğu için tek başına kürek çekerek erkek karakterleri kıyıya ulaştırır. Aytekin çürük raporu almaya çalışırken,

⁸³ Ayrıca terzi Neriman'ın bir kadın müşterisine söylediklerindeki aşırılık/abartı ironik bir etki yaratır ve kadınların bedenlerinin güzellik, zayıflık gibi ideal kadınlık söylemleri doğrultusunda nesneleştirilme ve araçsallaştırılma biçimlerine dikkat çeker:

Neriman: "Bak madem abla diye sordun açık söyleyim. Senin bu dudaklarını kalınlaştırman şart. Biliyorum yapıyorlar. Ayrıca çenen de iri. Onun da çaresi var. Tıp ilerledi kızım korkacak hiçbir şey yok. Şöyle güzelce yapıyorlar etini ikiye. Ondan sonra da kemiğe bir iki törpü. Duymayacaksın bile. Anestezi var..."

Kadın: Çok para değil mi be abla?

Neriman: Çalışan kadınsın. Taksit de yaptır. Omuzların dar. Ama bunun çaresi zor tabi ha. Göğüsler iyi. Ama ortalı değil be canikom.. Biliyorsun benim modeller pek tutmuyor. Bunları da ortalattıracan ha.

Kadın: (Ağlamaya başlar)

Neriman: Yapma be güzelim. Ben senin güzelliğin için söylüyorum. Millet cinsiyetten cinsiyete giriyor ameliyatla. Seninki ne ayol?

Ümit'in aktif biçimde spor akademisi sınavlarına hazırlandığı gösterilir. Son olarak apartmanda kapıcılık yapan Rıza Efendi'nin hastalığı ve fiziksel olarak yetersizliği karşısında karısı Selvi'nin balkon demirleri arasında sekerek gezindiği ve kocasının sırtında dans ederek masaj yaptığı gösterilir. Selvi'nin üstünlüğü Neriman Hanım'ın şu sözleri aracılığıyla vurgulanır: “Bak bu da Selvi. Uçan kadın. Camların perisi. Kadınlığın gururu. Bir erkek göremezsin onun gibi. Buralarda her şeyi o yapar. Yemek, temizlik, hasta bakıcılık, cambazlık.”

Kabadayı'da *Korkuyorum Anne* ve *Çoğunluk*'tan farklı olarak kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerinin uzantısında tanımlandığı ve bu rollere yönelik herhangi bir sorgulamanın yapılmadığı söylenebilir. Filmde iki temel kadın karakter vardır. Bunlardan ilki ideal kadın olarak sunulan, Ali Osman'ın ailesiyle mutlu olabilmesi için kendisini feda eden ve bir oğulları olduğu gerçeğini ondan yıllarca saklayan şarkıcı Afet'tir. Filmin ilk sahnelerinde hastalıkla boğuşurken görüntülenen kadın karakter, ölümlerinde Ali Osman'a Murat'ın babası olduğu gerçeğini açıklar.

Filmin ikinci temel kadın karakteri ise Murat'ın sevgilisi Karaca'dır. Filmde Devran ve Murat arasındaki mücadelenin Karaca'ya sahip olmak üzerine harekete geçirildiği ve Karaca'nın erkekler arasında bir rekabet nesnesi olarak sunulduğu görülür. Karaca hem ismiyle hem de egzotik şarkısıyla, dövmeleriyle ve kıvrak dansı sırasında beline ve göbeğine yapılan yakın çekimlerle, vücudunu açıkta bırakan kıyafetleri ve sürmeli gözleriyle aktif/dikizlemeci erkek bakışına sunulan ve güzelliği vurgulanan bir fetiş nesne olarak konumlandırılır. Filmde Karaca'nın güzelliğinin

yanı sıra öne çıkarılan bir diğer özelliği ise güçlü erkek dünyasında başına gelenlere fedakârca katlanmasıdır. Kendisini savunamayacak durumda, güçsüzdür. Yaralanır, uyuşturucu bağımlısı yapılır, kaçırılmaya çalışılır, kurtarılmayı bekler. Ancak bu edilgen konumun zaman zaman devreden çıkarıldığı ve Karaca'nın "erkeksi" bir dili kendisine adapte etme yoluyla erkekler arası mücadeleye katıldığı söylenebilir. Örneğin Devran'ın erkeklik performansını ve erkeklik organını rekabet içinde olduğu Murat'la karşılaştırarak onun oldukça geride kaldığını ifade etmesi, anlatıda kısa bir an için masum bir kurbandan *femme fatale* rolüne geçiş yapmasına neden olur. Karaca'nın erkeksi dili üstlenmesi, güçlü/sert/iktidarlı görünen Devran'ın en zayıf noktasından yakalanmasına ve erkeklik krizinin açığa çıkmasına yol açar. Silverman'ın da belirttiği gibi hâkim kurgudaki penis ve fallus denkliği nedeniyle (1992: 16) iktidardan indirilen Devran, buna cinsellik dışında hegemonyasını gösterebileceği başka bir alan olan şiddet aracılığıyla cevap verir. Yetersiz erkeklik performansından duyulan endişe, kendisini histerik öfke patlamasıyla dışavurur. Devran, Karaca ve Murat'ın çalıştığı barın basılması ve Murat'ın öldürülmesi emrini verir. Ancak işler beklendiği gibi sonuçlanmaz. Murat yerine *femme fatale* performansını sergileyen Karaca'nın vurulması, kadın karakterin *femme fatale* performansı ile kazandığı fallik işlevin tersine çevrilmesine ve tekrar edilgen bir konum üstlenmesine neden olur. Böylelikle Yeşilçam filmlerinde kadınların temsil edilme biçiminde öne çıkan mazoşist performansa geçiş yapan (Abisel, 2005: 195) Karaca anlatının son sahnelerinde sevgilisi Murat'ı kurtarmak için sevmediği Devran'a geri döner.

2.4. MODERN ERKEKLERİN KURBANLAŞTIRILMASI VE ALTERNATİF KURTARICI ANLATILARI: *KAYBEDENLER KULÜBÜ* VE *ISSIZ ADAM*

2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizinin önemli görünümünden bir diğeri, erkeklerin aşk ilişkilerindeki başarısızlığı ve bu başarısızlığın erkekleri krize sürüklemeye tehlikesidir. Aşk ile modern yaşamdaki sosyo ekonomik koşullardan ve ahlaki kaygılardan kaynaklanan konformizm, bireycilik gibi değerler arasında bir karşıtlık kurulmakta, bu değerlere kapılan kadın ya da erkek nedeniyle aşk ilişkilerinde bir başarısızlık yaşanmaktadır. Ayrıca modern erkeklerin krizini ve kurbanlaştırılmasını öne çıkaran anlatı yapıları onları melodramatik acının merkezi haline getirirken,⁸⁴ erkeklik krizinden kurtuluşu modernlikten ya da kapitalist sistemden kaçışta aramakta ve bu kurtuluşa yönelik farklı çözümleriyle erkek değerlerini ve ayrıcalıklarını pekiştiren ataerkil düzenin yeniden tesis edilmesine yönelik bir özlemi barındırmaktadır. Bu bağlamda *Kaybedenler Kulübü* modern şehir yaşamından, kapitalist ekonomiden kaçışı doğada (Olimpos ve sık sık çıkılan motor seyahatleri) ve erkeklerden oluşan küçük cemaatler yaratmakta bulunurken,⁸⁵ *Issız*

⁸⁴ Erkeklerin kadınlarla ilişki kurmada yaşadığı başarısızlık Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002), *İklimler* (2006) gibi filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak her iki filmin de bu konuya daha eleştirel yaklaştığı görülmektedir. *Uzak*'ta erkeklik krizi birçok görünümünün yanı sıra erkek karakterin boşandığı eski karısıyla olan iletişim sorunu üzerinden sunulurken, *İklimler*'de erkek ve kadın arasındaki sorunun erkeğin duyarsızlığından ve umursamaz tavırlarından kaynaklanması eril narsisizme işaret etmektedir. Ayrıca bu filmlerdeki erkek karakterlerin bundan dolayı kurbanlaştırılmadığı ya da *Issız Adam*'da olduğu gibi kadının şefkatine gereksinim duymadığı görülmektedir.

⁸⁵ Filmin bu bağlamda 60'lı yılların bireyci ve narsistik ideolojisini dışavuran ve motorcuların modern kitlesel yaşamdan doğaya kaçışını erkekler arası bağlanma motifiyle birleştiren *Easy Rider*'la (Dennis Hopper, 1968) (Ryan ve Kellner, 53) birtakım benzerlikler barındırdığını söylemek mümkündür.

Adam modern şehir yaşamında erkeğin kurtarıcısı olabilecek tek alternatifin erkek ve kadın arasındaki aşk ve aşkın sonucu olarak hayata geçirilen aile olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla her iki filmde de cemaati vurgulayan iki farklı seçenekten söz etmek mümkündür: *Kaybedenler Kulübü* kadınlarla kurulacak ilişkinin erkeği kaçmaya çalıştığı kapitalist sistemin bir parçası haline getireceğini ifade ederken, filmdeki gerçek kadınların pahasına erkeğin fantezi nesnesine dönüşen kadını gizemlileştirmekte ve onu bilinmeyen ve anlaşılmasını engelleyen özellikler kümesine indirgemekte; bu gizemlileştirmenin bir ürünü olarak kadınları anlamakla hayatı anlamayı eşleştirmektedir. Dolayısıyla gerçek hayatta kadınlarla ilişki kuramayan erkekler teselliye erkek cemaatinde ve erkek dostluğunda bulmaktadır.

İssiz Adam'da ise ideal kadını bulan ancak kaybeden melankolik erkeğin trajedisi, aşkın, evliliğin ve aile gibi cemaat ilişkilerinin idealize edildiği bir anlatı kapanımına neden olmaktadır. Modern kent hayatında engellenen aşka yönelik nostalji açığa çıkarken, engellenen bütünlük/tamlık vaadi kadının fantezisinde, taşrada kurulacak mutlu bir birliktelikle mümkün kılınmaktadır.⁸⁶

Kaybedenler Kulübü de *Easy Rider*'da olduğu gibi kentten uzaklaşmayı ve erkekler arasındaki homososyal ilişkileri idealize ederken, bunu kadın karşıtı bir anlatıyla çerçevelemektedir.

⁸⁶Ada'nın iç sesi aracılığıyla seyirciye sunulan fantezideki mutlu son şu şekildedir: "Senden hemen sonraydı onu görmeye gidişim. Senin doğduğun eve. Çocukluğunun geçtiği kasabaya sevgilim. Sana dair küçük bir yolculuk yaptık annenle. [...] Büyüdüğün evi, uyuduğun yatağı gördüm sevgilim. Senin çocukluğunu düşündüm. Sen ordaydın ve bir gün benimle tanışacağını henüz bilmiyordun. Sen dizime yattın ben bi hikâye anlattım sana. Büyüdün. [...] İkimize bi mutlu son yazdım sonra. O evde seninle birlikte oturduk. Sustuk. Yanımda durdun sessizce. Burası sondu. Başka bi yaşamdı. Sadece biz vardık. Bana baktın mavi ve telaşsız. Sustuk. Başka bir yaşamda başka bir mutlu son. Biz bunu hak etmiştik. Hikâyemiz orda bir yerde. Hep benimle duracak. Dayanabilmemin tek yolu bu çünkü."

2.4.1. Narsistik Tamlik Fantazması: Modern Yaşamda Sınırsız Keyif

Vaadi

Hem *Issız Adam*'da hem de *Kaybedenler Kulübü*'nde erkek karakterler ataerkil simgesel otoritenin askıya alındığı sınırsız keyif vaadi sunan bir evrende yaşarlar.⁸⁷ Babanın eksik olduğu ve sembolik işlevini yerine getirecek herhangi bir karakterin olmadığı bu filmler, erkek karakterlere cinsellik aracılığıyla sınırsız bir özgürlük deneyimlemesi için imkân sağlar. Ancak kent hayatındaki bu keyif vaadi iki film için farklı anlamlar barındırır. *Kaybedenler Kulübü*'nde aşırılık ve çeşitlilik olarak temsil edilen cinsellik, filmin temel karakterleri Kaan ve Mete için bir paravan, narsistik kudret, eksikliği gizleyen eril bir fantezi olma işlevi taşıırken; *Issız Adam*'da yasayı destekleyen müstehcen bir fazlalık işlevi göstererek, yasanın ayrılmaz ihlalini oluşturur. “[İ]ktidarın hükmünden kaçıp giden şey, mütemadiyen tahakküm etmeye çabaladığı dışsal bir Kendinelik değil, kendi işleyişini mümkün kılan müstehcen bir eklentidir” (Žižek, 2012: 307). Filmin başında cinsellik aracılığıyla devreye sokulan hazlar yalnızca aileyi destekleyen içkin bir ihlaldir. Film Alper'in aileyi arzulamasına neden olacak bir anlatı yörüngesi takip eder. Önce karakterin ataerkil aileye tehdit oluşturan sınırsızlık, aşırılık ve özgürlük olarak algıladığı müstehcen keyfi gösterilir ve bu fantezinin Alper'in cezasına

⁸⁷ Žižek geç modern toplumda Babanın- Adı sıfatıyla özneyi kastrasyon yasasına tabi tutan simgesel otoritenin çözülüşünden bahsederken, bunun bir özgürlük olarak yorumlanamayacağını çünkü bu durumun özneyi keyif almasını emreden süper ego figürlerinin insafına bıraktığını ifade eder (415, 439). Žižek “bunun altında yatan sürecin, efendinin aleni ya da simgesel alandaki ölümünü, onun varlığını özel ya da libidinalin içine yeniden koyarak, örneğin sado-mazoşist ilişkilere girerek ya da kendimizi egzersiz rutinleri, sıkı perhizler, v.b. şiddetli özel disiplinlere mahkûm ederek telafi etmemiz” olduğunu söyler (akt. Kay, 2006: 197).

dönüştürülmesi ve onun çöküşüne zemin hazırlaması aracılığıyla yasanın tekrar kurulması sağlanır. Simgesel otoritenin askıya alınmasıyla narsistik bir erkeklik performansından melankolik bir erkeklığe geçiş yapan Alper'in özgür seçimlerin bir faili olmadığı, tersine bütün tutarlılığı kaybolmuş histerik bir figüre dönüştüğü gözlemlenir. Yeşilçam melodramlarında modernleşmenin vaatlerinin aşırılığa dönüştüğü yerde devreye sokulan “kapılan kadın” fantezisinin burada aşırılığın, sınırsızlığın ve bağlantısızlığın kurbanı olan erkek karakterle yer değiştirdiği görülmekte ve erkek karakter modernleşmenin kurbanı, trajik yörüngesi simgesel işlevi üstlenme iradesizliği olan kriz halindeki bir erkeklik paranoyasını cisimleştirmektedir. Bu krizin temel parametreleri ise hegemonik erkeklik performansını üstlenememesi aracılığıyla, Alper'in evlenememesi, kendi ailesine sahip olamaması ve baba olamaması temelinde kurulmaktadır. Böylelikle film, Robert Kolker'in melodram filmlerinde üretildiğini belirttiği temel söylemi; “ [...] moderniteye karşı en iyi siperin bireyden çok aile, çocuklu evli çift olduğunda ısrar ederek bireysel gücün kaybedilmesini” onaylayan bir konum üstlenmektedir (Kolker, 2011: 252).

Erkek karakterin hegemonik erkeklikle eklemlenen narsistik tamlık fantazmasından, modernleşmenin kurbanı, krizdeki melankolik erkeğe geçişinde kullanılan en etkili mekanizma, onun yabancılaşmasını, yalnızlığını ve tüketime yönelik bağlılığını somutlaştıran ve cinsellik üzerine inşa edilen iki farklı söylemdir. Bunlardan ilki, Alper'in âşık olmadan önce fahişelerle, internette ya da barda tanıştığı kadınlarla yaşadığı, aşırılıkla özdeşleştirilen, “sapkınlık” iması içeren, genellikle sadomazoşist oyunlara indirgenen ve aşk içermeyen yasak ve gizli

cinselliktir. Alper filmde, Žižek’den hareketle ifade edecek olursak, Ödipal sonrası dönemde simgesel düzende yer alma koşulu “iğdiş edilmesi” olan Ödipal öznedense, süper egonun keyif alma buyruğunu takip eden çok biçimli “sapkın” özneye dönüştürülmüştür (Žižek, 2012: 296). Anlatının hemen başında Alper’in evli bir çiftle internetten yazıştığını, cinsellikte farklı deneyimlere açık olduğunu ve “üstte yer almak” şartıyla cinsellikte her şeyi kabul edebileceğini öğreniriz. Alper kendi keyfini hegemonik erkekliğin en temel dışavurumu olan heteroseksüelliğe eklemlenmeye çalışırken, özgür seçimin sınırının eşcinsel erkeklik performansı olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Alper, Cenk Özbay’ın belirttiği, neoliberalleşme sürecinde sarsılan heteronormativitenin⁸⁸ bir temsilcisi olarak konumlandırılır (2011: 194). Alper’in evli bir çiftle cinsel ilişkiye katılmasının hem “zina” aracılığıyla aile yasasını hem de heteroseksüel normu ihlal ettiğinin vurgulandığı filmde, cinsellik “normalin” dışında “sapkın” olarak kodlanır. Film anlatısının görüntü düzenlemesi de bu kodlamada etkilidir. Üçlü cinsellik kapalı kapılar arkasında, buzlu cama yansıyan bir gölge olarak belirir. Evli çiftin gizemli tavırlarının, özellikle erkeğin güneş gözlüğü ve kasket takmasının yabancılaşma etkisini artırdığı bu sahnede, cinselliğin saklı, yasak ve “sapkın” olarak sunulması, içeriği görmeyi engelleyen camda önce Alper ve kadının belirmesi daha sonra kadının kocasının tam ortalarına yerleştirilmesiyle pekiştirilir. Alper’in fahişelerle yaşadığı diğer cinsel deneyimlerde ise sadistik pratikler etkili olur. Žižek’in de belirttiği gibi, Ödipus’un çözülüşüyle birlikte, yoğun cinsel deneyimin karşısında yer

⁸⁸ Heteronormativitenin neoliberalleşme sürecinde toplumdaki bazı kesimler için eski mutlaklığını yitirdiğini belirten Özbay, heteroseksüellik ve homoseksüellik arasındaki katı ayrımı temel alan eski erkeklik biçimlerinden farklı olarak, neoliberal öznenin bu ayrıma kurucu bir önem atfetmediğini ve neoliberal öznenin heteroseksüellik ve homoseksüellik arasındaki aşılabilir duvarın esnekliğine vurgu yaptığını ifade etmektedir (2011: 195).

alan unsur baskıcı sosyal yasaklar değil, narsistik benlik kaygısıdır. Dolayısıyla yoğun cinsel hazza ulaşmanın tek yolu, acının müdahalesinden (sado-mazoşist pratiklerden) geçiyor gibidir (Žižek, 2012: 438). Alper'in karanlık ya da loş bir atmosferde deneyimlediği cinsel ilişkilerin temel noktası, kadınlara acı çektirerek haz alması, sevişirken saldırgan bir tutumla kadınların saçını çekmesi ya da onların boğazını sıkmasıdır. Hatta daha önce birlikte olduğu bir fahişe ona yaşı küçük bir kız ayarlayıp, kız kelepçelerle yatağa zincirler ve “ilk geceden ürkütme kızı, hayvanlık yapma” diyerek Alper’i uyarır.

Alper'in Ada'yla tanışmasından sonra yaşadığı cinselliğin “normal” olarak kodlandığı, aşkla bitştirilerek olumlandığı ve erotik bir işleve büründüğü görülür. Hem kadının hem de erkeğin hazzı ön plana geçerken, cinselliğe ilişkin görüntü düzenlemesi de, karanlık bir atmosferi ve daha çok genel çekimleri barındıran öncekilerden farklı bir içeriğe bürünür. Yumuşak bir aydınlatmanın hâkim olduğu sevişme sahnesi, yakın planda karakterlerin açılı- karşı açılı çekimleri aracılığıyla görüntülenir. Yalnızca baş planın hâkim olduğu bu sahnede, karakterlerin yüzlerine yapılan odaklanma, herhangi bir acı çekiş ya da acı verme ifadesi olmaksızın hazzı görüntüler.⁸⁹

⁸⁹ *Kaybedenler Kulübü*'nde de *Issız Adam*'da olduğu gibi cinsellik aşık olduktan sonra farklı bir görsel üslupla sunulur. Aşık olmadan önce hızlı çekimle kurgulanan, genel çekimle görüntülenen, çeşitli pozisyonların denenmesinden ibaret bir cinsellik söz konusudur. Örneğin Kaan ve Mete Olimpos'a birlikte gittikleri kadınlarla hiçbir rahatsızlık duymadan aynı odada, farklı yataklarda sevişirler. Oysa Kaan ve âşık olduğu Zeynep arasında yaşanan sevişme romantik bir atmosferde erotik bir içeriğe bürünür. Cinsellik yavaştır. Yakın çekimlerle hem kadının hem de erkeğin uzun uzun birbirlerini okşadığı ve el ele tutuştuğu gösterilir.

Kaybedenler Kulübü'nde ise erkek karakterlerin narsistik tamlık fantezisini besleyen temel unsurlar Mete ve Kaan'ın radyo programları ve yaşam tarzları aracılığıyla inşa edilen ve kültleştirilen toplum dışı asi erkeklik miti,⁹⁰ erkeklerin kendilerini arzulanan özne olarak kurmalarını kolaylaştıran, kadınların ve erkeklerin hayranlığını kazanan cinsel içerikli eril dil ve sürekli altı çizilen heteroseksüel erkek performansıdır. Hatta filmin başında erkekler kendilerine hayran ya da aşık kadınları aşağılayarak bu miti daha da pekiştirir; hiçbir kadına bağlanma ihtiyacı duymadıklarını göstererek narsistik tamlık fantezisini inşa ederler. Ayrıca erkek karakterlerin narsistik bir görünüm kazanmalarında, 1990'ların popüler davranış biçimlerinden biri olan *cool* tavrın da etkisi olduğu görülür. Arkasında narsisizmi, hazcılığı ve ironik kayıtsızlığı gizleyen *cool* (Şimşek, 2005: 118), Pountain ve Robins'in ifade ettiği gibi "başkalarına bakmaz, ama onlara görünür; gözünü dikip bakmaz ama gözlerin kendisine dikilmesini ister. Bu söylediğimiz *cool* bakışın pasif olduğu değil ama daha çok ilgisiz olduğu anlamına gelir- ilgisini çekmeye çalışanlara meydan okuyan bir kayıtsızlığı ifade eder" (2002: 122).⁹¹

⁹⁰ Filimde Mete ve Kaan'ın temsilcisi olduğu isyankar hayat tarzının ve "kaybeden/tutunamayan" felsefesinin seyirci tarafından benimsenmesinde bu karakterleri canlandıran oyuncuların star kişiliği ve gerçek yaşamları da etkilidir. Bu kapsamda Fatih Özgüven Nejat İşler'le ilgili bir yazısında filmleri dışında da aktörün efendilik ve asilik arasında salındığını ve "kaybeden/tutunamayan" romantizmine yaslandığını belirterek *Kaybedenler Kulübü*'nde canlandırdığı rolün bir tesadüf olmadığına işaret ederken (Özgüven, 2011), Gül Yaşartürk Mete'yi canlandıran Yiğit Özşener'in "özgür çocuk" adıyla gündeme geldiği reklam filmleri dizisinden ve Nejat İşler'in gerçek yaşamı ve rolü arasındaki örtüşmeden bahsetmektedir (2011: 67).

⁹¹ Mete ve Kaan cinselliğe de bu *cool* tavrın uzantısında yaklaşıyor. İronik alaycılık, parodi gibi çeşitli stratejilerden yararlanarak cinselliği bir itiraf ve iç dökme kültürüne dönüştürüyorlar. Hem ironik bir üslupla radyoda kendi cinsel deneyimlerini ifşa ederler hem de kadın dinleyicilerle olan konuşmalarını kadın cinselliğini aşma etrafında yapılandırıyorlar. Bu bağlamda Nurdan Gürbilek'in 1980'li yılları tanımlamak için kullandığı itirafçılık ve söz patlamasının (2011), 1990'lı yılların kültürel atmosferini de şekillendirmeye devam ettiği söylenebilir. Ali Şimşek'e göre itirafçılık ve söz patlaması yeni orta

Filmin ilk sahnesinde Kaan ve Mete'nin radyo yayınındaki görüntülenme biçimleri eril hâkimiyet kodlarını pekiştiren bir işlev taşımaktadır. Kaan programın açılış konuşmasını yaparken çerçeve ikiye bölünmüş ve çerçevenin bir tarafına Kaan'ın diğer tarafına ise Mete'nin gözleri yerleştirilmiştir. Böylelikle karakterlerin bedenleri parçalanırken hem yüzlerinin tam olarak görüntülenmemesi hem de karakterlerin çevrelerinden yalıtılması aracılığıyla bir gizemleştirme sağlanmıştır. Daha sonraki açı- karşı açı çekimleri aracılığıyla karakterlerin bedensel bütünlüğü tamamlanır; yayına bir dinleyici bağlandığında ise siyah beyaz ve renkli görüntülerle karakterlerin imgeleri çift hale getirilir. Böylece karakterlerin *cool* bir görünüm kazanmaları ve kültleştirilmeleri mümkün kılınır. Programa bağlanan ilk dinleyici olan kadındır ve radyocuların “İyi geceler sayın dinleyen. Sizinle yatmış mıydık?” sorusuyla karşılaşır. Dinleyicinin hayır cevabı ise yatma teklifiyle sonuçlanacaktır. Bu sahnedeki narsistik ego, bütün kadınlarla yatma arzusuna ve yatabilme potansiyeline işaret etmektedir. Dolayısıyla Mete ve Kaan radyo programını heteroseksüel performansa yönelik imalar aracılığıyla yeniden üretilen bir erkeklik gösterisine çevirirler. Segal'in de belirttiği üzere erkekleri sürekli cinsel performansı ima eden kelimeler kullanmaya ya da bunlara ilişkin pornografik düşüncelere iten güdünün gerisinde, erkek kimliğini ifade etme ve yeniden onaylama ihtiyacı yatmaktadır. Ayrıca cinsellik yüklü sözcükler kullanma, el şakaları yapma, cinsiyetçi

sınıfın temel özelliğidir ve “adlandırma” ve “söylenebilirlik” aracılığıyla hayata geçirilmektedir. Şimşek'in deyişiyle; “Yeni orta sınıf özellikle medya aracılığıyla alt ve orta sınıfların ‘bildiği’ ama ‘söyleyemediği’ her şeyi söylenebilir hale getirerek kendine ‘samimi ve ironik’ bir tarz oluşturacaktır. Aslında yeni orta sınıfın kültürel sermaye edinme sürecindeki en büyük kozunun bu ‘söylenebilirlik’ olduğu düşünülebilir. Burada ‘adlandırma’ önemli bir kültürel strateji olacaktır. Herhalde 1990’lı yıllar dünyada da en çok ‘adlandırılma’, ‘sınıf’ ve ‘durum’ üretildiği aralıktır. Adlandırmanın getirdiği kılavuz ise yeni orta sınıfın kendini ‘imtiyazlandırma’ gücünü arttıracaktır” (2005: 81).

bir içerik taşıyan imalar eril bağıllık ritüellerini somutlaştırmaktadır (Segal, 1992: 259).

Kaan ve Mete'nin narsistik tamlik fantezisinin bir diğer ayağını ise, western ve Rock'n'Roll kahramanlarıyla benzeşen toplumsal düzene başkaldırıları,⁹² sembolik düzene geçmeyi reddetmeleri oluşturmaktadır. İkili ne kapitalist ekonomi anlayışının dayattığı çok çalışma, para kazanma, yükselme, ev ve araba satın alma gibi orta sınıf yaşam biçiminin temel ekonomik değerlerini benimser ne de evlenme, çocuk sahibi olma gibi ataerkil ideolojinin erkeklere dayattığı temel hegemonik erkeklik kriterlerini yerine getirir. Evliliğin ve ailenin reddi *Kaybedenler Kulübü*'nü western filmlerinin ideolojisine yaklaştırır. Laura Mulvey'in de belirttiği gibi western filmleri erkek karakterler için başlıca iki temel yol önermektedir: Bunlardan biri evlilik, dolayısıyla toplumsal düzenle bütünleşme ve simgesel düzene giriştir. İkincisi ise toplumsal görevlerden kaçınma, toplumsal görevlere sırt çevirmenin, kadın tarafından temsil edilen evlilik ve aileyi reddetmenin yüceltilmesidir. Mulvey'e göre evlilik Ödipal karmaşanın çözümlenmesini ifade ederken, diğeri fallik, narsistik her şeye hükmetme gücünün özlemle kutsanışını cisimleştirir (1993:

⁹² Filmde Kaan ve Mete'nin felsefesi *Beat* kültürünün bir yeniden sunumu niteliğindedir. Bu kültürün temel ekseni yolda olmaya yönelik bir çağrıdır, durmak değil hareket etmek gerekmektedir; düzenden ve konformizmden uzaklaşmak yüceltilir (Reynolds ve Press, 2003). Filmde Kaan ve Mete arasında geçen konuşmalar ve bu konuşmaların Kaan'ın motoruna atlayıp kendisini yollara vurduğu bir görüntüyle pekiştirilmesi, ikilinin sık sık Olimpos'a gidişi bu kültüre işaret eder. Ayrıca *Beat* öncülerinin kendilerini kadından ve kadımla özdeşleştirdikleri sorumluluk talebinden uzaklaşmalarını da (Ehrenreich, 1984: 54) filmdeki erkek karakterlerin eylemleriyle örtüşür. Sorumluluktan, aile kurmaktan kaçınan karakterler yalnızca erkek arkadaşlarına yönelik bağıllık duyarlar. Ehrenreich'in de belirttiği gibi, *Beat* erkeklerinin evliliği reddi insan ilişkilerinden genel bir nihilistik çekilme anlamına gelmez. *Beatler*'in birbirlerine olan bağıllıkları bu genellemeyi çürütür (Ehrenreich, 1984: 54).

11). Filmde de Kaan'ın sevgilisi Zeynep'in evlilik, aile kurma ya da toplumsal düzenle uzlaşmaya yönelik imaları Kaan'ı simgesel düzene girmeye çağırır ancak Kaan bu çağrıya olumlu yanıt vermez. Erkek karakterin narsistik imgesini parçalayan kadın, bağlı olduğu kapitalist üretim ilişkilerine dikkat çekilmesi suretiyle dışarı atılır. Çünkü başlangıçta Kaan'a yönelik hayranlığıyla ve aşkıyla onun narsisizmini pekiştiren Zeynep'in daha sonra onun radyo programındaki konuşma biçimini eleştirmesi, onu yargılaması ve yaşam tarzından dolayı hesap sorması, Kaan'ın kadınların fantezisine yerleşerek ürettiği ideal kimliğin parçalanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla idealize edilen kadın erkeğin bütünlük duygusunu parçalayan ve erkeği krize sokan bir engel haline gelir. Bu durum Kaan'ın yaptığı radyo programı nedeniyle yaşanan kavgada izleyiciye sunulur.

Zeynep: Neden programda her kadına yazıyorsunuz?

Kaan: Bu mu problem, ondan başka bir şey konuşmuyor muyuz?

Zeynep: Ya babamla seni tanıştırsam. Radyoda seni dinlese, ne derim ben.

Kaan: Tanıştırma o zaman babanla. Niye kasıyorsun ki?

Zeynep: Tanıdığım en akıllı, bilgili adamsın. Niye bunu harcıyorsun? Niye adam gibi kendini sağlama alacak bi şey yapmıyorsun?

Kaan: Haydaa. Başlangıçta yaptığım her şey sana eğlenceli geliyordu.

Zeynep: Kitapların satmıyo. Radyodan para almayı reddediyosun. Fotoğraf arada bi çekiyosun. Niye adam gibi bi şey yapmıyorsun? 19 yaşında falan değilsin ki artık.

Kaan: Ben buyum kızım. Hiç saklamadım. Sana hiç yalan söylemedim. Hiç değişmedim. Eğer memnun değilsen yani sana yetemiyorsam siktirip gidersin.

*Kaybedenler Kulübü'*nde hem tek gecelik ilişki yaşanan kadınlarla hem de âşık olunan kadınla ilişki geliştirilemez. Filmde anne figürü dışında, cinsel nesne olarak görülen kadınlarla, belirli bir donanıma sahip oldukları için diğerlerinden daha fazla saygı gösterilen arkadaş, sevgili, patron gibi kadınlar arasında ikili bir ayırım yaratıldığı; cinsel nesne olarak görülen kadınlara yönelik, onlarla birlikte olduktan

sonra, “senin adın neydi” gibi sözel aşağılama teknikleri geliştirildiği ve diğer kadınlarla ilişkili olarak ise gerek radyo programının içeriğini anlamamaları gerekse onların yaşam tarzına müdahale etmeleri nedeniyle olumsuz bir bakış açısı devreye sokulduğu görülür. Kadınların, western kahramanları gibi toplum dışı kalmak isteyen Kaan ve Mete’nin düzene karşı isyanı yücelten duruşunu/bakışını/tavrını onaylamaması kadın karşıtı eril bir söylemin devreye sokulmasıyla bertaraf edilir. Bu bağlamda gerçek kadın, asinin karşıtlık kurduğu şeylerin bir temsilcisi gibi konumlandırılır: “Kadınlar asinin olmadığı nitelikleri (pasiflik, ketlenmişlik) ve onu prangaya vurmakla tehdit eden her şeyi (evcimenlik, toplumsal normlar) temsil eder” (Reynolds ve Press, 2003: 20).

2.4.2. Melankolik Erkeklik

Issız Adam’da Ada’nın ve annenin Alper için, *Kaybedenler Kulübü*’nde ise Zeynep’in Kaan için sınırsız keyfin karşısında ataerkil simgesel yasanın bir temsilcisi olarak konumlandırıldığı ancak *Issız Adam*’da Alper’in bireyselleşmiş, herhangi bir bağlantıya yer olmayan yaşam tarzı nedeniyle, Kaan’ın ise Rock’n’Roll kültürüyle örtüşen toplumsal düzene başkaldırı, 1980 sonrası liberal orta sınıf değerlerine karşı çıkma gibi isyankâr tavırları nedeniyle kadınları terk ettiği ve yalnızlığı tercih ettiği görülmektedir. Ancak karakterlerin yalnızlığı tercih etmesi onların eski hayatına dönmesine izin vermez; karakterler daha çok aşk ile sınırsız keyif vaat eden eski hayat tarzları arasında askıda kalır. Erkek karakterlerin reddettikleri kadınlara yönelik aşkı, onların melankolik bir çöküş içine girmesine neden olur. *Kaybedenler Kulübü*’nde melankolik kısa bir ana hâkim olurken, *Issız Adam*’da melankolik çöküş

vurgusu daha güçlüdür. Çünkü Alper'in Ada'yla ayrıldıktan sonra yalnızca aşkı değil aynı zamanda baba olma ve aile kurma şansını da sonsuza kadar kaçırdığı vurgusu hâkimdir. Alper'in melankolisi bedensel değişimi aracılığıyla da ifade edilir. Alper'in narsistik tamlik fantezisi Ada'nın tokasını bulduğu sahnede hıçkırığa hıçkırığa ağlamasıyla, küçük bir çocuk gibi fahişenin dizine yatıp teselli ve şefkat aramasıyla birlikte bir erkeklik krizine dönüştürülmüştür. Alper'in Ada'yla geçirdikleri günlere yönelik özlemi, sık sık Ada'nın eskiden çalıştığı işyerine gitmesine, kumsalda tek başına yürüyüşe çıkmasına neden olur. Melankoli özellikle kumsal sahnesinde Alper'in asaya benzer bir sopaya tutunarak yürümesi aracılığıyla, çöle düşen ve Leyla'sını arayan bir Mecnun'a dönüştürülmesi ile pekiştirilir. Alper'in sorunu Ada'yı eksikliğin yerine geçirmesi, onu daha önce sahip olduğu ancak şimdi kaybettiği bir nesne olarak algılamasıdır. "Arzunun nesne-nedeni, kurucu biçimde kökende eksik olduğu sürece, melankoli bu eksikliğin kayıp olarak yorumlar, sanki eksik nesneye bir zamanlar sahip olunmuş da sonradan kaybedilmiş gibi" (Agamben'den akt. Žižek, 2006b: 135). Žižek'e göre burada ortaya çıkan paradoks, melankolinin bize daha önceden nesneye sahip olduğumuz yanılsamasını yaşatmasıdır. "Asla sahip olmadığımız bir şeyi kaybedemeyeceğimizden, melankolik, bu kayıp nesneye kayıtsız şartsız takıntısında, kaybın bir tür sahibi olabilir" (Žižek, 2006b: 135).

Oysa *Kaybedenler Kulübü*'nde aşka yönelik özlem bütünlük yanılsamasıyla ilgili değildir. Mete'nin filmin son sahnelerinden birinde Kaan'a söylediği, "Kadınların özelliği ne biliyor musun? Seni sen yapan özelliklere âşık olup sonra senden o özellikleri almaya kalkıyorlar" ifadesi, özcü biçimde kadını ve erkeği iki ayrı cinsiyet olarak kutupsallaştırırken, aşkın bile kadın ve erkek arasındaki

doğallaştırıldığı görülen bu farklılıkları ortadan kaldırmayacağını vurgulamaktadır. Böylelikle bu eril söylem aracılığıyla kadına yönelik cinsiyetçi klişeler yeniden üretilmekte ve erkek egemen toplumsal cinsiyet ilişkileri yeniden geçerli kılınmaktadır. Bu bağlamda filmde Mete'nin annesi hariç Kaan ve Mete'nin yaptığı işi eleştiren ve onların yaşam felsefesini anlamayan kişilerin tamamının kadınlardan oluşması anlamlıdır. Kaan'ın ve Mete'nin yalnızca Zeynep'ten bahsetmekle birlikte bütün kadınları hedef alan konuşmaları, filmin erkek egemen kapitalist sistem karşıtı söylemi düşünüldüğünde kadınları erkeklerin kendi özünü gerçekleştirmelerinden alıkoyan bir engel haline getirmekte ve onların yarattığı tehlikeye dikkat çekmektedir. Filmde erkeklerin düzen karşıtları olarak yüceltilmesi kadınların büyük bir kısmının para kazanma, yükselme hırsları olan konformistler olarak konumlandırılmasıyla mümkün kılınmaktadır. Örneğin bu kadınlardan biri olan Kaan ve Mete'nin radyodan patronları Aslı, karakterlere erkeklik söylemi üzerinden işlerlik kazanan isyankâr tavırlarından uzaklaşmalarına neden olacak öneriler getirmekte (programın dilinin argo ve cinsellikten arındırılmasını talep eder), onlara para önererek kapitalist ekonomi anlayışıyla uzlaşmaya çağırmakta ve yaptıkları işi kurumsallaştırmaya çalışmaktadır.

Filmdeki çoğu eğitilmiş ve donanımlı kadının kariyer planına, statüye ve başarıya önem vermesine karşılık, aynı eğitim ve kültür seviyesine sahip Mete ve Kaan'ın kendi istekleriyle profesyonellikten çekilmesi liberalizmle eklemlenen kadını küçültme ve bu konudaki erkek endişelerini bertaraf etme amacına yönelmiş gibidir. Onlar kendilerini çalışma, para kazanma gibi temel erkeklik işlevlerinden sıyıırken; kendilerini ayrıcalıklı kıldıkları nokta eğitim ve kültürlerini para

kazanmak için kullanmamaları, toplumsal bağımlılıktan ve zorunluluktan uzaklaşıp eğlence, cinsellik ve estetikten ibaret keyfe ulaşmalarıdır. Ayrıca bu yaşam tarzına kendilerini “kaybeden” olarak ilan etme aracılığıyla ulaşılması, bu kaybetme konumundan bir kazanç elde edilmesini beraberinde getirir.⁹³ Kaan ve Mete’nin radyo programlarının adı “Kaybedenler Kulübü”dür;⁹⁴ entelektüel açıdan bilgi ve donanımlarını somutlaştıran kitaplardan belirli bölümler okurlar, plak, pul koleksiyonu yapmak ya da fotoğraf çekmek gibi elitist bir kültürel tutumun ifadesi olan özel zevklerini hayata geçirirler. Dolayısıyla Kaan ve Mete’nin kaybeden felsefesi, elitist bir tutum aracılığıyla onları kültürel açıdan birer otoriteye dönüştürerek onların kendilerini toplumun geri kalanından ve kadınlardan ayırmalarını sağlarken diğer yandan “kaybedenler[in] hep erkek[ler]” (Tırpan, 2011: 84) olması aracılığıyla erkek homososyalliğini yücelten bir eril cemaat yaratılmasını mümkün kılar. Dolayısıyla kendilerini kurbanlaştırarak üstlendikleri sistem karşıtı konum kayıptan çok bir kazanç üretimine dönüşür. Filmin hegemonik erkeklik değerleriyle ilişkisini de bu bağlamda değerlendirmek yerinde olacaktır. *Kaybedenler Kulübü*’nde üretilen marjinal erkeklik söylemi, her ne kadar 1980 sonrasında geçerlilik kazanan liberal değerlere karşıtlığı ve aileyi yadsıması üzerinden

⁹³ Filmle ilgili eleştirilere bakıldığında Kaan ve Mete’nin gerçekten kaybeden olmadıklarıyla ilgili pek çok yorum yapıldığı görülmektedir (Tırpan, 2011; Konuşlu, 2011; Altay, 2011). Ne ekonomik açıdan kaybedendirler -Kaan bir yayınevine Mete ise bir bara sahiptir; radyo programından para alma ihtiyacı hissetmezler, Mete’nin arkasında her an yardımına koşmaya hazır annesi vardır - ne kadınlarla ilişkilerinde -ikisi de istediği kadınla beraber olur, âşık olduklarında ise kendilerini bağımlı kılan ya da düzenle uzlaşmaya mecbur eden kız arkadaşlarını terk ederler- ne de bireysel dostluklarında. Hatta Üner Altay bu karakterlere kaybeden yerine kaybolan ya da arayan sıfatlarını yakıştırmanın daha uygun olduğunu düşünür (2011: 29). Murat Tırpan da “1990’ların Kadıköy kaybedenliği[nin] 1960 sonrası Beat Kuşağı’nın etkisiyle bohem, sanatçı ve rock dinleyen gençlerin bilinçli seçiminin adı” olduğunu ifade eder (2011: 84).

⁹⁴ Radyoda ilk kez görüntülendiklerinde Kaan’ın üzerinde “loser” logosu bulunan bir gömlek vardır.

Türkiye’de egemen olan hegemonik erkeklik idealinin bir kriz içine girmesine neden olan bir söylemi üretiyormuş gibi gözükse de, gerek bu krizi kadınlar pahasına ifade etmesi gerekse bu krizden çıkışı cemaatçi erkek yapılanmalarında görmesi nedeniyle, bu krizin bütünlüklü olarak hegemonik erkeklik değerlerine meydan okuduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü burada söz konusu olan, hegemonik erkekliğin seçmeci bir biçimde benimsenmesidir. Hegemonik erkekliğin sınıfsal temellerine karşı çıkılırken, onun önemli bir parçasını oluşturan kadınları tabi kılma, heteroseksüel erkek performansını yeniden üretme, homososyal yapılanmalar aracılığıyla erkeklik değerlerine işlerlik kazandırma gibi temel ilkeleri devam ettirilir. Bu durum da erkeklerin marjinal, tabi, hegemonik, işbirlikçi olarak gruplandırılmakla birlikte, bu karşıtlıkların kendi içinde kapalı oluşumlar olmadığını, erkekliklerin bağlama göre hegemonik erkeklik konumu benimseyebileceğini ve belli başlı bazı bağlamlarda ise ona aykırı davranışlar içine girebileceğini gösterir. Cole da Connell’ın hegemonik erkeklik kavrayışıyla ilgili temel zaafın, kültürel idealle bağlantılı marjinalleştirilmiş veya ikincil konuma itilmiş erkekliklerin belli bağlamlarda egemen birer erkeklik biçimi olarak tecrübe edilebileceğini ve hegemonik erkekliğin tezahürü biçiminde algılanabileceğini göz ardı etmesi olduğunu söyler (akt. Özyeğin, 2011: 161). *Kaybedenler Kulübü*’ndeki en önemli erkeklik performansının heteroseksüellik ve elitist bir kültür çerçevesinde cinsel nesne olarak sunulan kadınlarla dalga geçme, kadınları aşağılama gibi ayrıcalıklara sahip olmaya imkân tanınması, maço bir erkeklik kültürünün yaratılmasını beraberinde getirmektedir. Ayrıca orta sınıf liberal erkekliğe aykırılık, toplum dışı kalma, yalnızlık çerçevesinde performe edilen ve kendisini kaybeden ilan etme

aracılığıyla işlerlik kazanan bir erkeklik krizinden söz etmek mümkün olsa bile, bu krizden çıkışın erkek erkeğe homososyal bağlılık olduğunun altı çizilmektedir.

2.4.3. Homososyalliğin İnşası

Kaybedenler Kulübü'nde erkek dostluğu ve erkekler arası homososyal ilişkiler bireyin modern kapitalist yaşamda yabancılaşma, yalnızlık gibi duygular ya da aşk nedeniyle yaşadığı krizi engelleyebilecek kurtarıcı liman olarak öne çıkarılırken; *İssız Adam*'da modern yaşamda aşka, aileye ya da çocuğa sahip olma şansını elinden kaçıran erkek karakterin teselliyi erkek dostluğunda ve ikame babalıkta araması gösterilir. *İssız Adam*'da erkek dostluğu ancak Alper ve Ada ayrıldıktan sonra devreye sokulur. Şenol ve Alper arasında ağabey kardeş ilişkisi kurulur ve Alper Şenol'un oğlunun ikame babası olma rolünü karşılar. Alper artık kadınlarla herhangi bir aşk ya da evlilik yaşayamayacağı ve dolayısıyla bir aile kurmayacağı için annenin yokluğunda baba-oğuldan oluşan aileye eklemlenir. Alper'in restoranda Şenol'un çocuğuna yemek yedirdiği sahnede Şenol'un onları izlemesi ve gülümsemesi aracılığıyla kurulan bu ikame aile, iki erkeğin çocuğun elinden tutarak sinemaya girmesiyle pekiştirilir. Sanki anne-baba ve çocuktan oluşan aile ödünç alınmış ve iki baba ve çocuktan oluşan aileyle yer değiştirmiştir. Ancak bu ikame aile Alper için krizi aşmasını sağlayabilecek bir işlev üstlenmez. Alper'in sinema girişinde yıllar sonra Ada'yla karşılaşması baba-oğuldan oluşan ailenin geçici niteliğini ön plana çıkartır. Ada ve Alper'in iç sesleri ve birbirlerine söyledikleri arasındaki farklılıkla birlikte şiddetlenen aşk ve kavuşamamanın beraberinde getirdiği melankoli duygusu, kadın ve erkek açısından iki farklı son hazırlar. Ada'nın

Alper'e olan aşkını fantezisinde yaşamaya devam ettirdiğini öğreniriz ve Alper'in histerik çöküşü ve kadının şefkatine duyduğu gereksinim Ada'nın şu sözleri aracılığıyla bir kez daha ortaya konur: “Biliyorum sevgilim. Hiç kimse yok, olmayacak. Başkalarının çocuklarını, hayatlarını, bedenlerini ödünç alacaksın geri vermek üzere. Ve hep ıssız kalacaksın.”

Kaybedenler Kulübü'nde ise daha önce de belirtildiği üzere modern yaşamın ikamesi erkek dostluğudur. Filmin başından sonuna kadar anlatıda çeşitli erkek toplulukları görüntülenir. Mete ve Kaan hem gündelik hayatlarında hem de radyo programlarındaki sohbetlerinde gösterildiği üzere aynı dili konuşan, aynı hayat görüşünü paylaşan iki yakın arkadaştır. Birlikte yerler, içerler, Olimpos'a tatile giderler, hatta aynı anda farklı kadınlarla sevişirler. Mete ve Kaan'ın arkadaşlığını özel kılan nokta, canlarının istediği yerde istedikleri zaman birlikte olabilmeleridir. Oysa Kaan Zeynep'le ilişkisinde aynı imkânı bulamaz. Zeynep'e hadi Olimpos'a gidelim, bırak işini dediği zaman Zeynep ancak kahve içmek için bürodan ayrılabilceği yanıtını verir. Ayrıca Kaan ve Mete'nin kendi aralarında geliştirdikleri ikili dostluğun yanı sıra homososyal bir erkek cemaatine dâhil oldukları görülür. Erkek dostluğu ve dayanışması temelinde kurulan bu ilişki ağı, sık sık gittikleri bar ortamında yeniden üretilirken, kadınların nesneleştirilmesi üzerinden pekiştirilir. Örneğin Mete tek gecelik ilişki yaşadığı ve kendi cemaatine eklenmesinden rahatsız olduğu bir kadını “sizin adınız neydi” diyerek aşağılarken, Mete'nin bunun karşılığında kadından gördüğü tepki erkek arkadaşları tarafından çocuksu bir erkeklik gösterisinin devreye sokulmasıyla bertaraf edilir. Yani erkek arkadaşlar arasında “habitual güvenlik” olarak adlandırabileceğimiz (Behnke ve Meuser, 2001:

159) bir ilişki biçimi devreye sokulur ve erkeğin iktidarına yönelik en ufak bir tehdit, erkeklerin kadın karşısında dayanışma kurmasıyla sonuçlanır. Ayrıca homososyal bir nitelik taşıyan bu ortamda kadın olarak kabul görmenin koşulunun da erkeksi dili adapte etmek olduğu vurgulanır. Örneğin Kaan ve Mete'nin radyodaki muhabbetlerini barda devam ettirmelerinden rahatsız olan kız arkadaşları bunu küfürlü bir dille dile getirirken, diğer erkek arkadaşları hiçbir rahatsızlık duymadan ona cevap verirler ya da kadın karakter Kaan ve Mete'nin kadınları cinsel birer nesneye indirgeyen muhabbetini sorgulasa da bu görüşü erkekler tarafından çok aşırı bir tepki görmeden geçiştirilir.⁹⁵

⁹⁵ Habitual güvenliği, homososyal ağa dâhil olan ve homososyal ortamdaki dışlanan kadını gösteren sahne şu şekilde yapılır:

(Kaan ve Mete'nin barda radyo programına devam etmeleri üzerine)

Kaan'ın ofisindeki kız arkadaşı: Ya sikicem radyo muhabbetinizi.

Mete'nin sevgilisi: Bence çok iyi

Mete: Adın neydi senin?

Mete'nin sevgilisi: Göt.

Kaan: Çok Anglosakson bir isim. Nottingham'ın içinden misiniz?

Mete'nin erkek arkadaşı (kıza yönelik): Dikkat et Kadıköy'de zemin kaygandır düşmeyesin.

Kaan'ın ofisindeki kız arkadaşı: Çok adisiniz.

Mete: Ne yapayım kızım hatırlamıyorum.

Kaan'ın ofisindeki kız arkadaşı: O kadar kadını ben de hatırlamam.

Kaan'ın ofisindeki erkek arkadaşı: Genetiğinde yok kızım.

Kaan'ın ofisindeki kız arkadaşı: Hayır neden bir kadın yetmiyo?

Kaan: Ya mesele yetip yetmeme meselesi değil. Bazı adamlar var bir hatunla altmış yıl geçiriyo, bazıları da geçiremiyo işte bu.

Kaan'ın ofisindeki kız arkadaşı: Ama sürekli bi stok durumunuz var yani. Dört tane beş tane değil ki. Neden bu kadar çok olmak zorunda.

Kaan: ...Oluyo da ondan. Derin bir mevzu değil. Takma yani.

Kaan'ın ofisindeki kız arkadaşı: İyi.

Kaan ve Mete'nin radyo programının da homososyal bir erkeklik ağı yarattığı ve bu homososyalliğin kadınları küçük düşüren ve yalnızca cinsel ilişki kurulabilecek nesnelere indirgeyen şovenist, maço erkeklik performansı üzerinden hayata geçirildiği söylenebilir. Bu doğrultuda Kaan ve Mete'nin kadın ve erkek dinleyicilerle konuşma konuları ve üslupları da farklılaşmaktadır. Kadınlarla konuşmalarda devreye sokulan cinsel içerikli sohbet,⁹⁶ erkekler söz konusu olduğunda hayat, ölüm, yalnızlık üzerinden temellendirilen felsefi konuşmalarla yer değiştirir. Kadınlara “sizinle daha önce yatmış mıydık”, “ilk açılış ne zamandı”, “mastürbasyon yapıyor musunuz”, “patlıcandan hoşlanır mısınız” gibi müstehcen sorular yöneltilirken; erkeklerle cinselliği aşan sohbetler yapılır, onların sorunlarını anlatmasına fırsat tanınır ve dayanışmacı bir dil devreye sokularak krizin aşılması ve eril sağaltım mümkün kılınır. Hatta program zaman zaman onları yalnızlıktan ya da intihardan kurtaran bir sığınak işlevine bürünür. Erkek dinleyicilerle radyoda kurulan dayanışma gündelik yaşama taşınarak eril homososyalliği genişletir. Kaan ve Mete kendilerini tehdit eden ve radyo çıkışında dövmek için bekleyen kişilerden dinleyicileri olan taksi şoförlerinin vasıtasıyla kurtulurlar, bir diğer erkek dinleyicinin evine konuk olarak onunla felsefi bir sohbet gerçekleştirirler ya da yalnızlıktan yakıman bir başkasını, kendi arkadaş gruplarının içine dâhil ederler.

⁹⁶Bu cinsellik yüklü eril dilin Nurdan Gürbilek tarafından 1980'ler için ifade edilen ve 1990'lı yıllara da sirayet ettiği düşünülebilecek söz patlamasıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Nurdan Gürbilek'in deyişiyle: “Türkiye’de yakın zamana kadar ‘mahrem’ kabul edilen, adı konmamış birçok alan ilk kez 80’lerde kamuoyunun gündemine geldi; kamusal bir söz düzeni içinde konuşuldu, ayrıştırıldı. Cinsellik ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldü; cinsel eğilimler sınıflandırıldı (Eşcinseller, Biseksüeller, Transseksüeller, Zıtcinseller) [...] 80’lerde yaşanan ‘cinsellik patlaması’nın temel dinamiği neydi? Sanırım şu söylenebilir: 80’lerde Türkiye’de yaşanan, cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesiydi” (2011: 22-23).

Filmin sonu da kadınların devre dışı bırakılmasıyla bir erkek için en güven verici ilişkinin, onu olduğu gibi kabul eden bir diğer erkek olduğunu ima eder. Kaan Mete'yle baş başa Olimpos'a tatile giderken, ev arkadaşıyla da romantik bir yemekte bir araya gelir. Kaan ve Mete, rutine binen ve patronları Aslı tarafından bir misyon yüklenmeye çalışılan radyo programını bırakmaya karar verirler. Biri yayınevine, diğeri ise yeni açacağı sahaf dükkânına ağırlık verecektir. Kaan'ın ev arkadaşı ise onun için akşam yemeği hazırlar. Kaan Zeynep'ten, ev arkadaşı ise Ceylan'dan ayrılmıştır. Üstelik film süresince bir kanepede yaşayan, oldukça pasaklı görünen, etrafındaki şeylere karşı ilgisiz görünen ev arkadaşının birdenbire Kaan'la yiyeceği akşam yemeği için giyinmesi, şarap alması, evi toplaması ve onun istediği çeviriyi bitirmesi erkeklik krizinden çıkışın homoerotik bir işleve bürünen erkek dostluğu olduğunun altını çizer.⁹⁷ Erkeklerin aslında birbirlerine bağlı olduğu ve yalnızlıklarını da birbirleriyle paylaşabileceği gösterilir. Burada kadınlarla aşkın ya da evlenmenin yerini *Issız Adam*'da olduğu gibi eril yabancılaşma ve yalnızlık almaz. Kadınların yeri erkek arkadaşla doldurulur. Erkeklerin sıkıntılarını birbirilerinin omzunda sağaltabileceği dost muhabbetinin altı çizilir.

⁹⁷ Philippa Gates farklı kişiliklerden ve geçmişlerden gelen iki erkeğin bir araya getirilmesi olarak tanımladığı erkek dostluğu filmlerinin sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet kaynaklı erkeklik krizlerinin çözülmesi bakımından taşıdığı potansiyele dikkat çekerken, erkek dostluğunun farklı tarihsel dönemlerde komedi, polisiye, macera gibi çeşitli türlere eklenmesinden bahseder ve bu filmlerin devam eden popüleritesinde, dostluk mitinin toplumsal cinsiyet endişelerini kendisine adapte etmesinin etkili olduğunu ifade eder. Gates'e göre bu filmler erkek izleyici için bağımsızlığa, maceraya ve erkek bağlılığına yönelik evliliği, evcilliği ve aileyi reddeden kaçışçı fanteziler önermektedir (2004: 113-114)

2.4.4. Anneler

Babanın simgesel otoritesinin eksik olduğu *Kaybedenler Kulübü*'nde ve *Issız Adam*'da erkek karakterlerin anneleri, filmlerin mesajının dile getirilmesi bakımından önemli bir işlev yüklenmekte; bu kadınların oğullarına destek sunan, anlayışlı, fedakâr anne olmalarının yanı sıra modern yaşamın liberal değerleri karşısında ya entelektüel/aristokrat (*Kaybedenler Kulübü*) ya da taşralı/geleneksel (*Issız Adam*) olmak üzere idealize edilen, alternatif hayat tarzlarının temsilcileri olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

Issız Adam'da anne figürü Alper'in narsistik bir erkeklik performansı aracılığıyla bastırıldığı modernite krizi ve erkeklik krizi arasındaki eklemlenmeyi açığa çıkaran, onun orta sınıf hegemonik erkekliğinin arkasındaki kırılmalı ve tutarsızlıklara işaret eden, bu kimliğin bir performans olduğunu cisimleştiren önemli bir işlev taşımaktadır.

O hem Alper'in modern kent yaşamında arkasında bırakmaya çalıştığı taşranın, geleneksel kimliğin hem de kayıtsızlık, duygusal mesafe ile üstesinden gelmeye çalıştığı bağlantı, duygusallık ve mahremiyet içeren cemaat ilişkilerinin bir temsilcisidir.⁹⁸ Bu nedenle filmin ilk sahnelerinden itibaren Alper'in annesiyle olan

⁹⁸ Yeni Türkiye sinemasında taşranın, cemaatin, geleneksel ilişkilerin genellikle anne figürleri aracılığıyla temsil edildiğini söylemek mümkündür. Erkek karakterler genellikle modernleşmek, kentleşmek ya da entelektüel bir kimliğe bürünmek için anneyi arkada bırakmakta ve bu durum onların yabancılaşmış ve yalnızlaşmış kurbanlara dönüştürülmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu filmlerde modern yaşamdaki değer kaybı ve çözümlenemeyen erkek karakterler aracılığıyla anlatılmakta, modern metropol yaşamının erkeklik krizine yol açtığı vurgulanmaktadır. Örneğin *Mutluluk*'ta (Abdullah

konuşmalarında bu narsistik performansın kırılmaya uğradığını ve böylelikle Alper'in annesi karşısında aşırı öfkeden, duygusallığa ve suçluluğa dek çeşitli duygular arasında salınan bir histeriyi cisimleştirdiğini gözlemlemek mümkündür.⁹⁹ Örneğin annenin oğluya telefon konuşması yaptığı sahnede, loş bir ortamda, karanlıkta tek başına oturan Alper ile anne, çocuklar ve hatta torunlardan oluşan mutlu aile ortamının karşıtlığı Alper'in yalnızlığını vurgular. Annesi karşısında duygularından söz etmekten hoşlanmayan ve genellikle mesafeli bir tavır üstlenen Alper'in annesi ve sevgilisi Ada'yla birlikte kendi restoranında yemek yediği sahnede ise onun beyaz, orta sınıf erkeklik performansının arkasında gizlenen erkeklik krizi somutlaşır. Çünkü bir yandan annesinin yüksek sesle konuşmasından, geleneksel giyiminden ve aşırı hareketlerinden utanarak annesinin garsona yardım etmeye çalışması karşısında oldukça sert bir tepki gösterir, diğer yandan eve geri

Oğuz, 2007) üniversitede profesör olan bir aydının içinde bulunduğu modern, entelektüel yaşamındaki yabancılaşmayı aşmak için yıllardır görüşmediği annesinin yaşadığı taşraya geri döndüğünü görürüz. *Yumurta*'da (Semih Kaplanoğlu, 2007) ise Yusuf'un taşraya gitmesi için annesinin ölmesi gerekmiştir. Bu ölüm onun annesiyle ve annesinin ikamesi olan bir kadınla uzlaşmasını beraberinde getirecektir.

⁹⁹ Alper'in annesini yaşam tarzına yönelik bir tehdit olarak algılamasının temel nedeni, 1980 sonrasında ortaya çıkan ve kendisini alt sınıfların pratiklerinden ve yaşam alanından ayırmaya çalışan yeni orta sınıfın mensuplarından biri olmasıdır. Sencer Ayata'nın da belirttiği gibi yeni orta sınıflar kültürel bir dışlama çerçevesinde etkinlikler, insanlar, işlevler, mekânlar ve zaman dilimleri arasında net sınırlar koymaktadır (2005: 41). Ayata'nın deyişiyle, “[y]eni orta sınıfın düzen saplantısı ile sınıfsal farklılıkları vurgulama arzusu birbirleri ile yakından ilintilidir; çünkü farklar, ayrımlar ancak düzenin olduğu, her şeyin yerinde durduğu bir ortamda korunabilir ve sürdürülebilir” (2005: 41). Ayrıca yeni orta sınıf yaşam tarzının anlık zevk peşinde koşma, kendi isteklerini karşılamayı iyi zevk sahibi olmanın göstergesi sayma gibi temel özelliklerini benimseyen Alper'in, gerek meslek yaşamında gerekse ev hayatında bunları hayata geçirdiği söylenebilir. Örneğin restoran işleten Alper yarattığı özel tatlarla seçkin bir müşteri kitlesi edinir, minimalist çizgilerden yararlanarak dekore ettiği evinde tek başına yaşamasına karşın iki buzdolabı kullanır, annesinin getirdiği geleneksel yiyeceklere burun kıvrır, akşamları seçkin bir hayat tarzının bir simgesi olarak tanımlayabileceğimiz şarabını (Bali, 2009: 149) içer, boş zamanlarını eski plaklar toplayarak geçirir.

döndükleri zaman vicdan azabı ve suçluluk duygusunun etkisiyle kırılanlar ve “çok zor be anne” diyerek modern kent yaşamında sınıfsal açıdan kabul görebilmek için kendi cemaatinin değer ve kurallarına yabancılaşmış erkek kimliğini gözler önüne serer.

Daha önce de belirtildiği gibi filmde annenin tek işlevi taşra yaşamının temsilciliğini üstlenmek değildir. Bu bağlamda annesinin sevgilisi Ada’yla yakınlaşması, Alper için çifte tehlike yaratır. Annesinin ve sevgilisi Ada’nın arzusunun onun evlenip simgesel yasayı kabul etmesi konusunda ortaklaşması Alper’i, onun narsistik tamlık fantazmasını kırılmaya uğratan ve kırılan benliğini açığa çıkaran bütün kadınlardan uzaklaşmaya yöneltir. Ancak bu seçim onun narsistik tamlık fantazmasını tekrar kazanmasını sağlamaz; tam tersine onun histerikleşmesiyle, gerçek annesiyle ya da Ada’yla yakalayamadığı bağı bir fahişenin dizine yatarak telafi etme çabasıyla sonuçlanır.

Issız Adam’da Alper’in bireyselleşmiş, yabancılaşmış, “yozlaşmış” modern kent hayatının karşısında taşranın cemaatçi ilişkilerinin temsilcisi olarak çıkan anne figürü, *Kaybedenler Kulübü*’nde entelektüel donanımı ve kendi hayatındaki özgürlükçü seçimleriyle belki de oğlunun saygısını kazanan tek kadın olan kentli, aristokrat anneyle yer değiştirir. Kadın karakter gerek radyodaki maço üslubu muzip bir gülümsemeyle geçiştirme, gerek parasal anlamda oğlunun her zaman yanında olduğunu gösterme, gerekse bedel ödese bile hep istediği gibi yaşadığını ifade etme bağlamında oğlunun hayatına destek sunar. Filmde Mete’nin annesine yönelik nezaketi ile öteki kadınları yok sayan, onları küçük düşürücü dili (“sizin adınız

neydi?") arasındaki karşıtlık dikkat çekerken, bunun arkasında her istediğini söyleyebilen çocuksu sorumsuzluğun ve aşırılığın yattığı söylenebilir. Hatta oğlunun aşırılıklarını muzip bir gülümsemeyle geçiştirerek ondaki narsisizmi pekiştiren annenin de bu söylemde etkin bir rol oynadığı görülür. Çünkü kadın karakterin Mete'ye plaklar hediye ederek onun yeni açacağı dükkâna yardım etmesi, onun özgür seçimlerini sorgulamayıp her istediğine sahip olmasına imkân sağlaması, Mete'nin yetişkinlikten uzak sonsuz bir çocukluk konumunda kalmasına neden olmaktadır. Annenin radyo programında kadınların aşağılanması pahasına devreye sokulan cinsellik yüklü eril dil karşısındaki yorumu da bu düşüncüyü pekiştirir. Annenin "kızlar kızmıyorlar mı bu yaptıklarınıza" şeklinde onlara yaramaz bir erkek çocuğu muamelesi yapan ifadesi, alttan alta bu dili onaylar.

Tania Modleski *Kadınsız Feminizm* adlı kitabında 1990'ların filmlerinde hâkim hale gelen erkek karakterlerin yükselen oranda çocukluğa gerilemesinden ve bu sayede yetişkin sorumluluk ve görevlerinden kaçınmasından bahsederken, söz konusu temsillere karşı dikkatli olmak gerektiğini vurgular. Çünkü bu temsillerde kadınsılaştırılmış ya da çocuksulaştırılmış erkek imgelerinden söz edilebilse de bu erkekler hâlâ kadınların dışarıda tutulduğu ataerkil ayrıcalıklardan yararlanabilirler. Dolayısıyla Modleski bu tarz filmlerde erkekliğin yapıbozumunu bulan feminist argümanlara karşı uyarıda bulunur. Modleski'ye göre feminist araştırmacılar hem kadınların medeni toplumun geriletici güçlerini temsil ettiğini hem de Amerikan toplumunda heteroseksüel erkekliğin çocukluk ülkesinin kenarında inşa edildiğini gözden kaçırmaktadırlar (Modleski, 1991: 95, 99). Bu bağlamda *Kaybedenler Kulübü*'nde de benzer bir temsil politikasının geçerli olduğu söylenebilir. Filmin

Beat kuşağıyla bütünleşen isyan söyleminde ve kadın karşıtı bir içeriğe bürünen erkek karakterlerin her istediğini söyleme ve yapma özgürlüğünün onaylanmasının arkasında “erkeksi” maçoluk ve çocuksu sorumsuzluk duygusunun birleşimini görmek mümkündür.

2.5. ERKEK KISKANÇLIĞI ANLATILARI: *İTİRAF*, *MUSTAFA HAKKINDA HERŞEY* VE *ÜÇ MAYMUN*

2000’ler Türkiye sinemasında aşk ilişkilerinde yaşanan başarısızlığın erkekleri krize sürükleme tehlikesinin yanı sıra kadınların aldatması ve erkeklerin aldatılması aracılığıyla açığa çıkan erkek kıskançlığı anlatılarının, simgesel otoritenin/ataerkil otoritenin çözülüşüyle birlikte erkeklerdeki hâkimiyet kaybına işaret ettiği ve onları eksiklik ve belirsizlikle karşı karşıya getirme suretiyle erkeklik krizine¹⁰⁰ göndermede bulunduğu görülmektedir. Candida Yates’in belirttiği gibi erkeğin hâkim bakışına ve kıskançlık üçgenlerine yönelik ahlaki ve duygusal olarak kesin çözümler kullanmaktan kaçınarak önceki dönemin klasik anlatılarından ayrılan (2007: 170) bu filmler, erkeklik krizine yönelik farklı çözümleri bir arada barındırırlar. Bazıları “yeni orta sınıf” ya da “beyaz Türk” olarak tabir edilebilecek erkek özne tarafından performe edilen hegemonik erkekliğin altını oyarak kıskançlık ve fallik kayıpla başa çıkan erkek öznenin yaratımını mümkün kılarken; bazıları ister alt sınıftan isterse orta sınıftan gelsin kayıp ve eksikliği yok sayan, başladığı noktaya

¹⁰⁰ Bu filmlerde erkeklik krizi aldatılan erkek karakterlerin hem kendi bedenleri hem öteki erkekler hem de kadınlar üzerindeki kontrol kaybına işaret eden fiziksel ve psikolojik semptomlar aracılığıyla sergilenir. Ataerkil simgesel otoritenin taşıyıcılığını üstlenemeyen erkek karakterler halüsinasyonlar görürler (*Mustafa Hakkında Herşey*, *Üç Maymun*), intikam almak yerine ağlarlar ya da itiraf etmesi için kadına yalvarırlar (*İtiraf*).

geri dönen mazoşist erkekleri ele alır. Örneğin *Mustafa Hakkında Herşey*'de karısının aldatmasıyla birlikte narsistik bir yara alan ve geçmişteki travmasıyla hesaplaşan erkek özne, fallik kayıplar karşısında yas tutarak oğluyula ve annesiyle yeni bir ilişkiye başlar. Karısının aşığı olan ve alt sınıftan gelen Fikret'i serbest bırakarak annesiyle yüzleşir ve annesinin onun geçmişteki suçuna yönelik sağaltıcı rolünün de katkısıyla yeni bir erkek varoluşu ortaya koyar. Candida Yates'in bir başka bağlamda belirttiği üzere, kıskanç kocanın zorba davranışları, sonunda onarıcı erkeksi davranışa yönelik bazı ipuçları verir (Yates, 2007: 171). Filmde Mustafa'nın rakibi konumundaki öteki erkeğe uyguladığı sadistik şiddet, güç ve hâkimiyet elde etmesiyle sonuçlanmaz. Tersine bu şiddet sınıfsal göndermeleri olan bir psikopatolojinin parçası olarak kodlanır. Ayrıca şiddete maruz kalan taksi şoförü Fikret'in geçmişe ilişkin anlatıyı yeniden inşa edebilme üstünlüğü, Mustafa'nın karısının ihanetine dair anlatı parçalarını birleştirerek elde etmeye çalıştığı kontrolcü bakışı kesintiye uğratır. Fikret'in bakış açısından geriye dönük olarak inşa edilen son sahnede seyirci ve Mustafa iki farklı gerçeklikle karşı karşıya kalır. Nilgün'ün kendisini sevdiğini söyleyip söylemediğini soran Mustafa Fikret'in olumsuz cevabıyla sarsılırken, seyirci Nilgün'ün kaza günü kocasını sevdiğini söyleyerek Fikret'ten ayrılmak istediği gerçeğine tanıklık eder. Dolayısıyla anlatının sonunda işkence gören Fikret bile olsa seyircinin sempatisi "her şeyi bilen" özne konumundan sıyrılan ve suçuyla yüzleşerek kefaret elde eden Mustafa'dan yana işlerlik kazanır.

Üç Maymun ve *İtiraf*'ta ise fallik kayıplarla yüzleşmekten kaçınan erkek karakterler ne kayıp ve eksiklik karşısında yas tutabilir ne de kendi kaybını ve eksikliğini kadına yansıtabilir. Kadın üzerindeki hâkimiyeti kaybeden ve anlatı

kapanımını belirleme şansı elinden alınan erkek öznenin hegemonik erkeklikle mesafesi sergilenir. Ancak bu mesafe, karısının ihanetini Mustafa'nın dışlamacı davranışlarıyla ilişkilendiren ve onun alt sınıflara karşı geliştirdiği faşizan davranışların yeni orta sınıf erkek özneliğiyle bağlantısını kuran *Mustafa Hakkında Herşey*'de olduğu gibi hegemonik erkeklik değerlerini sorunsallaştırmaz. *Üç Maymun*'da kadının ihanetinin gerek anlatısal gerekse biçimsel düzeyde erkek karakterleri kurbanlaştıran bir üslupla anlatılması ve kadın karakterin temsiliyle ilişkili olarak, anneden *femme fatale* ve histeriğe uzanan imgeler çeşitlemesi geleneksel ataerkil iktidar ilişkilerine yönelik bir eklemlemeyi açığa çıkarır. Filmde anlatının sonunda Eyüp'ün oğlu İsmail'in Servet'i öldürmesiyle anne- baba ve çocuktan oluşan Ödipal düzenin yeniden kurulduğu gösterilir. Ancak bu bir dengesizlik dengesidir. Çünkü annenin Yasa'yı delmesi ve bundan pişman olmaması, bu dengenin yeniden bozulabilme olasılığını ortaya çıkararak Babanın Yasası'nın tam olarak kurulmasını engeller. Anlatının sonunda Hacer'in cezalandırılmaması, kadının arzusunun bir aşırılık olarak ataerkil düzen için daima bir tehlike olarak varlığını koruyacağına işaret eder.

Ayrıca *Üç Maymun*'da erkeklik krizi kadının aldatması ve cezalandırılmamasının yanı sıra kadının erkekler arası ilişkileri engelleyen yıkıcı bir figür olarak konumlandırılmasıyla biçimlendirilir. Bu durumun anlatıdaki belirsizlikler ve boşluklarla da ilişkili olduğu söylenebilir. Eyüp'ün ve Hacer'in küçük oğullarının ölümüne ilişkin belirsizlik, anlatıdaki temel boşluklardan biridir. Bu çerçevede, İsmail ve Eyüp'ün ölen erkek çocuğa ilişkin sanrılar görmelerine karşın Hacer'in görmemesi, sanrıların İsmail'in ve Eyüp'ün ihaneti öğrenmesinin

ardından ortaya çıkması, çocuğun ölümüyle Hacer arasında bir bağlantı kurulabilmesini beraberinde getirmektedir. Örneğin, İsmail'in kapının deliğinden baktığı ve annesinin ihanetini öğrendiği sahnede, ayrıntı planda gözlerine odaklanan çekimlere eşlik eden suyun damlama sesi, ancak görüntüde bu sesi ortaya çıkarabilecek herhangi bir gerçeklik ögesi olmaması, bu sesin İsmail'in sanrılarının bir parçası olduğunu ifade eder. Çünkü İsmail'in kardeşine dair gördüğü sanrılarda su birikintisi üzerinde yürüme sesi duyulmasının ardından kardeşinin üzerinden sular damladığı görülür. Böylelikle su damlaları ve kardeşinin ölümü arasında bir bağlantı kurulmuş olur. Benzer bir sahne Eyüp'e ilişkin olarak da tekrarlanır. Dolayısıyla kadının aldatmasıyla ortaya çıkan ve erkek karakterleri mazoşist bir suçluluk duygusuna hapseden kaygı ve korkular, geçmişe dair, çocuğun ölümüyle ilişkili olduğu anlaşılan bastırılan bazı imgeleri açığa çıkarır. Bu durumu baba ve İsmail'in tanık olduğu ve annenin olayın dışında tutulduğu, çocuğun ölüm biçimine ilişkin suçluluk olarak yorumlamak mümkündür. Filmin açılış sahnesinden itibaren ortaya çıkan kimi unsurlar -duvarda baba ve iki oğlunu gösteren fotoğraf, Eyüp'ün hapisten çıkınca ilk iş olarak İsmail'le birlikte oğlunun mezarına gitmesi, Eyüp'ün hapisaneyken oğluna sarf ettiği "bizim bizden başka kimimiz var" sözü gibi- baba-oğul birlikteliğine işaret ederek erkekleri birbirine bağlarken, anneyi dışarıda bırakmaktadır. Aile üyelerinin gelecekte yaşanacak sorunlarda, örneğin kadının ihanetine ya da Servet'in cinayetine ilişkin sessiz kalması da, paylaşılan saklı bir geçmiş olduğu ve bunun örtbas edildiği düşüncesini ima eder.

İtiraf'ta ise arkadaşının karısıyla birlikte olarak Babanın Yasası'nı ihlal eden ve simgesel düzenin yasak ve sınırlamalarının dışına çıkan Harun'un trajedisi, kadın

karşısındaki döngüsel mazoşizmi aracılığıyla ortaya konur. İhanet eden kadını reddetmeyi başaramayan erkek özne, filmde kadının temsilcisi olduğu ölüm dürtüsüne yakalanır: “Ölüm-dürtüsü tam da ölümün zıttıdır- ölüm dürtüsü o ‘ölü-diri’ hayatın kendisine, insanı acı ve suçluluk içinde sonu gelmezcesine dönüp dolaşmaya mahkûm eden o ezeli ve korkunç kedere verilecek addır” (Žižek, 2012: 352).

2.5.1. Bastırılan Travmanın Erkeklik Krizine Dönüşmesi

Üç Maymun'da ve *Mustafa Hakkında Herşey*'de anlatının başlangıcında birtakım sınırlar üzerine inşa edilen anne-baba ve çocuktan oluşan Ödipal düzen söz konusuysen, kadının ihaneti görünüşte tam olan bu aile bütünlüğü fantezisinin yarılmasına neden olur. Aldatmanın neden olduğu narsistik kayıplar erkek karakterlerin bütünlük fantezisini oluşturmak için bastırdıkları travmaları açığa çıkarırken, karakterlerin bu içeriğe verdikleri tepki mazoşizm ve histeri arasında salınmalarıyla sonuçlanır. Erkek karakterlerin aldatan kadını ya da rakip erkeği konuşurmak ve onun üzerinde yeniden hegemonya kurmak için uyguladıkları sadizm, geçmişteki travmatik anı parçalarına verilen tepkilerde yerini histeriye bırakır. Güvensiz ve endişeli bir erkek karakterle açılan *İtiraf*'ta ise kadın ve erkek arasındaki evlilik hiçbir zaman bütünlük fantezisi yaratmadığı için kadının aldatması erkeğin var olan krizini pekiştirir; bu kriz onu bastırılmayan ve yası tutulamayan geçmişteki travmayla yüz yüze getirir. Dolayısıyla üç filmde de kadınla kurulan ilişki ve kadının ihanetine verilen tepki bastırılan ya da unutulmaya çalışılan saklı bir geçmişle ilişki kurar ve bu durum hegemonik erkeklik performansının arkasında uzanan eril psikopatolojiye işaret eder. Örneğin *Mustafa Hakkında Herşey*'de

Mustafa'nın karısının kendisini aldatmasını çocukluğunda annesinin babasının kendilerini terk etmesine dair söylediği yalanlarla ortaklaştırması, narsistik erkeklik performansının arkasında yatan Ödipal başarısızlığı açığa çıkarır:

Herkes bana yalan söylüyor anne. Biliyor musun? Bak bunlar Ceren'in yaptığı heykeller. Bize bakıyorlar bak nasıl riyakâr, sahte, yalancılar (Mustafa elindeki sopayla heykelleri parçalar). Yalancılar... Hadi sen de yalan söyle. Haftaya gelecekmiş de. Hadi de. Hadi söyle.

Anne: Yeter...

Mustafa: Karım beni aldatıyormuş anne.

Filmde Mustafa'nın çocukluk travmasının nedeni babanın aileyi terk etmesi ve annenin bu kayıp karşısında yalan söylemesidir. Annenin söyleminin bu kaybı yok sayma üzerine kurulması kaybın yasını tutmayı imkânsız kılmış ve Lynne Elayton'un kayıplarına bireysel ve politik düzeyde yas tutmayı başaramayan öznelerin sorunu olarak ifade ettiği narsistik çözümlere ve ilişkilere yönelme durumu (1998: 34) ortaya çıkmıştır. Otto Kernberg'in de belirttiği gibi, narsisizm erken çocukluk dönemiyle ilişkilidir (2006: 205) ve çocukların sevgi kaynaklarını yitirmeleri onların benliğinde narsistik yaraların açılmasıyla ve aşağılık duygusuyla sonuçlanabilir (Freud, 2001: 33). Elayton'un deyişiyle;

[B]u krizler erkekleri hem tacizci hem de taciz edilen durumuna sokmaktadır ve parçalanmış benliğin savunmalarını harekete geçirmektedir; parçalanma, yöneltme, güvensiz bağlılık ve terk edilmeye aşırı duyarlılık ve daha az güçlü görünen herşeye karşı narsistik öfke. Bu tür bir öfke, sadece agresif bir eğilimin manifestosu değildir, narsistik kırılmanın ruhların, güvenliğe tehdit olarak gördükleri şeylere verdikleri radikal tepkilerdir (1998: 33).

Mustafa da çocukluğundaki öfkesini babasının onun yüzünden gittiğini düşündüğü, annesinin bütün ilgisini ve sevgisini yönlendirdiği, onda korku, yetersizlik ve endişe hisleri uyandıran engelli ağabeyine¹⁰¹ yönelterek onu öldürmüş ve sonradan bu narsistik öfkeyi alt sınıflar karşısında duyduğu iğrenme, küçümseme, haset ve kin duygusu aracılığıyla işlerlik kazanan faşizan davranış biçimine taşımıştır. Kendisine ait bir reklam şirketi olan, lüks bir evde yaşayan ve tüketim alışkanlıklarını bir ayrıcalık göstergesi olarak sunan Mustafa, 1980 sonrasında uygulanan neoliberal politikaların ortaya çıkardığı beyaz Türk ya da yeni orta sınıf olarak adlandırabileceğimiz öznenin tipik bir temsilcisidir. Filmde Mustafa'nın her fırsatta memur, işçi gibi çalışan kesimi aşağılayan yorumlarda bulunması bu sınıfa ait dünya tasarımına göndermede bulunur. Örneğin işyerinde Mustafa'nın otoriter üslubu ve buyurgan ses tonu yalnızca yönetimde bulunan kişilerin organizasyon şebekesindeki hegemonyasını yansıtmaz aynı zamanda aşırılık vurgusundan yararlanılarak ifade edilen ve sınıfsal dışlama çerçevesinde işlerlik kazanan bir eril psikopatolojiyi cisimleştirir. Çalışanlarına karşı acımasız ve sert bir patron olan Mustafa, şirket toplantısını otoritesini kullanabileceği bir çeşit gösteriye dönüştürür, haksız yere bir çalışanına bağırıp çağırır ve çalışanın haklı tepkisi karşısında onu kovarak hegemonyasını gösterebileceği narsistik bir doyum elde eder.

¹⁰¹ Erkekler arasındaki iktidar ilişkilerine odaklanan filmlerde, erkeklik krizine neden olan önemli bir nokta da engelli bir oğula sahip olmaktan kaynaklanan babalık krizidir. Örneğin *Mustafa Hakkında Herşey*'de engelli çocuğundan rahatsız olan baba en sonunda ailesini terk eder, *İki Başlı Dev*'de (Orhan Oğuz, 1990) engelli oğlunu çiftlik evine kapatan babanın, onun varlığını hem dış dünyadan hem de öteki oğlundan sakladığı görülür. *Bir Zamanlar Anadolu*'da (Nuri Bilge Ceylan, 2011) ise engelli çocuğun neden olduğu iktidar kaybı, erkek öznenin kendisini işine vermesiyle sonuçlanır.

Bununla birlikte karısının ihaneti Mustafa'nın narsistik tamlık fantezisini kesintiye uğratar. Mustafa, kaybı bertaraf etmek üzere şiddet içeren çözümlere başvurur. Ancak Mustafa'nın rakibi konumundaki taksiciyi kaçırmaması ve ona şiddet uygulaması yeniden hâkimiyet elde etmesiyle sonuçlanmaz. Tersine Mustafa kardeşinin ölümüyle ilgili bastırıldığı travmatik gerçeği hatırlar ve bu travmanın tutarlı erkek kimliğinde neden olduğu yarılma, erkek öznenin kurduğu bütünlük fantezisinin gerisindeki boşluğu açığa çıkarır. *Üç Maymun*'da Hacer'in aldatmasıyla birlikte açığa çıkan kaygı ve korkular, Eyüp ve İsmail'in sanrılarında, geçmişe dair, ailenin küçük oğlunun travmatik ölümüyle ilişkili olduğu anlaşılan bazı imgelerin geri dönüşüyle sonuçlanır. Ancak *Mustafa Hakkında Herşey*'den farklı olarak çocuğun neden ve nasıl öldüğü açıklanmaz. Bu ölüme dair belirsizlik anlatı boyunca korunur. *İtiraf*'ta ise Nilgün'ün Harun'u aldatması, ikilinin öznesi olduğu geçmişteki ihanetle ilişkilendirilir. Nilgün'ün geçmişte Harun'un en yakın arkadaşı Taylan'ın karısı olduğu ve ikilinin yaşadığı ilişkinin Taylan'ın ölümüne sebebiyet verdiği anlaşılır.

Bu filmlerde geçmişte yaşadıkları travmaları ihanet nedeniyle tetiklenen erkek özneler için farklı çözümler devreye sokulur. Örneğin *Üç Maymun*'daki erkek karakterlerin travmalarıyla yüzleşmekten kaçındıkları, öteki erkeği öldürme suretiyle aile bütünlüğü fantezisini yeniden geçerli kıldıkları görülürken, *Mustafa Hakkında Herşey*'de Mustafa'nın travmasıyla yüzleştiği ve taksici Fikret'i serbest bırakarak yeni bir erkek özneliğinin ipuçlarını ortaya attığı söylenebilir. *İtiraf*'ın ise travmayı ele alma biçimi *Mustafa Hakkında Herşey* ve *Üç Maymun*'dakinden farklıdır çünkü geçmişe yönelik suçluluk duygusu erkek özneyi melankolik bir varoluş içinde kısıtır. Harun'un bir başka erkeğin karısıyla birlikte olarak ataerkil yasayı ihlal

etmesi fallusu kaybetmesine neden olmuş ve böylelikle fallusa yönelik yas olarak tanımlayabileceğimiz melankoli açığa çıkmıştır. Fallusun yasını tutmak, Juliana Schiesari'nin de belirttiği gibi “onun merkeziliğini sürdürmenin bir yolu olabilir ve bu şekilde, melankoli sembolik kastrasyon duygusunu yatıştırmak için hizmet edebilir” (1992: 265). Burada şiddetli biçimde acı çeken erkek imgesi ve kaybın travmasıyla yüzleşmeye karşı çalışan histerik savunma, kadınsılıkla ilişkilendirilen özellikleri taklit etme biçimine bürünür (Bainbridge ve Yates, 2005: 304). Histerik an, anlatı kapsamından erkek bedenine dönüşe işaret eder; bedene, acılara ve utanca dikkat çekerek, erkek deneyiminde söylenmesi yasaklı olanı açığa çıkarır (Smith, 1995: 92, 95). Harun'un özellikle kadının önünde ağlaması, çalışamaması, uyuyamaması, terk edildikten sonra iki gün boyunca aynı kanepede oturması ve Taylan'ın ailesine ihaneti itiraf ettikten sonra intihar girişiminde bulunması erkeğin kadın üzerindeki kontrol kaybı ve kendi bedeni üzerindeki kontrol kaybı arasındaki kesişimi gösterir. Ruken Öztürk'ün de belirttiği üzere, “[b]elli bir aşamadan sonra Harun'un sürekli iki büklüm, başı önünde gezmesi, yürürken ayaklarını sürümesi, çok sık ağlaması büyük gövdesine orantısız bir şekilde öne çıkar. Dolayısıyla Harun kurbanlaştırılır” (2006: 69). Ayrıca Harun, Schiesari'nin melankolik erkek özneyi tanımlarken ifade ettiği gibi, süper ego aracılığıyla kendisine hitap ettiği zamanlar haricinde kendisinde reddettiği eksiği kadına yansıtır. Melankoliğin babanın bakışına yönelik arzusu kendisinin suçlanabileceği bütün kötü şeyler için kadını suçlamasıyla el ele gider (1992: 239). Schiesari'nin bazen ahlaki mazoşizmin aynı zamanda kadın düşmanı sadizm olarak (1992: 239) karşımıza çıktığı düşüncesi, Harun'un Nilgün'e yönelik sadizmde ve “yılan”, “”orospu”, “fahişe”, şeytan” gibi ataerkil toplumsal ideolojinin kendi sınırları dışına çıkan kadınları düşmanlaştırmak için belirlediği

kelimeleri kullanması aracılığıyla görünür kılınır. Schiesari'nin de belirttiği üzere, kendiliğin aşağılanan bölümüne yöneltilen düşmanlık kolayca öznenin kendisinden daha aşağı olarak gördüğü ötekine/kitleye/kadına/yabancıya çevrilir. Fallusun yası güçsüzleştirilmiş ötekiyle suç ortaklığı ya da ona yönelik sempati anlamına gelmez (Schiesari, 1992: 263). Ayrıca erkek özne acısını gösteriye dönüştürme ve kendisini kurbanlaştırma aracılığıyla anlamların üretiminin kaynağı olarak kalır.¹⁰²

2.5.2. Aldatan Kadınlar

Minsky kıskançlık fantezilerinin düzenli olarak aşağılanan ya da kültürel imgelemde kastre eden canavar olarak görülen kadınlara yansıtıldığını ifade ederken, Creed de erkekliğin günümüz krizinin fallik anne hakkında paranoyak endişeler biçiminde, değişime yönelik gerici, kıskanç bir cevabı teşvik ettiğini ileri sürmektedir (akt. Yates, 2007: 37). Bu bağlamda *Üç Maymun* ve *İtiraf*'a bakıldığında, her iki filmde de kocasına ihanet eden kadınların ihaneti itiraf etmemesi, suçluluk duymaması ya da cezalandırılmaması aracılığıyla tehlikeli olarak addedilen kadın cinselliğinin altının çizildiği ve ataerkil iktidar yapısının yeniden tesis edilmesiyle takip edilmeyen erkeklik krizinin açığa çıkarıldığı görülmektedir. Bu filmlerde Silverman'ın kastrasyonu ya da eksikliği tanımayı

¹⁰² Schiesari'nin ifadesiyle; “ [...] melankoli eksiklik nosyonları tarafından yetkilendirilen, güçlendirilen kültürel yapının cinsiyetlendirilmiş bir biçimidir; aynı zamanda yetkilendirmenin kaynağını kadınların güçsüzleştirilmesine ilişkin tarihsel gerçekliğin değerini düşürmede bulur. Kadınların özneliğinin gerçek kayıp duygusunu kendisine mal eder. Melankoli kişinin kendine özgü aşk ve arzularını (eros) diğer marjinalleştirilen pozisyonlar pahasına ayrıcalıklı özneliğin dikkat çeken gösterisi aracılığıyla hem ilan etmesine hem de ayrıcalıklandırmasına izin veren hâkim bireycilik olarak işler” (1992: 264).

reddeden tipik erkek öznenin onu kadın özneliği üzerine yerleştirme eğilimi gösterdiği savından (Chaudhuri, 2006: 109- 110) farklı olarak, arzularının peşinden giden kadınlar erkek karakterlerin kastrasyonunu onaylamak üzere çağrılırlar. Erkek karakterlerin kadına şiddet uygulayarak ihaneti itiraf ettirme çabası, kadın üzerindeki hâkimiyeti yeniden elde etmeleriyle sonuçlanmaz. Kadınlar suçu itiraf etmek bir yana, boyun eğmeyerek ya da erkeği küçük düşürerek erkek şiddetine meydan okur ve fallik bir konum elde eder. Yates'in melodram filmlerinde zina yapan kadının sonunun ölüm olduğu düşüncesinin (2007: 68) bu filmlerde kırıldığı görülür: *Üç Maymun* ve *İtiraf*'ta kadınlar anlatının sonunda öldürülmez. Erkek karakterler her şeye rağmen kendilerini aldatan bu kadınlarla ilişkilerini devam ettirirler. Bunda geçmişteki travmaların erkek karakterleri kadın karşısında güçsüz kılması ve erkeklik krizinin kadının cezalandırılması aracılığıyla bertaraf edilmesini engellemesi etkili olur. Böylelikle eksiklik kadın üzerine yer değiştirilemediğinde sonucun erkek açısından trajedi olduğu onaylanır. "Erkek trajedisinin kaynaklarından biri, öyleyse, fallik iktidarın kaçınılmaz yörüngesi; diğeri ise onun erişilmezliğidir" (Kirkham ve Thumim, 1995: 17). Örneğin *Üç Maymun*'da erkekler arası ilişkiler tehditkâr kadın ekseninde belirlenirken; Hacer bakışıyla ya erkeklerin eksikliğini cisimleştirerek onları kastre eder ya da kendi kimlik bütünlüklerini yeniden tesis etme işlevi görür. Eyüp'ün patronu Servet seçimlerde aldığı yenilgiden dolayı yaşadığı iktidarsızlığı kadının bakışı ekseninde onarmaya çalışırken,¹⁰³ kadının belirsizlikleri ve yarattığı

¹⁰³ Hacer ve Servet'in tanıştığı büroda geçen sahnede erkek karakter açısından belirleyici olan nokta, Servet'in milletvekili seçimlerinde başarısız olması ve bir anlamda yaşadığı maddi ve manevi kayıplarla kastre edilmesidir. Özellikle arkadaşının teselli edici sözleri karşısında "üzülecek bir şey yok", "şu kadarlık takıyorsam namerdim" gibi sözler söyleyerek sinirlendiği görünen Servet'in odada bulunan Hacer'e aldırmadığı, sekreterini telefon bağlamaması ve Hacer gibi randevusuz kişileri almaması konusunda uyardığı görülür. Çünkü bir başka erkeğin sözleri Servet'in başarısızlığını

tehdit nedeniyle giderek iktidarsız bir figüre dönüşür ve en sonunda da İsmail'in temsilcisi olduğu ataerkil iktidar yasası tarafından cezalandırılır. İsmail önceleri babasının hapiste olmasının yarattığı iktidar boşluğundan yararlanarak Babanın Yasası'nı delse de; annesinin Servet'le olan ilişkisi ve babasının onu yeniden özdeşleşmeye çağırması nedeniyle arada kalır ve ancak Servet'i öldürme yoluyla babasıyla simgesel özdeşleşmesini yeniden kurar. Eyüp ise hem hapis haneye girmesi hem de karısının onu aldatması sonucunda yitirdiği iktidar konumunu, kadını cezalandırma yoluyla yeniden elde etmeye çalışsa da; kadının fallik bir figür olarak öne çıkarak onu kastre etmesi üzerine, ancak oğlunun Servet Bey'i öldürerek simgesel özdeşleşmesini tamamlaması ve oğlunun işlediği cinayeti Bayram'a teklif etmesi yoluyla (Bayram karşısında üstünlük kazanarak) iktidarını bir ölçüde tekrar kurabilir. Ancak bu durum erkeklik krizinin aşılmasını beraberinde getirmez. Çünkü kadın eril iktidarı her an yaralama potansiyeline sahip bir figür olarak tehditkâr varlığını muhafaza etmektedir. Bu bağlamda kadın karakterin hem arzulan hem kastre eden olarak ikili bir işlev taşıdığı söylenebilir. Anlatının başlangıcında çocuğu için endişelenen fedakâr anneden anlatının sonunda hem kendi ailesi hem de Servet'in ailesi için tehdit edici bir figüre dönüştürülen kadın karakterin belirsiz ve

somutlaştırmış ve onun yenilgisini ve güçsüzlüğünü onaylamıştır. Servet bu telefon konuşmasını yaparken Hacer'in karşısındadır. Dolayısıyla iktidarsızlığı kadın bakışına da sunulur ve onun karşısında pekiştirilmiş olur. Bu arada Hacer Servet'ten oğlu İsmail için araba parası ister ve Servet'in cevabını öğrenmeden bir başka sahneye, Servet'in tek başına odada olduğu ve terlemiş yüzünü vantilatöre yaklaştırdığı görüntüye geçeriz. Servet terini kurutur ve pencereden dışarı doğru bakar. Daha sonraki sahnede Servet'i Hacer'i eve bırakmak için ısrar ederken izleriz. Hacer Servet'in ısrarlarına dayanamaz ve arabaya binmeyi kabul eder. İkilin arabada görüntülediği sahnede Servet'in sürekli konuştuğu ve Hacer'e kendisini anlattığı görülür. Bu bağlamda Servet bir önceki sahnenin yarattığı kayıp duygusunu kadının bakışında onarmaya çalışırken yeniden iktidar kazanmanın yollarını arar. Hacer'e "sizin için her şeyi yaparım" diyerek hem ona para vereceğini hem de onunla birlikte olmak istediğini vurgular.

tekinsiz kimliğini açığa çıkaran bu sunum, onun hem görsel hem de işitsel olarak histerik, deli, *femme fatale* gibi metaforlar aracılığıyla temsil edilmesi üzerinden pekiştirilir.

2.5.3. Araştırmacı Bakış

Bu filmlerde kadının belirsiz, gizemli kimliğini inşa ederken yararlanılan en önemli stratejilerden biri, kadının bir araştırma nesnesi olarak biçimlendirilmesidir. Feminist teorisyenlerden biri olan Teresa de Lauretis'in de belirttiği gibi cinsel arzu, yani bilme arzusunun hakikate yönelik arayışla bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda anlaşılmasız olanı çözmeye arzusu bir erkek arzusudur. Çünkü kadın öznenin kendisi bir gizemdir. Kadın soru sorulandır ('bir kadın ne ister?'); ve kendisi soru yönelmediği gibi, kendi arzusunu da açıklayamaz (De Lauretis, 1984). Bu bağlamda bu filmleri değerlendirdiğimizde; kadınların yarattığı belirsizlik ve gizemin erkek karakterlerle olan ilişkilerini belirleyen temel noktalardan biri olduğu ve erkek karakterlerin bu gizemi çözmek için kadını eril bakışın bir nesnesi haline dönüştürdüğü görülebilir.

Yapısalcı yaklaşım dâhilinde bakış açısı karakterler arasındaki ilişkilere karşılık gelen anlatı düzeyi ve anlatıcıyla seyirci arasındaki ilişkileri içeren söylem düzeyi olmak üzere iki biçimde ifade edilerek, bu iki anlatma düzlemi arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılırken (Smelik, 2008: 67); Branigan, bakış açısı çekimini ifade eden odaklanma terimini ileri sürmüş, karakter ve anlatıcı arasında bir ayrıma gitmiş ve odaklanmayı sadece karakterler arasındaki ilişkiler çerçevesinde ele

olarak karakter algısı ve deneyimiyle sınırlandırmıştır (akt. Smelik, 2008: 56, 67-68). Buna göre odaklanmamış anlatı, karakter tasvirindeki birinci eylem düzeyidir ve karakterin eylemler ve olaylarla belirlenen bir fail olarak inşa edilmesiyle biçimlendirilmektedir. Odaklanma ise çerçeveleme ve kamera hareketlerine bağlı olarak içsel ya da dışsal olmak üzere ikiye ayrılır. Dışsal odaklama, “kamera tekniği[nin] ve montaj[ın] fiziksel olarak karakterin dışında” olduğu; bunun “yarı öznel” bir sürece denk geldiği ve karakterin anlatının merkezine yerleştirilmesine etkide bulunduğu bir odaklanmayken; içsel odaklanma “daha özel ve öznel” bir sürece karşılık gelir: Yüzeyde bakış açısı çekimiyle görüntülenen algı ve izlenimlere işaret eden bu odaklanma, derinde ise karakterin düşüncelerini “rüyalar, arzular, fanteziler ya da anılar” yardımıyla belirgin kılar. Branigan bunun sinemada “en öznel temsil biçimi” olduğunu ve özdeşleşme süreçlerini harekete geçirdiğini ifade etmektedir (akt. Smelik, 2008: 54- 55).

Branigan’ın odaklanma terimi aracılığıyla *Üç Maymun*’daki karakterlerin özne olarak kurulma sürecine baktığımızda, kadını soruşturma nesnesine dönüştüren erkek karakterlere yönelik bir odaklanmadan söz edilebilir. Erkek karakterlerin sunumunda hem dışsal odaklanma, hem içsel odaklanma söz konusudur. Ayrıca bu sunum kadın ve erkek karakterlerin temsil edilmesindeki farklılıklar aracılığıyla da biçimlendirilmektedir. Genel olarak anlatıda erkek karakterlere yönelik odaklanma kadına ilişkin kuşku, korku ve endişeleri açığa çıkartırken; kadına yönelik odaklanma kadının güvenilmezliğine, tehlikesine, histerik ruh haline ve bilinmezliğine işaret etmektedir. Örneğin erkek karakterlerin yakın çekimlerinde tedirginlik, korku, sıkıntı

belirleyici olurken; kadın karakterin yakın planında daha çok histerik ya da deli gibi çağrışımlardan örülü bir imgeler yelpazesi kullanılmaktadır.

Üç Maymun'da anlatı kadın karakterin etrafında dönüyor gibi gözükse de kadın daha çok bir araştırma nesnesidir ve bununla ilişkili olarak ilk yarıda İsmail'e odaklanan anlatı, ikinci yarıda Eyüp'e yönelmektedir. İsmail ve Eyüp'ün bakış açısı çekimleri aracılığıyla biçimlendirilen içsel odaklanmada aşırı hareketleri, gülmesi, ojelerini çıkarması ve telefonla konuşması göz hapsinde tutulan Hacer, yarattığı bilinmezlik nedeniyle eril tedirginliği açığa çıkarmaktadır. Dışsal odaklanma aracılığıyla erkek karakterlere yaklaşıldığı sahnelerde ise çok yakın planda gözlerinin görüntülediği, erkeklik krizini cisimleştiren yüzlerindeki ter damlalarının gösterilmesi yoluyla, karakterlerin duygusal süreçleri ve algısına ilişkin ipuçları verildiği görülür. Ayrıca anlatıda derinlemesine içsel odaklanma da sadece erkek karakterlerle ilişkili olarak kullanılır. Bu odaklanma ilk olarak İsmail'in babasını ziyarete gitmek üzere istasyonda tren beklediği sahnede belirginleşir. İsmail'in net, arkasının flu olduğu bu yakın çekimde yüzünde ter damlalarının biriktiği ve derin derin nefes alıp verişiyile birlikte etrafındaki her şeyin yavaşladığı görülür. Daha sonra İsmail kusar ve kustuktan sonra algıları normale döner. İsmail'in kusmasının Babanın Yasası'nı ihlal etmesinin neden olduğu bir suçluluk duygusuna dayandığını ima eden bu görüntü, aynı zamanda anlatının gelişimi bakımından bir de işlevsel etki üstlenir. İsmail'in kusması eve geri dönmesine ve annesinin Servet'le bir ilişki yaşadığını öğrenmesine neden olur.

İsmail'in öznel algısının ön planda olduğu bir diğer odaklanma ise annesinin ihanetiyle ilişkili olarak devreye girer. İsmail eve gelir. Annesinin odasından gelen bazı sesler duyar ve sessizce odaya yaklaşarak kapının gözetleme deliğinden bakar. İsmail'in çok yakın planda gözleri görüntülenirken, yüzündeki ter damlalarının neden olamayacağı yükseklikte su damlaması sesi işitilmesi ve gerçeklikte bu sese karşılık gelecek herhangi bir görüntünün olmaması bu sesin İsmail'in sanrılarının bir parçası olarak yorumlanmasına olanak tanır.

Anlatıda hem İsmail'in hem de Eyüp'ün ölen çocuğa ilişkin sanrıları, onların öznel algıları sayesinde duygularına daha derinlemesine tanık olmamızı sağlar.¹⁰⁴ İsmail'in Servet'ten geldiği anlaşılan parayı aldıktan ve Eyüp'ün karakolda karısının ihanetini öğrendikten sonra bu sanrıları görmesi, erkek karakterlerin Hacer'in ihanetiyle birlikte açığa çıkan suçluluk duygusu, güçsüzlük, acı ve keder olarak mazoşizm etrafında yorumlanabilecek hislerini ifade eder. Örneğin İsmail'in

¹⁰⁴ Filmde erkek karakterlerin terlemesi (ter), İsmail'in babasına gideceği sırada kusması (kusmuk), hem Eyüp'ün hem de İsmail'in annesinin ihanetini öğrendikten sonra ölen erkek çocuğa ilişkin sanrılar (ceset) görmeleri Kristeva'nın ne öznesi ne de nesnesi olan sınır örgütlenmesi olarak tanımladığı iğrenç yapılanmasını hatırlatmaktadır. Buna göre öznenin bütünlüğünü tehdit eden ve onu narsisistik bir krizle karşı karşıya bırakan iğrenç "zaten hep yitirilmiş olan bir 'nesne'ye tutulan yasın şiddetidir" (Kristeva, 2004: 29). Bu yitirilmiş nesnenin anne bedeni olduğunu söyleyen Kristeva'ya göre paternal işlevin yetersiz kalması, dolayısıyla babanın artık Yasa'yı cisimleştirememesi, zayıf ya da eksik olması iğrençle ilgili tuhaf bir yapılanmanın ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır (akt. Smelik, 2008: 175). İğrenç, özneyi anlamın çöktüğü yere doğru sürüklemektedir (Kristeva, 2004: 14). Kristeva iğrenç'in üç temel formu arasında da ayırım yapmaktadır. Bunlar yiyecek, bedensel artık ve cinsel farklılıkla ilişki içinde inşa edilir (Creed, 1993: 121). Ceset ise iğrençin nihai noktası olarak tanımlanabilir: "Ceset [...] iğrençliğin zirvesidir. Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayrılmadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır" (Kristeva, 2004: 17).

kardeşini gördüğü sahnede edilgin biçimde yatakta uzandığı¹⁰⁵ ve ışığın içinden ayaklarını suda şapırdatarak yürüyen bir çocuğun ona doğru yaklaştığı görülür. Çocuk yatağın yanına gelip “ağabey” diye seslenir. Ancak İsmail çocuğu görmek istemez. Arkasını döner. İsmail tekrar gözünü açtığında ise yakın planda gözaltları mosmor ve üstünden sular akan kardeşiyle karşı karşıya gelir. Böylece annenin sadakatsizliğine ortak olmanın getirdiği suçluluk hissini çocuğun ölümüyle ilgili bir suçluluk hissini cisimleştirdiği ve bu durumun erkek karakteri mazoüst bir yapılanmaya sürüklediği söylenebilir.

Hacer’e yönelik odaklanmaya bakıldığında ise dışsal ve içsel odaklanmanın söz konusu olduğu ancak, derinlemesine içsel odaklanmaya yer verilmediği gözlemlenir. Daha önce de belirtildiği gibi Hacer’e yönelik içsel odaklanmada bakış açısı çekimleri özellikle Servet’le ilişki yaşamasından sonra, daha çok onun bilinmezliğine ya da tekinsizliğine işaret etmek için kullanılmaktadır. Örneğin Eyüp’ün hapisten çıkması sonrasında Servet’in ilişkiyi bitirmek istemesi ve telefonlarına cevap vermemesi üzerine Hacer’in Servet’in evinin önüne geldiği sahne, sırasıyla Hacer’in ve Servet’in bakış açısı çekimleri aracılığıyla görüntülenmiştir. Sahnede öncelikle Hacer’in gözünden ailesiyle birlikte bir seyahate hazırlanmakta olan Servet’i izleriz. Daha sonra Servet Hacer’i fark eder ve onun bakış açısı çekimine geçeriz. Hacer Servet’in gözünden yakın planda gülümserken gösterilir ve bu gülümsemenin neden olduğu tekinsizlik, onun Servet’in ailesi için

¹⁰⁵ Kadının ihanetini öğrendikten sonra erkek karakterlerin edilgenliğini ve işlevsizliğini anlatan güçlü göstergelerden biri de, erkek karakterlerin yatakta uzanıp arkasını dönerek dış dünyadan kaçması ve herhangi bir eylemde bulunmamasıdır.

tehlike yaratan bir figür olarak sunulmasını beraberinde getirir.¹⁰⁶ Hacer'in bundan sonra kullanılan bütün gülümsemeleri delilik ya da *femme fatale* çağrışımlarıyla yüklü bir anlamlar silsilesi yaratacak ve bu sunum erkekleri kastre eden bir işlev kazanacaktır. Bu çerçevede Hacer'in Servet'le buluşmak için evde hazırlandığı sahne de benzer bir anlam taşır. Öncelikle yakın planda Hacer'i aynadaki kendinden memnun, tedirgin edici yansıması aracılığıyla görürüz. Daha sonra pencere açılır ve Hacer'in saçları uçuşur. Böylelikle sahenin sunumu, bakışlarındaki sabitlik, yüzündeki belli belirsiz gülümseme ve uçuşan saçlarıyla Hacer'in tekinsizliğini pekiştirir ve onun avını bekleyen bir histeriğe dönüştürülmesi aracılığıyla fallik bir işlev taşımasını beraberinde getirir.

İtiraf'ta da kıskançlık mizansenini paranoyak bir erkeklığe göndermede bulunur. Film kadını izleyen, sorgulayan, güvensiz ve şüpheli erkek bakışını merkeze alarak (hem içsel hem de dışsal odaklanma söz konusudur), seyircinin olayları Harun'un bakış açısından takip etmesini mümkün kılar. Örneğin Harun'un karısıyla telefon konuşması yaptığı ilk sahnelerde Nilgün'ün yalnızca sesini işiten izleyici, Harun'un hem sesini duyar hem de yakın plan aracılığıyla konuşmaya verdiği tepkilere tanık olur. Harun ve karısının telefon konuşmasında karşılıklı suskunlukları aracılığıyla artırılan belirsizlik, Harun'un sıkıntılı görünümü ve ani bir kararla iş gezisinden dönmeye karar vermesi aracılığıyla pekiştirilir. Harun'un gecenin karanlığında araba kullanırken dikiz aynasına vuran ya da eve döndükten

¹⁰⁶ Servet ve Hacer arasında geçen deniz kenarındaki buluşma sahnesinde Servet'in ayrılma isteğine karşılık Hacer'in "seni bırakmam", "sen benim kaderimsin" gibi ifadeler kullanması ve Servet'in ayaklarına kapanarak gitmesini engellemeye çalışması kadının her şeyi yapabilecek saplantılı bir aşık görünümü kazanmasına neden olmakta ve bu sunum Servet'in Hacer'in peşini bırakmaması nedeniyle kullandığı "manyak", "deli" gibi tabirler aracılığıyla pekiştirilmektedir.

sonra yatakta karısı beklerken koridordan gelen ışık huzmesi aracılığıyla sahnenin merkezine taşınan gözlerindeki sabitlik ve donukluk, kadınla ilgili tedirginlik, endişe ve kuşkularına işaret eder ve herhangi bir eylemde bulunmayan, edilgen erkek mazoşizmini açığa çıkarır.

Mustafa Hakkında Herşey'de diğer filmlerde olduğu gibi erkek karakterlerin sunumunda hem içsel hem de dışsal odaklanmaya başvurulur. Mustafa'nın duygu, düşünce, algı ve davranışları anlatının merkezinde olduğu için anlatı onun bakış açısından takip edilir. Ancak Mustafa'nın bakışı yalnızca hâkimiyeti ifade etmez. "Bakış aynı zamanda iktidara (durum üzerinde kontrol kurmamızı, efendi konumunu işgal etmemizi sağlar) ve iktidarsızlığa (bir bakışın taşıyıcıları olarak, hasmımızın eyleminin pasif tanıkları rolüne indirgeniriz) karşılık gelir" (Žižek, 2005: 102). Dolayısıyla karısının ihanetini öğrendikten sonra yakın planlar aracılığıyla terlemesi, ağlaması, hastane zemininde cenin pozisyonunda yatması, ağzından salyalar akması görüntülenirken iktidarsız bir gözlemci statüsüne indirgenen Mustafa, Fikret'i kaçırmak için harekete geçtikten sonra zaman zaman yüzündeki psikopat, tekinsiz gülümseme aracılığıyla da ifade edilen hâkimiyet kurucu bir bakışa sahip olur. Ancak Mustafa Fikret üzerinde hâkimiyet kuran sadistik bir bakış elde etse bile bu kısa sürer. Sanrılarının ya da rüyalarının içerdiği mazoşizmle tekrar iktidarsızlaşır. Mustafa'yı hareketsiz, edilgen bir konumda bırakan bu sanrılar, ihanetin neden olduğu narsistik yarayı baba kaybının harekete geçirdiği geçmişe ilişkin bir başka narsistik yaraya bağlar.

Anlatıda Mustafa'ya yönelik derinlemesine içsel odaklanmalardan ilki, Mustafa'nın öteki erkeğin peşine düşme kararı almasından sonra devreye sokulur. Mustafa kalabalık içinde yürürken aniden ölü ağabeyiyle göz göze gelir. Bu sahnede sırasıyla önce kalabalıkta dehşetten donakalmış Mustafa'yı, daha sonra Mustafa'nın bakış açısı çekiminden ileriye doğru yapılan optik zoom aracılığıyla ona bakmakta olan ölü ağabeyi görürüz. Bu sırada gerçeklikte olmayan bir yükseklikte fren ve korna sesleri işitilir. Bu durum Mustafa'nın karısının kaza anını zihninde ölü kardeş imgesiyle birleştirdiğini gösterir.

Mustafa'nın kardeşiyle ilgili bir diğer sanrısı rüya sahnesi olarak sunulur. Bu sahnede ilk olarak nesnel kamera aracılığıyla bileklerinden yatağa zincirlenen ve debelenen Fikret görülür. Daha sonra bu debelenme sesi yerini giderek Arapça dualara bırakır ve kamera Fikret'ten ayrılarak, yatağında uyuyan Mustafa'ya odaklanır. Bu seslerin Mustafa'nın rüyasının bir parçası olduğu anlaşılır. Mustafa rüyasında ayak sesleri duyarak yatağında doğrulur ve kendisine doğru yürümekte olan engelli ağabeyini görerek yine dehşet içinde donakalır. Engelli ağabeyi ayaklarını sürüyerek Mustafa'nın odasına doğru ilerlerken, Mustafa derin derin nefes alıp vermeye başlar ve ağabeyinin yatağına ulaşır elini göğsüne bastırmasıyla birlikte, Mustafa'nın "Napıyosun ya burada, git git" ve "yoksun sen, yoksun" diyerek sessizce fısıldadığı işitilir. Filmde Mustafa'nın ağabeyiyle ilgili gördüğü son imge ise taksiciyi öldürmeye hazırlandığı sırada devreye sokulur ve Mustafa'nın sırasıyla babasının onları terk ettiği, annesinin babasının gidişine dair yalanlar söyleyerek onu oyaladığı ve annesinin yalanlarını keşfettiği zaman önce resmini yaptığı ağabeyinin

üstünü karaladığı daha sonra ise annesinin yokluğunu fırsat bilerek ağabeyini yastıkla boğduğu olaylar zinciri açığa çıkarılır.

Filmde yalnızca Mustafa'ya yönelik derinlemesine içsel odaklanma kullanılmaz. Aynı zamanda Fikret'in Ceren'le ilişkisini anlattığı bazı sahnelerde Fikret'e ait derinlemesine içsel odaklanmaya yer verilir. Fikret'in gözünden geriye dönülen bu sahneler, Fikret'in bireysel imgesine ilişkin fikir vermesinin yanı sıra onun Ceren'in duygu ve düşüncelerine aracılık etmesini mümkün kılar ve ona anlatının seyrini kontrol etmeye ilişkin bir ayrıcalık bahşeder. Yani kadın karakter öldüğü için, Mustafa'yı mazoşist bir varoluş içinde kısıtıran “ne istediği ve neyi arzuladığı” sorusu Fikret'in gözünden geçmişe dönük bir araştırma çerçevesinde şekillenir. Bu doğrultuda anlatıda kadının bakış açısı doğrudan sunulmaz, Fikret'in bakışı araya girer ve kadın karakterin arzuları ancak onun anlattıkları ölçüsünde varlık kazanır. Filmde Ceren'in bakış açısı yalnızca anlatının ilk sahnelerinde nesnel kamerayla görüntülenebilmiştir. Örneğin ilk sahnelerde ailesiyle televizyon izlediği sırada çalan telefonuna bakmak için uzaklaşması, karşısındaki kişiye sessizce kısa cevaplar vermesi ve kocasının sorularını tedirginlikle geçiştirerek kocasını ve oğlunu hemen yatmaya yönlendirmesi aracılığıyla belirsiz ve gizemli bir kadın kimliği kurulmuş ve sahne kadının gizemli tavırlarının nedenini öğrenmeye yönelik seyirci merakını teşvik ederek kadının araştırma nesnesi olarak biçimlendirilmesine ilişkin gelecekteki sahneleri öncelemiştir. Fikret'in bakış açısından izlediğimiz, Ceren'in geri dönüşlerle kocasıyla yaşadığı sorunları anlattığı sahnelerde ise derinlemesine içsel odaklanma kullanılır ve kadının mutsuzluğuna ve hayal kırıklığına işaret eden bu sahneler aracılığıyla, kadının ihanetinin nedenlerine ilişkin bazı ipuçları sunulur.

Buna göre, ilk sahnede Mustafa'nın evlendikleri günün gecesinde şarabı fazla kaçırdıklarını gerekçe göstererek öpüşmeyi yarıda kestiği, karısını hayal kırıklığı içinde gelinliğiyle bıraktığı ve ağız spreyi sıkarak dişini fırçalamaya başladığı görülür. Bir diğer sahnede arkadaşlarıyla birlikte yemeğe gidecekleri sırada akşam için hazırlanmış karısına pahalı elbise ve takı hediye eden Mustafa'nın karısından kıyafetini değiştirmesini istediği gösterilir. Mustafa karısını kendi arzu ettiği kılığa sokarken, kamera ileriye doğru zoom yaparak karısının yüzündeki zoraki gülümsemeye odaklanır. Ayrıca yine aynı gece hep birlikte yemek yerlerken, yanlış sipariş getiren garsonun eline vuran Mustafa'nın, karısının ve masadaki arkadaşlarının huzursuz olmasına aldırmadan garsonu yüksek sesle azarladığına dikkat çekilir.¹⁰⁷ Bütün bunlar Mustafa'nın orta sınıf hegemonik erkeklik performansının gerisinde gizlenen eril psikopatolojiyi açığa çıkararak, kadının ihanetinin bu psikopatolojilerle ilişkili olabileceğini düşündürür ve ihanetin suçunun Mustafa'ya yüklenmesini mümkün kılar. Büyük ölçüde erkek karakterin yeni orta sınıfa özgü düzen vurgusunun, kontrolcü ve mükemmeliyetçi tavırlarının kadın karakteri ihanete sürüklediği ima edilir ve böylelikle aldatma-aldatılma ilişkisinde kurban konumunda olan kocadan asıl kurbanın kadın olduğu vurgusuna geçilir. Ayrıca söz konusu sahnelerin önemli bir işlevi de toplumsal heterojenlik, sokak yaşamı ve kirlilikten kaçınan ve aile mahremiyetini, kurallara bağlı ve düzenli bir toplumu idealleştiren (Ayata, 2005: 38) yeni orta sınıfın modernleşmeyle ve

¹⁰⁷ Mustafa restorandan ayrıldıktan sonra haklılığını şu sözlerle kanıtlamaya çalışır: “Bu dünyada bütün insanların bir misyonu var Ceren. İşte senin bende kabullenemediğin tek şey bu. Bu adam hayatına bu geceden sonra bir tek şeyi öğrenmiş olarak devam edecek. Karşısındakini dinlemeyi. Bunun gibiler zaman hırsızdır. Zaman benim hayatımda çok önemli şey. O gece masadan kaç para kopartacağı dışında bir şey düşünmeyen zavallı küçük insanlar bunlar işte. Bu Türkiye'nin genel problemi zaten.”

medeniyetle eklemlenen ideolojiler üstü statüsünün gerçekte faşizan vurgular barındırdığını ve sınıfsal dışlama pratikleri üzerinden yürütüldüğünü göstermesidir

2.5.4. Sadomazoşist Fanteziler

Üç Maymun ve *İtiraf*'ta erkek karakterlerin araştırma nesnesine dönüştürdükleri kadına yönelik sadizmi (onu sorgulama, gözetim altında tutma, hakaret etme ve fiziksel şiddet uygulama) ne kadının ihaneti itiraf etmesini sağlar ne de kadının cezalandırılması işlevini karşılar. Tam tersine erkeklik kaybını cisimleştirme suretiyle erkek karakterlerin, kadın üzerinde tahakküm kurma aracılığıyla yeniden üretilen hegemonik erkeklikle mesafesini gözler önüne serer ve erkeklik krizine yönelik anlamların dolaşıma girmesine neden olur.

Üç Maymun'da Eyüp ve Hacer arasında yatak odasında geçen şiddet yüklü sahne, kadının erkeğin araştırmacı bakışını bertaraf etmesiyle sonuçlanırken, erkek karşısında fallik bir konum elde etmesine imkân verir. Bu sahneyi John Riviere'nin kendisini otoriter konumda bulan kadınların kadınsılığı oynayarak fallik işlevlerini gizlemelerine ilişkin olarak kullandığı maskeleme kavramıyla ifade etmek mümkündür (Wright, 2002: 6- 37). Maskeleme kadının seyirlik malzeme olarak eril bakışa sunulmasını ortaya koyan Lacan'ın nazar analogisi ile bağlantılıdır. Lacan'a göre tıpkı fallusta olduğu gibi nazara kimse sahip değildir. Ancak erkek özne, bakışının nazar olarak anlaşılması sonucunda nazara sahipmiş gibi gözükürken; dişil özne ancak nazar olarak kurulabilendir ve bunu da ancak maskeleme içinde konumlanarak başarabilir. Bu çerçevede maskeleme koşulları dişil öznenin sembolik

düzende yer almasını ifade eden toplum sözleşmesine karşılık gelir (akt. Smelik, 2008: 160). “Maske, bir yapıyı açığa çıkarır: Bu bir cevaptır, erkeğin arzusuna verilmiş bir cevap değil ama eril bir fanteziye (*fantasy*), erkeğin kendi fantezisinde arzusunu tanımlayışına verilmiş bir cevaptır” (Wright, 2002: 39). Bu bağlamda Anneke Smelik dişil öznenin üstlenebileceği failliğin ancak maskelemeyi reddetmesiyle anlam kazanabileceğini söylemektedir. Bu da fallusu açığa çıkarmak ve nazarı görünür kılmak anlamına gelmektedir. Smelik’e göre kadın teşhirciliğinin tedirgin edici olmasının nedenlerinden biri de budur (2008: 161). Lacan’a göre de bu eylem oldukça kışkırtıcı ve tekinsizdir. Çünkü seyirlik malzeme olan kadın nazarı kışkırtmaya başladığı an yabansılık hissini de beraberinde getirmektedir (Smelik, 2008: 160-161).

Yukarıda söylenenler ışığında yatak odasında geçen Eyüp ve Hacer arasındaki soruşturma sahnesine baktığımızda, öncelikle kadının maskeleme stratejisi aracılığıyla, fallik işlevini gizlemek için kendisini cinsel nesne haline getirdiği görülür. Hacer kırmızı, şeffaf bir gecelik giymiştir ve kendisini erkek bakışına sunar. Ancak bu kıyafet aynı zamanda teşhirciliği açığa çıkardığı için kadının maskesini düşürmesine neden olur. Gerçek arzusunu kendisini cinsel nesne kılarak gizlemeye çalışan kadın karakter, tam da bu çabasıyla onu açığa çıkarır ve fallik bir işlev kazanır. Eyüp, kadınla sevişmek yerine “parayı kim aldı”, “ne dedin”, “hemen verdi mi?” gibi sorularla onu sorgulamaya başlar.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Eyüp, hem hapishanede hem de hapishane dışında İsmail’e parayla ilişkili sorular sorarak kadına yönelik güvensizliğini ortaya koyarken; “parayı almaya kim gitti” sorusu, kadının ihanet edip etmediğine ilişkin bir metafor haline getirilmiştir: (Hapishanede)

Eyüp: Parayı sen istemişsin.
Hacer: Ne parası?
Eyüp: Ne parası olacak?
Hacer: Ben istedim tabii. Oğlan bunalıma girdi kazanamayınca. Senin bir şeyden haberin yok ki.
Eyüp: Bana niye söylemediniz?
Hacer: Oğlan istemedi. Babam izin vermez dedi. Sürpriz olsun dedik.
Eyüp: Şirkete mi gittin?
Hacer: Evet.
Eyüp: Ne dedin?
Hacer: Ne diyecem? Durumu anlattım işte.
Eyüp: Hemen verdi mi?
Hacer: Yok.
Eyüp: Eee?
Hacer: Ne eesi? Sonra verdi işte. Ne böyle sorguya çeker gibi. Allah Allah...
Eyüp: (İtiş kakış yaşanır. Eyüp Hacer'in üstüne çıkararak onu boğmaya çalışır).
Geberticem seni.

Eyüp: Parayı düzenli alıyor musunuz?
İsmail: Alıyoruz alıyoruz.
Eyüp: Sen mi gidiyorsun?
İsmail: Ben gidiyorum. Sekreterden alıyorum.
(Eyüp hapisneden çıkınca Hacer ve İsmail'in kendisinden gizli Servet'ten para isteyip araba aldıklarını öğrenmiştir).
Eyüp: Parayı kim istedi?
İsmail: Ben aldım.
Eyüp: Hı?
İsmail: Annem istedi. Ben söyledim annem istedi.
Eyüp: Sen mi aldın annen mi istedi? Karar ver.
İsmail: Annem istedi. Ben söyledim. Annem istedi.
Eyüp: Ben aldım diyosun.
İsmail: Parayı kim alıyodu dedin zannettim. Araba parasını ben anneme direktim biraz sürpriz yapalım diye. O da tamam dedi. Annem istedi.
Eyüp: Nereye gitti annen? Büroya mı gitti? Şirkete mi gitti?
İsmail: Valla bilmiyorum. Telefonla konuştu herhalde.

Laura Mulvey'in belirttiği, özellikle kara filmlerde kadının soruşturma nesnesi kılınarak, cezalandırılması ya da kurtarılması aracılığıyla yarattığı tehlikenin bertaraf edilmesi (1997: 43) amacına işaret eden bu sahne, kadının maskesinin düşmesiyle birlikte, erkek tarafından uygulanan bir sadizm gösterisine dönüşmüştür. Sahne Eyüp'ün şiddet dozajını daha da artırması ancak aynı oranda iktidarsız hale gelmesiyle sonuçlanır. Çünkü Žižek'in de belirttiği gibi eril güç gösterisinin aşırı halleri hep daha temeldeki bir iktidarsızlığın açığa çıkarılmasına neden olur (2004: 171). Eyüp, “noluyo lan sana” diyerek cinsel şiddet uygularken, Hacer cevap vermez, “asıl sana noluyo” diye hesap sorar ve kakhaha atarak onu kastre eder. Sahnenin sonunda Eyüp'ün iyice saldırganlaşması ve Hacer'in ağlaması ise sahnenin erkek karakter için yarattığı anlam bakımından bir dönüşüme neden olmaz. Çünkü bu şiddet gösterisi, Hacer'in her şeye rağmen boyun eğmemesi ve ihaneti itiraf etmemesiyle sonuçlanır. Böylelikle Mulvey'in belirttiği cezalandırma ya da kurtarılma işlevi de tersine çevrilmiş olur.¹⁰⁹

İtiraf'ta da kadının ihanetini itiraf etmesine yönelik *Üç Maymun*'dakine benzer sadizm yüklü bir sahne kullanılır. Yatak odasında yatmakta olan Nilgün'ün yanına gelen Harun itiraf etmesi için ona baskı yapmaya başlar ve kadın karakterin

¹⁰⁹ Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun*'la ilgili yaptığı röportajlardan birinde Hacer karakterine ilişkin açıklamaları, kadının erkek karakterler üzerinde yarattığı yıkıma ilişkin bazı veriler sunmaktadır: “Kadınların suçu üstlenmek yerine, başkalarına devretme yeteneklerinin daha fazla olduğunu düşünmüşümdür. Gerçekten suçlu bile olsalar, bir kavga edersin, sonunda ağlarlar falan, sonuçta suçlu olanın kendin olduğunu düşünmeye başlarsın. Bütün kadınlar öyle demek istemiyorum ama ben öyle bir kadını çizmek istemiş olabilirim, diyeyim. Kocasını öğrendiği zaman, kadının mazlum davranmamasına özen gösterdim, kocasından af diler gibi ezik olmamasına. Çünkü mazlum olmazsa, karşısındaki adam da, giderek buna inanmaya ve suçun kendisine ait olan paydasıyla ilgilenmeye başlar. Mazlum davranmayan kadınlar eninde sonunda haklı çıkarlar. O yüzden kadın hiçbir zaman mazlum olmuyor. Kocasına karşı bu zayıflığı hiçbir zaman göstermiyor” (Yücel, 2008: 27).

sessiz kalması karşısında onu boğmaya çalışır. Ancak sahnede yalnızca sadizm söz konusu değildir. Harun aynı zamanda kendi eksiğini ve kayıplarını, onaylaması için kadının bakışına sunar. Dolayısıyla Harun Eyüp'ten farklı olarak bir yandan Nilgün'e şiddet uygularken, diğer yandan endişe, korku ve tedirginliklerini itiraf etme, hıçkırığa hıçkırığa ağlama, gururunu ayaklar altına alma, aldatılmayı kabullenme aracılığıyla işlerlik kazanan mazoşizmini gösteriye dönüştürerek ondan merhamet talep eder:

Acı çekmek bir şey değil. Ama neyin acısını çektiğini bilmemek kahrediyo insanı. İçin için çürüyorum. Ölüyorum Nilgün. Korku içinde, şüphe içinde ölüyorum. Ruhumu kemiriyorum bu. Artık dayanılır gibi değil. Bu kadar harcamamak lazım bi insanı. Bu kadar hakir görmemek lazım. Biraz güvenmek lazım. Belki istemeden oluyo her şey. Kötülükten kaçmak için. Ama senin sandığın kadar zayıf biri değilim ben. Senin sandığın kadar küçük değilim. Ne olur anlat bana.

Ancak bu mazoşizm aslında kuzu postuna bürünmüş bir kurdu barındırmaktadır (Reik, 2006: 347). Bunu, Theodor Reik'ten hareketle, mazoşizmin gösterişçilik özelliği olarak tanımlamak mümkündür. Reik'in de dikkat çektiği gibi, “[g]österişçilik özelliği [...] yüzeysel bakışa bir şey, derine işleyen bakışa başka bir şey gösterir. Bakışlardan birine sevgi için çabalama, suçluluk duyguları, güçsüzlük ve boyun eğme söylemleri, ötekine intikam, başkaldırı ve zafer ifadeleri gösterir. Ağlayıp sızlayan yüzün iki yanı iki farklı duygu ifade eder. Bu kadar açıkça gösterilen, öteki yanı gizlemek içindir” (2006: 336). Harun'un itiraf ettirme çabasının mazoşizm içermesinin nedeni, geçmişteki travmatik ihanetten ve intihardan dolayı hissedilen suçluluk duygusuyla ve Harun'un kendisini “kurban” ilan ederek arınma ve kefaret elde etme çabasıyla ilişkilidir. Çünkü en yakın arkadaşı Taylan'a, karısı Nilgün'le olan ilişkisini itiraf etmeye hazırlandığı sırada Taylan'ın intiharıyla sarsılan ve sonsuz bir suçluluk duygusu içine hapsolan Harun, Nilgün'ün itirafıyla

hem geçmişte yarım kalmış itiraf sorununu Nilgün'e yansıtarak bertaraf edebilecek hem de bu ihanetin suçunu Nilgün'e yükleyebilecektir. Harun'un kıskanç kocanın bakış açısına yerleşerek kadını suçlamasına imkân verecek olan bu itiraf, kadının öznesi olduğu döngüsel aldatma zincirine işaret ederek kadının geçmişten bugüne sadakatsiz ve güvenilmez statüsünün altını çizecek ve erkeğin kendisini kurban ilan etmesi aracılığıyla trajik bir konum üstlenmesini sağlayabilecektir. Bu kapsamda acı çeken, yaralı erkeğin melodramatik bir mizansen oluşturduğu ve bunun yeniden düzenlemeye yönelik bir sis perdesi olarak işleyen erkek histerisi anlamına geldiği söylenebilir: “ne kadar acı çekiyorum bak, bu acı nedeniyle ne kadar kadınsılaştırıldım bak (ama iktidarımı senin üzerinde pekiştirdiğim şekle bakma)” (Powrie vd., 2004: 13).¹¹⁰

İlerleyen sahnelerde Harun'un ihanete yönelik açıklamalarının bu yorumu desteklediği görülebilir. Çünkü Nilgün bu yorum karşısında ihanetinin Harun tarafından hep beklendiğini ifade ederek aldatmanın yalnızca kendisinin suçu olmadığını, Harun'un da bunda pay sahibi olduğunu açığa çıkarır.

Harun: Bilerek yapıyorsun bunları. Her şeyi geri dönülmez hale getirmek için yapıyorsun. Vicdanını rahatlatmak, orospuluğunu meşrulaştırmak için beni alet ediyorsun. Daha geldiğim gün söyledim sana. Nilgün yapma dedim. İnsana

¹¹⁰ David Le Breton *Acının Antropolojisi* adlı çalışmasında acının evlilik ilişkilerinde karşı taraf üzerinde bir hâkimiyet kurma olanağını beraberinde getirdiğini belirterek, suçluluk duygusu uyandırma ve eylemden alıkoyma gibi taktikler aracılığıyla işlerlik kazandığının altını çizer. Breton'un ifadesiyle; “Acı, ötekini çok büyük bir borç yükü altına sokan kabul edilmez bir bağış değerindedir. Kendisine baskı yapan bir ilişkiden kurtulmak isteyen bir erkeğin ya da kadının ellerini bağlar [...] İstemeden de olsa acı vermek bir telafi borcu getiren bir günah, bir suçluluk duygusu uyandırır insanda. Ve elinde pek başka olanak bulunmayan birisi de bir yönetme biçimi olarak ustalıklı bir biçimde yararlanır bu olanaktan” (2010: 178-179).

güvenmek lazım, yalana gerek yok dedim. Onca yılın hukuku var yeter ki ne yaşadığımı bileyim, her şeye razıyım dedim. Önünde diz çöktüm, birazcık acıman için yalvardım, ağladım, merhamet dilendim. Kendiliğinden itiraf etmen için kendimi aşağıladım, onurumu gururumu ayaklar altına aldım. Günlerce kan kustum, kendime lanetler ettim. Bunlara hiç gerek yoktu. Böyle böyle ben gidiyorum diyecektin ve gidecektin. Karşıdaki insanın senden sonra da yaşayacağını düşünecektin ve bir parça olsun acıyacaktın.

Nilgün: Şimdi böyle demek kolay, masumu oynamak kolay ama sen neden oldun bunlara, aslında senin baştan beri yapmak istediğin buydu. Hiçbir zaman inanmadın ki bu ilişkiye, hazmedemedin, korktun, ezildin, hep suçladın, hep orospu gözüyle baktın bana, ne zaman bitecek, seni ne zaman aldatacağım diye bekledin hep.

Ancak filmde Harun'un Nilgün'ün ihanetindeki payı vurgulansa da, bunu Taylan'ın ölümünden dolayı duyduğu suçluluk nedeniyle yapmasının davranışlarına bir mazeret oluşturması, sahnenin kadın karşıtı bir içerik kazanmasını beraberinde getirir. Kadın karakterin Harun'un gizli amacının farkında olmasına karşın geçmiştekine benzer bir ihanet ilişkisinin içine dâhil olması eninde sonunda Harun'u haklı çıkarmıştır. Ayrıca Harun'un aksine Nilgün hiçbir vicdan azabı belirtisi göstermez. Taylan'ın intiharında Harun'un hiçbir payı olmadığını belirtirken soğukkanlılıkla ölüme sebebiyet vermeyi bir iktidar göstergesi olarak yorumlaması, erkekleri kurban eden zalim kadın figürünü çağırır:

Hâlâ Taylan'ın ölümüne sebep oldum diye övünüyorsun. Boşuna övünme, Taylan senin yüzünden intihar etmedi. Her şeyi başından beri biliyordu, senin bu şerefsizliği yapacağını, benim bir gün arzularıma teslim olacağımı biliyordu. Sen beni düzüyorsun diye değil, gururu yüzünden intihar etti o.

Nilgün bu sahnede bir yandan Harun'un ihanetteki sorumluluğunu göstererek, kefarete elde etmesinin önüne geçer, diğer yandan erkeklik onur kodları kapsamında erkekler arasında bir karşılaştırma yaratarak Harun'un başarısız erkeklik

performansına dikkat çeker. Harun'un ihanetini “şerefsizlik”, Taylan'ın intiharını ise “gururlu bir davranış” olarak kodlayan kadın karakterin kendi ihanetini, “arzularını” sebep göstererek doğallaştırması ise ataerkil iktidar yapısının devamlılığı açısından tehlike oluşturan bağımsız kadın cinselliğini vurgular. Ayrıca erkeğin geçmişe yönelik acı, utanç ve suçluluk duygusunu itiraf etmesine karşın kadın karakterin soğuk bir kayıtsızlık takınması ve herhangi bir pişmanlık belirtisi göstermemesi, erkeğin kurbanlaştırılmasını beraberinde getirir. Anlatı yapısı ve mizansen de bu sunumu destekler. Bu bağlamda sahneyi ölümcül bir *joussaince-feminine*'e yakalanan erkek özne biçiminde yorumlamak mümkün hale gelir. Žižek'in *joussaince-feminine*'e yönelik yorumu Nilgün'ün etrafındaki erkekler üzerindeki yıkımıyla örtüşür: “Kadın öznellikten arınmış, yönelimsiz dürtünün kendi üzerine kapanan dairesine kapılıp gitmiştir ve erkeğin üzerinde bıraktığı etkinin farkında bile değildir, onu dayanılmaz kılan şeyse zaten tam da kendi kendine yeten o umursamazca tavidir [...]” (2012: 369). Dolayısıyla kadının fallik söylemi sadizm gösterisiyle takip edilse bile erkek mazoşizmiyle sonuçlanır: Harun yaşanan onca şeye rağmen kadının ayaklarına kapanır, kadın gittikten sonra iki gün boyunca akşamdan sabaha hareketsiz aynı kanepede oturur, Taylan'ın ailesine ihaneti itiraf eder ve onlar tarafından aşağılandıktan sonra başarısız bir intihar girişiminde bulunur. Taylan'ın intiharı ona iktidarını geri kazandırma işlevi görürken, Harun'un intihar etmeyi becerememesi onun iktidarsızlığının altını çizer. Burada erkeğin bedeninin yaralanması erkek filmlerinde olduğu gibi, bedenin tekrar onarılmasına ve üstünlük kazanmasına yönelik mazoşist bir *trope* olarak kullanılmaz (Smith, 1995: 87). Çünkü erkeğin yaralanması ve bedeninden akan kan Yates'in bir başka bağlamda belirttiği üzere, onun potansiyel incinebilirliğine ve hegemonik erkeklikle

ilişkisindeki kusura işaret eder (2007: 70). Çeşitli yaralar, yara izleri ve sakatlıklar kırılabilirliği ve onun nihai sonucuna yönelik tehdidi, kastrasyonu belirtir (Kirkham ve Thumim, 1995: 13). Harun iyileştikten sonra Nilgün'ün yeni sevgilisinden ayrıldığını öğrenip yeniden karşısına çıkması ve ondan kendisiyle birlikte Doğu'ya gelmesini istemesi, kadının kabul etmesi halinde ikilinin sonsuza kadar ihanet, suçluluk, işkence ve kefaret döngüsüne zincirleneceği düşüncesini doğurur.

Üç Maymun ve *İtiraf*'ta erkeklik rizini açığa çıkardığı için olumsuz bir şekilde temsil edilen kadınlardan farklı olarak, *Mustafa Hakkında Herşey*'de kadının aldatması yine erkeklik kriziyle sonuçlanmasına karşın, erkek öznenin patoloji derecesine varan narsist kimliğinin bu ihanete neden olduğunun gösterilmesi ve kadının gerçekte kocasını sevdiğinin ifade edilmesi aracılığıyla daha olumlu bir kadın imgesi ortaya konur. Kadın karakter âşık olan ve aldattığı için pişmanlık duymayan öteki kadınların aksine kimsenin yüzüne bakmadığını söyleyerek yaşadığı suçluluk duygusunun ve vicdan azaplarının altını çizer. Taksiciyle olan birlikteliklerinde sürekli kocasından bahseden ya da sevişirken gözlerini taksiciden kaçırdığı görülen kadın karakterin sevgilisinden ayrıldığı gün ölmesi ve ailesine geri dönememesi onu trajik kılar. Kadının ölmesi nedeniyle *Üç Maymun* ve *İtiraf*'taki gibi kadın-erkek arasında geçen ve ihanete yönelik itirafları barındıran sadizm içerikli sahne kullanılmaz. Ancak bu durum sadizmin bertaraf edilmesiyle sonuçlanmaz. Erkeğin kadına yönelik sadizmi, kadının ölmesinin ardından rakip haline gelen iki erkek arasındaki iktidar ilişkisine taşınır.

2.5.5. Erkekler Arası Rekabet

İtiraf, Mustafa Hakkında Herşey ve *Üç Maymun*'da kadın karakterlerin öteki erkeği seçmesi nedeniyle ortaya çıkan rekabet,¹¹¹ erkekler arasındaki iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğunu anlamak bakımından önemli bir işlev yüklenmektedir. Örneğin *Üç Maymun*'da Servet ve Hacer arasında yaşanan ilişki Servet ve Eyüp arasında daha önceden var olan alt-üst ilişkisinde bir boşluk yaratır. Servet'in sınıfsal

¹¹¹ Kadının ihaneti nedeniyle açığa çıkan erkek rekabetine söylemsel düzeyde yer veren bir diğer film *Gülüm*'dür (Zeki Ökten, 2002). Bu filmde de *Mustafa Hakkında Herşey*'de olduğu gibi ihanet kadından çok, işi dâhil olmak üzere tüm hayatını yalanlar üzerine kuran ve karısını defalarca aldatarak evliliğinin yıpranmasına neden olan narsistik bir kişilik yapısına sahip olduğunu düşünebileceğimiz Sinan'ın suçu olarak sunulur. Dolayısıyla Sinan'ın karısı Aslı'nın ihanetine yönelik tepkisi de bu narsisizmden payını alır. Filmde kadının aldatmasından çok kiminle aldattığı önem kazanır. Aldatılmanın neden olduğu narsistik kayıp öteki erkeğe yönelik haset duygusuyla çerçevelenir. Erkeğin kadının aldatması nedeniyle uğradığı yenilgi ve başarısızlık öteki erkeklerle rekabet çerçevesinde anlam kazanır. Sinan'ın öteki erkeğin kim olduğunu öğrenmeye çalışırken onun Aslı'nın patronu Nevzat Bey olup olmadığını sorgulaması, erkeğin sınıfsal açıdan kendisinden daha üst düzeyde ya da denk statüdeki bir başka erkeğe yönelik rekabet, haset ve düşmanlık içeren duygularını ifade eder:

Sinan: [...] Kim bu aşağılık herif?

Aslı: Ne duymak istiyorsun?

Sinan: Ne mi duymak istiyorum? Beni kimle boynuzladığını duymak istiyorum. Kim bu pezevenk? Kimin yüzünden taktım ben bu boynuzları onu duymak istiyorum.

Aslı: Kimse yüzünden takmadın. Ama eğer bir gün takarsan bu senin yüzünden olacak. Başka biri yüzünden değil.

Sinan: Nasıl, yatakta benden iyi mi bari?

Aslı: İşte bu tam sensin.

Sinan: Yattın mı onunla söyle?

Aslı: Hayır.

Sinan: Kim ulan bu? O Nevzat deme valla öldürürüm.

Aslı: Kim olduğunun bir önemi var mı senin için?

Sinan: Var tabi ya.

Aslı: Var ha? Niye bu hale geldiğimizin yok ama kim olduğunun var öyle mi?

konumu ve statüsü gereğince sahip olduğu üstün konum, namus çerçevesinde açığa çıkabilecek bir intikam korkusu nedeniyle yerini Eyüp karşısında terleme, kekeleme, güvensizlik ve tedirginlik biçiminde ifade edilebilecek bir krize bırakır. Bu sahnede Eyüp karısının ihanetine uğrayan zayıf ve güçsüz bir kocadan daha çok hesap soran ve karşısındaki erkeği krize sokan suçlayan bir ataerkil yasanın temsilcisine bürünür. Ancak ataerkil yasa, Servet'in korktuğu kıskanç koca aracılığıyla yeniden tesis edilmez. Bu yasanın yıkılmasında pay sahibi olan kişinin yani annesinin babasını aldatmasına göz yuman oğlun Servet'i öldürerek bu yasayı yeniden kurması gerekir. Oğlun Ödipal yolculuğunu tamamlayarak, babayla tekrar özdeşleşmesi beklenir.

Mustafa Hakkında Her Şey'de kıskanç koca rolündeki Mustafa narsistik kayıplarıyla başa çıkamaz ve rakibinin (ötekinin) bedenine zarar vererek hâkimiyet konumunu yeniden elde etmeye çalışır. Ancak burada önemli olan bu bedenin alt sınıftan bir erkeğe ait olmasıdır. Çünkü bu durum yeni orta sınıfın temsilcisi olan Mustafa'ya ötekileştirdiği erkek bedeni üzerinde her türlü tasarruf hakkını verir. Mustafa rakibinin bedenini yalnızca şiddet aracılığıyla tabi kılmaz, aynı zamanda elitist ve dışlamacı bir kültürel tutum aracılığıyla ona kendi otoritesini dikte ettirir.¹¹² Mustafa bir yandan rakibinin bedenine soğuk duş tutar, rakibinin üzerine işer¹¹³ ya da

¹¹² Klasik müzik dinlemekten, yeme içme pratiklerine hatta giyim zevkine kadar gündelik hayatını alt sınıfları dışlama ve kendisini ayrıcalıklı kılma üzerinden kurgulayan Mustafa, annesini köylü ağzından kurtulamamakla tenkit eder, karısının kendisini taksiciyle aldattığını öğrendiği hastanede taksicinin ailesine yönelik, ağzından salyalar akarak "kimsiniz siz, hayatımda ne işiniz var?" ifadesini kullanır. Bu yalnızca hayatı aldatıldığı için altüst olan bir erkeğin ifadesi değildir. Bunun yeni orta sınıfın bir temsilcisi olan Mustafa'nın birdenbire alt sınıflarla karşılaşmasının ve onların hayatına dâhil olmasının getirdiği tedirginlikten ve kızgınlıktan kaynaklandığı düşünülebilir.

¹¹³ Bu sahnenin ardından Mustafa ve Fikret'i banyoda görürüz. Mustafa'ya arkası dönük olan Fikret çırılçıplak duş almaktadır. Sonra aniden döner ve Mustafa'nın onun erkeklik organına bakan

onu yaralar diğerk yandan alt sınıf-üst sınıf ikiliğı çerçevesinde işlerlik kazanan sınıfsal dışlama pratikleri çerçevesinde, onun kaba olduğunu, pis koktuğunu, cahil olduğunu söyler.¹¹⁴ Ayrıca Fikret'i sorgularken, onun karısıyla olan ilişkisini tecavüz olarak yorumlaması hegemonik erkeklik ve hâkim sınıf söyleminin alt sınıftan gelen erkekleri dışlamak üzere kesişmesine dikkat çeker. Burada Mustafa'nın karısının başka bir erkekle ilişki kurmasının tek yolunun ona tecavüz etmesi olduğunu düşünmesi kadar, bunu alt sınıftan bir erkeğın üst sınıftan bir kadınla ilişki kurabilmesinin tek yolu olarak görmesi de etkili olmuş gibidir. Dolayısıyla erkekler arasındaki hiyerarşi alt sınıftan gelen erkeğın "tecavüzcü" olarak ötekileştirilmesi aracılığıyla yeniden üretilmeye çalışılırken, Mustafa'nın, karısının taksiciyi arzuladığı için onunla birlikte olduğunu öğrenmesi bu hâkim bakışın altını oyar ve Mustafa'nın öteki erkek karşısında yaşadığı iktidar kaybını somutlaştırarak yeni orta sınıf erkek öznelliğinin sorunsallaştırılmasını mümkün kılar. Bu bağlamda Žižek'in etnik ötekileştirmeyle bağlantılı olarak kullandığı ve bütünlük fantezisinin destekçisi

gözleriyle karşılaşır. Sahnenin iki erkek açısından yarattığı eşcinsellik tehlikesi Fikret'in cinsel organını saklaması ve Mustafa'nın da onun cinsel organına silah doğrultması aracılığıyla bertaraf edilir. Bu bağlamda erkeğın erkeğe bakışının harekete geçirdiğı homoerotizmin son anda sahnenin sadizm tarafından çerçevenmesiyle engellendiğı düşünülebilir.

¹¹⁴ Mustafa: Leş gibi de kokuyosun. Midemi bulandırdın. Şu hale bak. Senin gibilerin teri iğrenç kokar zaten.

Taksici: Debelendim ya abi kaçırım diye yani. Ondan azıcık terlemişim kusura bakma.

Mustafa: Ondan değil o. Hani siz yersiniz ya kokoreç, pastırma bünyeniz yapıyo sizin bu kokuyu. Hele bokunuz. Öff. Tuvaletle siz girdikten sonra gaz maskesiyle girmek lazım.

Taksici: Abi bu bok bok. Herkesinki kokar.

Mustafa: Benimki kokmaz.

Taksici: Hayda.

Mustafa: Kokmaz ulan. Ha bak ama ne diyecem ben sana. Sen birkaç gündür burada güzel yemekler yiyosun ya. Vücut da düzeltir kendini bi zaman. Ama neye yarar? Mezarında misler gibi koksan neye yarar?

olan “keyif hırsızı” kelimesinin, burada sınıfsal ötekileştirme bağlamında tezahür ettiği görülür. Mustafa’nın ötekine cahillik, tembellik, sahtekarlık ve kabalık atfederek bütünlük kurma çabası sınıfsal kimliğin aslında bir boşluktan ibaret olduğunu gizleyen bir fantezi senaryosu işlevi taşır. Burada gizlenen şey bu kimliğin önce oluşmuş, sonra çalınmış değil, önce çalınmış gibi görünerek sonradan oluşturulmuş olduğudur (Diken, 1998: 77). Žižek’in de ifade ettiği üzere, ötekine ya gizli, sapkınca bir keyfe ulaştığı ya da bizim keyfimizi çalmak istediği gerekçesiyle aşırı keyif atfederken, sözde bizden çalınan şeye hiçbir zaman sahip olmadığımız travmatik gerçeğini saklarız. Çünkü eksiklik (kastrasyon) ilksel olmasına karşın, keyif kendisini çalınmış olarak sunar (2006a: 216). Žižek’in deyişiyle,

Kısacası, aslında ‘öteki’nde canımızı sıkan şey, tam da keyfini organize etme tarzıdır, tam da bu tarza özgü fazladır, ‘aşırılık’tır: ‘Onların’ yiyeceklerinin kokusu, ‘onların’ gürültülü şarkıları ve dansları, ‘onların’ tuhaf tavırları, iş karşısındaki tavırları. Irkçıya göre, ‘öteki’ ya işlerimizi çalan bir işkolik ya da bizim emeğimizden geçinen bir aylaktır; ötekini çalışmayı reddetmekle suçlarken birdenbire iş çalmakla suçlamaya geçiverilmesi eğlencelidir. Temel paradoks, bizim Şey’imizin hem ötekinin ulaşamayacağı hem de onun tarafından tehdit edilen bir şey olarak kavranmasıdır. Freud’a göre, kastrasyon deneyimini de aynı paradoks tanımlar; bu deneyim, öznenin psişik ekonomisi içinde, “gerçek olmayacak” bir şey olarak ortaya çıkar, ama yine de bu ihtimal karşısında dehşete kapılırız (2006a: 215).

Mustafa ve Fikret arasında geçen şu diyalog bir yandan hâkim sınıfın alt sınıfları dışlama pratiklerine dikkat çekerken, diğer yandan Fikret’in karısıyla birlikte olmasının Mustafa üzerinde yarattığı hegemonya krizini açığa çıkarır:

Mustafa: Artık doğru hikâyeye geçme zamanı geldi. Senin için doğru hikâyeyi başlatıyorum: O gün karına tecavüz ettim.

Taksici: Öyle olmasını çok isterdin, değil mi? Evet, her şeyin tıkırındaydı. Evliliğin kusursuzdu. Sevgi dolu yuvan vardı. Çocuğun en iyi okullara gidiyordu. Faturalar

ödeniyordu. Oh mis. Tek derdiniz banyonun fayansları yeşil mi olsun mavi mi?
Aynı dandik dizilerdeki gibi.

Mustafa: Kes lan anlat.

Taksici: Sen bi sebep arıyon de mi? İlle de bi sebep. Kafanın içinde dönüyo. Neden, neden? Sana bişiy diyim mi beyim? Nedeni yok. Kadın da aldatır erkek de. Öyledir bu işler. Bu kadar da basittir işte. Birbirini beğenirsin. Sonra da gider sevişirsin. Karın senden intikam mintikam almadı. Eğer neden arasan binlerce yıllık insanlık tarihine bakıver. Nedeni yok.

Mustafa: Vay vay vay. Beyimiz felsefesini de patlattı. Nerden duydun bu lafları de bakam hele?

Taksici: Müsadenle o kadcırcık okumuşluğumuz olsun be abi. Tabi senin gözünde en nihayetinde ben bir taksiciyim. Okumam, düşünmem. Yer, içer, sıçarım ha? Ceren bizim gibileri küçümsediğini söylendi. Ne derdin sen bizim gibiler için? Safra ha? Onlar bu hayatın, bu dünyanın safralarıdır. Doğru mu abi? Ayağına takıldım di mi abi? Ha? Silkeleyiversen gidecek gibiydim. Olmadı mı?

Filmde alt sınıftan gelen Fikret'in bilgiyi elinde bulundurma ayrıcalığı ve olayları kendi istediği gibi yönlendirecek olması Mustafa karşısında bir faillik elde etmesini sağlar. Mustafa Fikret'in karısıyla ilişkisini onun anlatı çerçevesine bağlı kalarak takip etmek zorunda kalır. Üstelik Fikret de kadına âşıktır ve bundan dolayı kadının neyi arzuladığı öldükten sonra bile iki erkek arasındaki rekabetin konusu olmaya devam eder. Örneğin anlatıyı yeniden kurgulama ayrıcalığını elinde bulunduran Fikret en önemli bilgileri Mustafa'dan saklar.¹¹⁵ Karısının onu hiç sevdiğini söyleyip söylemediğini soran Mustafa'ya yalan söyler. Ceren'in kaza günü kocasını sevdiğini söyleyerek ayrılmak istediği gerçeğini ona açıklamaz.

¹¹⁵Bazı bilgileri Mustafa'dan saklayan Fikret'in bazılarını da ona yanlış aktirdiği görülür. Fikret Mustafa'ya kaza anında Ceren'in son sözünün radyoda çalan klasik müzik parçasıyla ilgili olduğunu ve kendisine "bak bu Mustafa'nın en sevdiği parça" dediğini aktarır. Bunun üzerine heyecanlanan Mustafa parçayı öğrenmek üzere ona birtakım klasik müzik parçaları dinletir. Ancak Fikret Mustafa'ya onun hiç sevmediği bir besteciye ait olan, yanlış bir parça söyleyerek Mustafa ve karısı arasındaki son bağlantı parçasını da koparır.

İtiraf'ta ise erkek karakterler birbirleriyle rakip olmaktan çok kadının arzusu nedeniyle aynı kaderi paylaşan kurbanlar olarak sunulur. Örneğin Taylan karısıyla olan ilişkisi nedeniyle Harun'dan hesap sormaz. Harun'u "seni göresim gelmişti" diyerek eve çağırır ve Harun gittikten sonra intihar eder. Harun Taylan'ın ölümü nedeniyle suçluluk duyan ve acı çeken trajik bir özne konumundadır. O da karısına şiddet uygularken, karısını telefona isteyen rakibiyle yüzleşmez, otelin önünden geçse bile içeri girmez ya da rakibi eve telefon ettiğinde karısını telefona çağırır. Son olarak Nilgün'ün yeni sevgilisi de kızının intiharından dolayı Harun'la benzer trajediyi paylaşır. Dolayısıyla kadınla ilişki yaşayan bütün erkeklerin ya intihar ederler (Taylan) ya da başkalarının intiharına neden olduğu düşüncesiyle sonsuz bir suçluluk duygusuna hapsedilirler (Harun ve Nilgün'ün yeni sevgilisi). Ayrıca bu filmleri klasik anlatı sinemasından *ayıran* önemli bir farkın, kıskanç öznenin acımasızca rakibini öldürmesi şeklinde bir çözüme başvurulmaması (Yates, 2007: 69) olduğu görülür. Cinayet, çözümlenen filmler arasında yalnızca *Üç Maymun*'da karşımıza çıkar. Burada cinayet hem gösterilmez hem de kıskanç koca değil onun oğlu tarafından gerçekleştirilir. *Mustafa Hakkında Herşey*'de ise Mustafa Fikret'e işkence ederek onu öldürmekle tehdit etmesine karşın anlatının sonunda onu serbest bırakır. *İtiraf*'ta erkek karakterlerin birbirleri için tehdit oluşturmadıkları, asıl tehlikenin kadının arzuları ve cinselliği olduğu ifade edilir.

SONUÇ

Bu çalışmada 2000'ler Türkiye sinemasında erkek kimliğinin inşası ve farklı erkeklik temsilleri ele alınarak, erkekliğin bir kriz içinde olduğu tespiti yapılmış ve erkeklik krizi performanslarının hegemonik erkeklik kodlarını bir ideal olarak yeniden üretilip üretmediği sorgulanmıştır. Bu doğrultuda çalışma feminist bir yönelim taşıyan erkeklik çalışmaları kapsamında biçimlendirildiği için, ilk olarak eleştirel erkeklik çalışmalarının yararlandığı toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik ve homososyallik gibi temel kavramlara ilişkin genel bir çerçeve sunulmuş ve çeşitli araştırmalara başvurularak hegemonik erkekliğin kendinde bir hâkimiyet konumu olmadığı, öteki erkeklerle ve kadınlarla ilişki içinde inşa edilen ve tekrarlanan eylemlerin bir araya getirilmesi sonucunda doğallaştırılıp sabitlenen bir toplumsal cinsiyet pratiği olduğu vurgulanmıştır. Daha sonra bu kavramsal çerçeve ekseninde sinemada erkeklik çalışmaları ele alınmış ve bu çalışmaların sorguladığı bakış, mazoşizm, histeri, erkeklik krizi, sadomazoşizm gibi temel kavramlar aracılığıyla 2000'ler Türkiye sinemasında farklı erkekliklerin nasıl inşa edildiği çözümlenmiştir. Böylelikle sinema araştırmaları ve eleştirel erkeklik çalışmalarının bir arada kullanılması aracılığıyla erkekliğin meşruiyetini yeniden üretmesinde, doğallaştırmasında ve öteki kimliklerden farklılaştırmasında ne gibi özdeşleşme ve dışlama mekanizmalarına başvurulduğu ortaya koyulmuş, hegemonik erkekliğin normatif bir kimlik olarak inşa edilmesi bakımından idealize edilen, eklemlenilen ve dışlanan erkeklik pratikleri açığa çıkarılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ilk olarak 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik temsillerinde bir çoklaşma, belirsizlik olduğu ve bu durumun krizdeki erkeklik performanslarıyla görünürlük kazandığı tespiti yapılmış ve erkekliğin bu filmlerde performe edilme biçiminin, bu krizin yönelimini ortaya koymadaki önemi vurgulanmıştır. Ayrıca bu bölümde filmlerde karşımıza çıkan erkeklik krizini çözümlerken ikili bir bakıştan yararlanılması gerektiği üzerinde durulmuş, erkekliğin bir tamlık, bütünlük konumu olmadığı belirtilerek, onun hem kendi içsel koşulları nedeniyle hem de dışsal koşulların bu tam olmayışı açığa çıkarmasından kaynaklanan bir kriz içine girebileceği ifade edilmiştir. Bu bağlamda erkekliğin içsel krizi erkekliğin mutlak bir hâkimiyet konumu olarak doğallaştırılmasından ileri gelen çelişiklere, çatışmalara, zaaf ve başarısızlıklara işaret ederken, dışsal kriz toplumsal, ekonomik ve siyasi dönüşümlerin erkekler üzerinde yarattığı endişe, güvensizlik ve belirsizliğe göndermede bulunmaktadır.

Türkiye'de hegemonik erkekliğin normatif bir kimlik olarak başarılmasıyla ilişkili temel ölçütler çalışmak, askerlik yapmak, aile kurmak ve baba olmak gibi birtakım görev ve sorumlulukları üstlenmek ve başarmak üzerinden tanımlanmaktadır (Selek, 2008: 19). Dolayısıyla bu çalışmada da 2000'ler Türkiye sinemasında farklı erkekliklerin inşası ele alınırken, erkeklik krizinin temel görünümleri normatif erkeklik pratikleri olan askerlik, evlilik, aşk, aile ve babalık gibi temel kategoriler üzerinden açıklanmıştır. 1990 sonrasında modernleşmenin krizi, neoliberalizmin çeteleşme ve mafyalaşma görünümüne büründüğü sosyo-ekonomik kaos ortamı (Özkazanç, 2005: 642) ve sınıflar arası kutuplaşma, feminist ve eşcinsel hareketin erkekliği tartışmaya açması, Kürt sorunu ve Güneydoğu'da

PKK'yla yaşanan sıcak çatışma gibi pek çok siyasi, ekonomik ve toplumsal çatışmanın bu krizin görünürlüğüne etki ettiğini ileri süren çalışma, krizin temel parametrelerinin erkeklik onur kodlarının zayıflaması (*Kabadayı*), kadınsılaşıma endişesi (*Kabadayı, Yazı Tura*), erkeklerin savaşta üstlendikleri militarist rolün kurbanı olarak sunulması (*Nefes, Yazı Tura, Başka Sementin Çocukları*), babalar ve oğullar arasındaki iktidar ilişkilerinin sorunsallaştırılması (*Çoğunluk, Korkuyorum Anne*), erkekler ve kadınlar arasındaki cinsiyet kutuplaşması (*İssiz Adam, Kaybedenler Kulübü*) ve kadının ihanetiyle açığa çıkan eril histeri (*Üç Maymun, İtiraf, Mustafa Hakkında Herşey*) üzerinden sorgulanabileceğini ifade etmiştir. Bu çerçevede çalışmada elde edilen bulgular şu şekilde özetlenebilir:

2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizinin temel görünümünden biri mazoşizm, melankoli, sadomazoşizm ve travma gibi farklı psikanalitik kavramlardan yararlanılarak açığa çıkarılan kurbanlaşmadır ve erkek karakterlerin kurban olarak sunulmasının erkeklik krizi bakımından iki temel söyleme hizmet ettiği görülmektedir. Bunlardan ilki 1990 sonrasında Türkiye'nin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümler sonucunda hâkimiyet konumu sarsılan erkek karakterlere yönelik bir sempati yaratılması ve erkek karakterlerin mazlum öznelere dönüştürülmesi yoluyla erkeklik kayıplarının bir haksızlık olarak görülmesinin mümkün kılınmasıdır. Böylelikle onların hâkimiyeti yeniden ele geçirmelerine yönelik bir onay yaratılır. Bu doğrultuda kurbanlaşmanın krize giren erkekliği yeniden hâkim kılma işlevi barındırdığı ifade edilebilir.¹¹⁶ Erkeklik krizi bireysel

¹¹⁶ Bu durum, film teorisinin “temsil sisteminin ataerkilliğin yeniden inşasına yönelik izleyici onayını almak üzere simgesel yasayı tahrip ederek çalıştığı” biçimindeki genel tespitiyle de tutarlılık göstermektedir (Cohan ve Hark, 1993: 2).

erkek öznenin aşırı erkeklik performansı ya da yeterli erkeklik performansını cisimleştirememesi aracılığıyla sergilenmekte, melodramatik bir söylem etrafında kapatılarak kurbanlaşma ve kefarete gibi unsurlarla ilişkilendirilmekte ve erkeklerin hegemonyasının yeniden kurulmasına yönelik bir arzuya kaynaklık etmektedir. Örneğin *Nefes* ve *Kabadayı*'da erkeklik krizinin performe edilmesinde sadomazoşizm paradigmasının kullanıldığı ve böylelikle erkek öznenin hem kurban hem de saldırgan olmasına imkân tanındığı söylenebilir. Erkek öznenin eylemden feragat etmesine gerek kalmaksızın mazoşist bir konum üstlenmesine izin veren bu durum aynı zamanda onun şiddet içerikli davranışları için bir bağışlanma elde etmesini mümkün kılar. *Kabadayı*'da neoliberalizmin çeteleşme görünümüne büründüğü 1990 sonrası kaotik atmosferinde baba korumasından yoksun kalan Devran gibi delikanlıların tuzağa düşürülerek mafyalaşma sürecinin bir parçası olması¹¹⁷ ve *Nefes*'te Mete komutanın asker arkadaşının öldürülmesi aşırı erkeklik performansı ile çerçevelenen şiddet içerikli davranışları için bir özür sağlar. Bu filmlerde erkek kurbanlaşmasını eleştirel erkekliğin işareti olarak yorumlamak yerine, onu normatif erkekliğin kodlarının yerini değiştiren, simgeselin merkeziliğini güvenli kılmaya yönelik performatif bir rota olarak yorumlamak daha doğru olur (Walsh, 2010: 78). *Kabadayı*'da erkeklik onur kodlarının gerilemesi karşısında başarıya ulaşması (mazoşist bir *trope* olarak kullanılan) hafıza engelini aşmasına bağlı olan eski bir kabadayının erkeklik performansını üstlenmesi, geçmişin yitirilen dürüstlük, adalet ve iyilik gibi duygularına karşılık gelen erkeklik kural, değer ve

¹¹⁷ Filimde Devran'ın tuzağa düşürülmesinin nedeni dansöz kıyafetiyle fotoğraflarının çekilmesine bağlanmakta ve aşırı şiddet içeren erkeklik performansının delikanlılığın kaybına yönelik histerik bir savunmayla ilişkilendirilmesine neden olan bu durum, delikanlılığın bir norm olarak yeniden kurulmasıyla sonuçlanmaktadır.

ayrıcalıklarının yeniden üretilmesiyle sonuçlanır. *İssiz Adam*'da modern metropol yaşamındaki sinizm, değer kaybı ve ahlaki çözülme taşralı annesinden uzaklaşan, “sapkın” olarak kodlanan cinsel ilişkiler yaşayan ve aşk ilişkisinde başarısız olan beyaz, orta sınıf erkek öznenin yalnızlık, yabancılaşma, bireyselleşme olarak tezahür eden kriz performansı üzerinden sunulurken krizin çözümünün kadın-erkek arasındaki aşkla ve evlilikle ifade edilen bütünlük fantezisi olarak sunulması, erkeğin geleneksel işlevlerini yerine getirmesine yönelik bir beklenti yaratmaktadır. Ayrıca erkeğin filmdeki kadınların bakışı aracılığıyla (anne ve sevgili) melodramatik acının öznesine dönüştürülmesi, kurbanlaştırılmasını ve bu sayede şefkat ve sempati elde etmesini mümkün kılar. Melodramatik bir sunum aracılığıyla kadının acısını abluka altına alarak kurbanlaştırılmış erkekliğin hizmetine tahsis eden (Rowe, 1995: 185) film, erkeğin eksikliğini görmeye çağrılan ve buna rağmen onu arzulayan mazoşist bir kadın özneliği yaratır. Tam olarak kurbanlaşma olarak ifade edilemese de, kaybeden söylemi aracılığıyla içinde buldukları isyankâr ve sistem karşıtı konumdan bir kazanç elde eden marjinal erkeklikleri anlatısının merkezine taşıyan *Kaybedenler Kulübü*'nde de hegemonik erkeklik ideallerinin seçmecî bir biçimde benimsendiği söylenebilir. Film hegemonik erkekliğin para kazanma ve aile kurma gibi tezahürlerine karşı çıkıyormuş gibi görünse de aslında kadınların dışlanması ve eril homososyalliğin idealize edilmesi aracılığıyla hegemonik erkekliğe ait temel ilkeleri devam ettirmektedir.

Erkek karakterlerin kurban olarak sunulmasının hizmet ettiği ikinci söylem, normatif erkekliğin inşa edilmesi bakımından önem taşıyan savaşı kimliğinin sorgulanması bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Erkek öznenin vatan savunması

uğrunda ödediği bedelleri herhangi bir üstünlük ya da kahramanlık ibaresi olmaksızın ifade eden ve savaştan evine dönen erkeklerin travmatik kayıplarını sergileyerek erkeklik ve savaşçı kimliği arasında kurulan doğallaştırılmış eklemlenmenin altını oyan filmler milliyetçilik, militarizm ve hegemonik erkeklik arasında iç içe geçen ilişkinin sorunsallaştırılmasına imkân sağlamaktadır. Örneğin hegemonik erkeklığe ilişkin değerleri “intikam”, “milliyetçilik” ve “savaşçı yoldaşlığı” üzerinden yeniden üreten *Nefes*’ten farklı olarak, *Yazı Tura* ve *Başka Sementin Çocukları*’nda savaştan eve dönen askerlerin topluma uyum sağlama güçlüğü sergilenmekte, gazilik savaşta kazanılan bir kahramanlıktan çok sivil yaşama geçme başarısızlığına işaret etmekte ve yalnızca savaşta yaralanan değil üstün başarıyla dönen erkeklerin bile onları histerikleştiren halüsinasyonlardan muzdarip olduğu ifade edilmektedir. Ancak bu filmlerin de erkeklik değer, kural ve normlarının tamamına meydan okunması bakımından çelişkili bir tutum ortaya koyduğu görülmektedir. Hegemonik erkeğin erkek özneler üzerinde yarattığı baskının sergilenmesine izin veren filmler onu tamamen geçersizleştirmek yerine delikanlılık, kurtarıcı erkek kahraman ve norm olarak kurulan heteroseksüel erkek bedeni aracılığıyla yeniden idealize etmektedir.

2000’ler Türkiye sinemasında erkeklik krizinin temel görünümlerinden bir diğeri ise krizin erkek karakterlerin erkeklığı performe ederken karşı karşıya kaldığı travmatik deneyimlere göndermede bulunması ve böylelikle hâkim toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sorgulanmasına yönelik anlamlar barındırmasıdır. Daha çok babalar ve oğulları arasındaki iktidar ilişkilerini sorunsallaştırarak ve askıda kalan erkek çocuklardan hareketle erkeğin doğuştan getirilen, tutarlı, sabit, homojen bir

cinsiyet değil, öğrenilmesi ve norma uygunluğu denetlenmesi gereken bir toplumsal cinsiyet pratiği olduğunun altını çizen bu filmler erkekliğin bir kriz olarak inşa edildiğini göstermekte, erkeklik ritüellerinin bir sınav olarak sunulmasının erkek öznelliği üzerindeki sakatlayıcı statüsüne işaret etmekte ve erkeklerin hegemonyasının kurulması sürecinde ne türden içerme ve dışlama mekanizmalarına başvurulduğunun altını çizmektedir (*Çoğunluk* ve *Korkuyorum Anne*). Örneğin hegemonik erkekliğin krizinde ve yeniden inşasında hem erkekler arasındaki hegemonya içi hem de erkekler ve kadınlar arasındaki hegemonya dışı iktidar ilişkilerinin etkili olduğunu gösteren *Çoğunluk*, bir yandan etnisite, sınıf, yaş ve mesleğe göre farklılaşan cinsiyetlendirilmiş asimetrik ilişki biçimlerini açığa çıkarırken diğer yandan bunun 1980 sonrasında milliyetçi-muhafazakâr bir dünya tasavvuruyla bütünleştirilen neoliberalizmin hegemonik kılınmasındaki yansımalarına dikkat çekmekte ve ailede yeniden üretilen normatif erkeklik kodlarının bu bağlamda bir üst eklemleyici vazifesi gördüğünü ifade etmektedir. Filmde hegemonik erkekliğin babanın söylemi aracılığıyla çalışma, para kazanma (patron olmak), askerlik yapma (komando olmak) ve aile sahibi olmayla (kendi sosyo-ekonomik statüsüne uygun bir evlilik yapmak) bitleştirilmesi ve vatana- millete faydalı olmakla temellendirilmesi orta sınıf kodları, milliyetçilik ve erkeklik değerleri arasındaki geçişliliğin altını çizmektedir.

Çözömlenen filmlerde sınıfsal dışlama, hiyerarşi ve hegemonik erkeklik arasındaki eklemlemeyi açığa çıkaran bir diğer eleştirel nitelikli film de *Mustafa Hakkında Herşey*'dir. Ancak *Çoğunluk*'ta ailede üretilen geleneksel cemaat ilişkileri aracılığıyla meşrulaştırılan orta sınıf kodlarının *Mustafa Hakkında Herşey*'de

toplumu düzene sokma, eğitme, medenileştirme/modernleştirme gibi misyonlarla çerçeveselendirildiği ve ırkçı bir söyleme taşıdığı görülmektedir. Alt sınıfları groteskleştiren bir hınç söyleminin temsilciliğini üstlenen Mustafa'nın taşralı annesini köylülükle itham etmekten klasik müzik dinlerken popüler Türk müziğini küçümsemeye, salatasına kapari koyduğu için garsonu vaktini çalmakla suçlamaya, bir şirket çalışanını dolandırıcı küçük devlet memuruna benzetmeye ve karısının birlikte olduğu alt sınıftan gelen taksici Fikret'i pis kokmakla, cahillikle ve görgüsüzlükle itham etmeye kadar uzanan bir dizi dışlamacı davranış biçimi sergilemesi, 1980 sonrasındaki neoliberal politikaların bir yansıması olan yeni orta sınıf erkek öznenin sorunsallaştırılmasını mümkün kılar. Ayrıca karısının ihanetinin hem Mustafa'nın dışlamacı faşizan eylemleriyle ilişkili olduğu iması hem de bu ihanetin Mustafa'nın kardeşini öldürdüğü travmatik geçmişi açığa çıkarması, filmin kadın cinselliğini ve arzularını erkekler için tehdit kaynağı olarak sunan *Üç Maymun* ve *İtiraf* gibi öteki erkek kıskançlığı anlatılarından farklılaşmasını sağlar. Geçmişte Mustafa'nın engelli erkek kardeşine yönelttiği şiddetle gelecekte alt sınıflara karşı geliştirdiği öfke ve düşmanlık arasındaki geçişlilik, Mustafa'nın narsistik erkeklik performansının gerisinde uzanan eril psikopatolojiyi açığa çıkarır.

Bu noktada erkeklik krizinin hâkim erkeklik kodlarına yönelik bir eleştiri barındırabilmesinin hâkim, marjinal ya da tabi erkeklerin olduğu kadar kadınların temsiliyle de ilişkili olduğu görülmektedir. Erkekliği sorunsallaştırırken, kadınları hâkim toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde ikili kalıplar doğrultusunda ele alan ya da onları erkeklerin krize girmesinin nedeni olarak konumlandıran filmler erkeklik krizine dikkat çekse bile bunu kadınların dışlanması ve marjinalleştirilmesi

pahasına gerçekleştirdiği için, hâkim toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümüne yönelik bir sorgulama barındırmamaktadır. Örneğin *Üç Maymun* ve *İtiraf*, ikinci dalga feminist hareketin kadının arzusu ve cinselliğiyle ilişkili özgürleştirici söylemini bertaraf etmeye yönelik, kadının arzularını ve cinselliğini onun yarattığı tehlikeye dikkat çekmek için kullanan temsil stratejilerinden yararlanmaktadır. Erkeklerin kendi eksikliğini yansıtabileceği kadından yoksun kaldığında bir krizle karşılaştığını gösteren (Minsky, 1998: 107, 129) bu filmler, aldatan kadının ihaneti itiraf etmek, bağışlanmayı dilemek ya da acı çeken erkeğe şefkat göstermek yerine kadınlık maskesine başvurması nedeniyle açığa çıkan erkeklik kayıplarını görünür kılmaktadır. Kadına ilişkin eril güvensizliğin kadın imgesi etrafında, çoğunlukla erkeklerin bakışının eşlik ettiği paranoid sahne düzenlemeleriyle ortaya konduğu bu filmlerde aldatan kadınların soğukkanlı ve vurdumduymaz olarak sunulması, erkeklerin kontrolü kaybetmiş, edilgin, acı içindeki mazoşist görünümünü pekiştirmektedir. Erkekler artık kadın aracılığıyla tam oldukları yanılışmasını yaşayamamakta; kadınların geleneksel rol ve sorumluluklarını üstlenmemesi erkeklerin belirsizlik ve eksiklik olarak deneyimledikleri hâkimiyet kaybıyla sonuçlanmaktadır. *Üç Maymun*'da terleme, kusma ve halüsinasyon görme, *İtiraf*'ta ağlama ve intihar girişimi erkeğin bütünlüklü beden imgesini yaralanabilir hale getiren kriz tezahürleridir. Üstelik bu yaralar bedenın tekrar onarılmasına yönelik aşkın bir üstünlük duygusuyla takip edilen mazoşist *trope* olarak da kullanılmamakta, erkeklik krizinin bir süreklilik kazandığı vurgulanmaktadır.

Issız Adam ve *Kaybedenler Kulübü*'nde ise aşk ilişkilerindeki başarısızlık ve bu başarısızlığın erkekleri krize sürüklenme tehlikesinin ifade edilmesinde kadınların

hâkim toplumsal cinsiyet kodlamaları çerçevesinde araçsallaştırıldığı görülmektedir. *İssiz Adam*'da modern yaşamdaki değer kaybı, sinizm gibi ahlaki kaygılardan kaçış toplumsal cinsiyet rol ve görevlerinin uzantısında tanımlanan kadınla ilişkili olarak tamlık fantezisi etrafında örgütlenirken, *Kaybedenler Kulübü*'nde bu tarz bir temsil politikasının kadını erkeğin kendi varoluşunu gerçekleştirme bakımından bir engel olarak sunma ve kadınların dışarı atılması aracılığıyla erkekler arası homososyalliği idealize etme gibi işlevleri yerine getirmek için kullanıldığı söylenebilir. Kadın, erkeğin narsistik tamlık fantazmasını beslemediği noktada düzenle bütünleşen ve erkeğin kendisini gerçekleştirmesinin önünde duran bir engele dönüştürülmektedir.

Hegemonik erkeklik pratiklerinin hem kadınlar hem de öteki erkekler üzerinde yarattığı ayrımcılık biçimlerini sorunsallaştıran, kadınları ve erkekleri hâkim toplumsal cinsiyet kodlamalarını geçersiz kılacak biçimde temsil eden filmler ise toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından eleştirel bir bakış ortaya koymaktadır (*Korkuyorum Anne*, *Çoğunluk*). *Korkuyorum Anne* erkeklerden bağımsız, kendi ayakları üstünde duran, güçlü, aktif kadınları olumlarken, *Çoğunluk* hegemonik erkekliğin meşruiyetinin tesis edilmesinde kadınların suç ortaklığına dikkat çekmektedir.

Erkeklik krizine yer verilen filmlerde eşcinselliğin ne şekilde performe edildiğinin açığa çıkarılması da toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümüne yönelik tespit sunmak bakımından önemlidir. Eleştirel bir içerik taşıyan ve genç erkeğin yetişkin erkekler arasında kadınsılaştırılmasından hareketle homososyallik ile homoerotizm arasındaki geçişliliği ima eden *Çoğunluk*'un dışında, ele alınan

filmlerdeki temel saikin Walsh'un ifade ettiği şu görüşle tutarlı olduğu söylenbilir: "Normatif erkeklik tehdit altında olduğu zaman, yıkıcı unsur ya reddedilmelidir ya da restore edilmesi için düzene dâhil edilmelidir" (2010: 58). Bu doğrultuda *Issız Adam*'da "sapkınlık" imasıyla bitiştirilerek dışlanan eşcinselliğin, *Kabadayı* ve *Yazı Tura*'da yıkıcı potansiyelinin bertaraf edilmesi suretiyle hegemonik erkekliğe dâhil edildiđi¹¹⁸ ya da hegemonik erkekliği yeniden ileri sürmek üzere işlevselleştirildiği görülmektedir. Örneğin *Yazı Tura*'da Teoman'ın eşcinselliğinin babanın yokluğunda tacize uğramakla ilişkilendirilmesi hem eril otorite temelinde kurulan ataerkil iktidar ilişkilerinin meşrulaştırmasını sağlamakta hem de bu sayede kurbanlaştırılan Teoman'ın, filmin erkek karakteri Cevher ve seyirci tarafından kabullenilmesini kolaylaştırmaktadır. Yine *Kabadayı*'da Sürmeli'nin neden olduğu eşcinsellik tehdidi kadınsılaştırılması, komik bir tipe dönüştürülmesi ve heteronormatif dili benimsemesinin yanı sıra erkeklik performansını üstlenmesi aracılığıyla bertaraf edilmeye çalışılmaktadır. Böylelikle kadınsılaştırılan bir figürün erkeklik performansını cisimleştirmesi aracılığıyla hem öteki erkeklerin hegemonik erkeklikle olan mesafesinin vurgulanması hem de hegemonik erkekliğin melez bir kimliğe başvurularak yeniden üretilmesi mümkün kılınmaktadır. Dolayısıyla erkeklik krizi performanslarının ne çıktığı bu filmlerde 1990 sonrasında heteroseksüelliği tartışmaya açan eşcinsel hareketin yarattığı potansiyel tehlike bertaraf edilmekte, eşcinsellik hegemonik erkekliği yıkmak bir yana pekiştirmek amacıyla anlatıya dâhil edilmektedir.

¹¹⁸ Toplumsal değişimlerin sembolik kaymalar bakımından araştırılması gerektiğini ileri süren Žiřek'in de belirttiği üzere "[b]u değişim nı, yeni şartlara uyum sağlamaya çalışan sistemin o aslen tahripkr nı kendi bünyesine eklemeyerek bütün kurallarını yeniden yapılandırđı hayatı bir ndir" (2012: 390).

Krizdeki erkeklik performanslarıyla ilişkili olarak ele alınması gereken son nokta ise, erkeklerin kadınlardan farklılıkları temelinde bütünlüklü bir aidiyet grubu olarak bir araya getirilmesine hizmet eden ve erkeklik değer, kural ve ayrıcalıklarının pekiştirilmesine neden olan homososyal ilişki pratiklerinin çözümlenen filmlerdeki işlevidir. Bu bakımdan erkekler arasında homososyalliğin kurulup kurulamamasının çeşitli nedenlerle krize giren erkekliğin onarılması bakımından önemli bir potansiyel teşkil ettiği ifade edilebilir. Örneğin *Kaybedenler Kulübü*'nde erkek erkeğe sohbet ve eğlence olarak basitleştirilen radyo programının yarattığı homososyal ilişki ağında kadın cinselliğini aşağılayan cinsiyetçi eril dilin ve davranışların, düzen ve konformizm karşıtı isyankar bir söylemle eklemlenmesi erkeklik pratiklerinin doğallaştırılmasını ve idealize edilmesini sağlarken, homososyallik fiziksel ve niteliksel olarak kadınların dışarıda tutulmasıyla korunmakta ve aynı değer, inanç ve beklentileri paylaşan erkeklerin bir araya gelmesini mümkün kılarak erkeklerin kadınlarla kuramadıkları sevgi, bağlılık ya da dayanışma gibi ilişkilerin bir telafisine dönüşmektedir. Yine *Nefes*'te de askerler için savaş ve askerlik gibi zorlu süreçlere katlanmada telafi edici bir mekanizma oluşturan homososyalliğin zaman zaman kadın düşmanı bir içerikle çerçeveselendirildiği görülmektedir. Örneğin askerlerden birinin sevgilisiyle yaptığı telefon görüşmesinde kadının askerlik pratiklerini küçümsemesinin ve ayrılmak istediğini söylemesinin neden olduğu erkeklik endişesi bir sonraki sahnede kadın karşıtı eril homososyalliğin devreye sokulması aracılığıyla bertaraf edilmekte; askerlerin hep bir ağızdan söyledikleri şarkıda geçen fahişelik vurgusu kadının “namussallaştırılarak” dışarı atılmasıyla sonuçlanmaktadır. *Kabadayı*'da ise 1990 sonrasındaki neoliberal politikaların neden olduğu toplumsal belirsizlik, güvensizlik ve gerilimler erkek öznenin kriz performansı üzerinden ifade

edilirken, erkeklik krizinin aşılması bakımından etkili olabilecek bir homososyalliğin artık erkeklerin güvenlik ya da dayanışma ihtiyacını karşılamadığı gösterilmekte ve homososyalliğin modern yaşamda yalnızca sembolik bir gösteri niteliğine dönüşmesi ile krizdeki erkeklik performansı arasında bir paralellik oluşturulmaktadır. *Çoğunluk* ise diğer filmlerden farklı olarak homososyal erkeklik pratiklerine daha eleştirel bir çerçevede yer vermektedir. Filmde homososyal iktidar ilişkilerinin orta sınıf kodlarıyla bütünleşen milliyetçi-muhafazakâr bir dünya görüşünün hegemonik kılınmasındaki etkisi sergilenmekte; bu ilişkilerin normdan sapan erkeğe yasayı hatırlatmanın ve kadınsılaştırma, çocuksulaştırma gibi cezalandırma taktikleriyle onu hegemonik erkeklik değerleri doğrultusunda toplumsallaştırmanın bir yolunu sunduğu vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak 2000'ler Türkiye sinemasında öne çıkan erkeklik krizi performanslarının toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin erkeklik üzerinden nasıl üretildiğini anlama/görme/ifade etme ve böylelikle bu ilişkilerin dönüşümüne yönelik tespitler sunma bakımından önemli bir potansiyel sunduğu görülmektedir. Erkeklik krizinin her somut bağlamda nedenleri, sonuçları ve bireysel özne performansları aracılığıyla yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ileri süren çalışmada gösterildiği üzere, kriz performansı toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından hem ilerici hem de gerici özdeşleşme nesnelerini ortaya koymaktadır. Bazı filmlerde 1990 sonrası Türkiye'de yaşanan toplumsal çatışma, çözülme ve çelişkilerin erkekliğin kaybına yönelik endişeler aracılığıyla görünür kılınmasına yol açan kriz performansları erkeklerin hegemonyasının bir ideal olarak yeniden üretilmesine neden olurken, bazı filmlerde hegemonik erkekliğin bir

hâkimiyet konumu olarak doğallaştırılmasının çeşitli erkek öznellikleri üzerinde yarattığı endişe ve belirsizliği ifade etmekte ve hegemonik erkeğin sorunsallaştırılmasını mümkün kılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Adams, Michele ve Scott Coltrane (2005). “Boys and Men in Families: The Domestic Production of Gender, Power, and Privilege.” *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn ve R. W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 230- 248.
- Ahıska, Meltem (2012). “İktidar ve Taşlaşma: Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri.” *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. Umut Tümay Arslan (der.). İstanbul: Metis. 219- 231.
- Akbal Süalp, Tül, vd. (2010). “Yuvarlak Masa: “Taşra’yı Tartışırken.” *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar*. Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş (der.). İstanbul: Çitlenbik. 9- 65.
- Akca, Emel Baştürk ve Ebru Tönel (2011). “Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe.” *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İlker Erdoğan (der.). İstanbul: Kalkedon. 11- 39.
- Aköz, Emre (2009, 25 Ekim). “Unutmamalıyız ki Milliyetçilik Savaştır.” Nadire Mater’lesöyleşi. *Sabah*. http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/10/25/unutmamaliyiz_ki_milliyetcilik_savastir.
- Alankuş-Kural, Sevda (1995a). “Türkiye’de Medya, Hegemonya ve Ötekinin Temsili.” *Toplum ve Bilim* 67: 76- 110.
- Alankuş-Kural, Sevda (1995b). Yeni Hayali Kimlikler ve Yurттаşlar Demokrasisi. *Birikim* 71-72: 86- 101.

- Altay, Üner (2011). “*Kaybedenler Kulübü Yerine Kaybolanlar Kulübü Desek.*” *Yeni Film* 23: 28- 30.
- Altınay, Ayşe Gül (2004). “Ordu- Millet- Kadınlar: Dünyanın İlk Savaş Pilotu Sabiha Gökçen.” *Vatan Millet Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.). İstanbul: İletişim. 261- 294.
- Arık, Hülya (2009). “Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğinin Antropolojisi.” *Cins Cins Mekân*. Ayten Alkan (der.). İstanbul: Varlık. 168- 201.
- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis
- Arslan, Savaş (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.
- Ashcraft, Karen Lee ve Lisa A. Flores (2003). “ ‘Slaves With White Collars’: Persistent Performances of Masculinity in Crisis.” *Text and Performance Quarterly* 23 (1): 1-29.
- Ayata, Sencer (2005). “Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı.” *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat*. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.). İstanbul: Metis. 37- 56.
- Bainbridge, Caroline ve Candida Yates (2005). “Cinematic Symptoms of Masculinity in Transition: Memory, History and Mythology in Contemporary Film.” *Psychoanalysis, Culture and Society* 10: 299- 318.
- Baird, Vanessa (2004). *Cinsel Çeşitlilik: Yönelimler, Politikalar, Haklar ve İhlaller*. Çev., Hayrullah Doğan. İstanbul: Metis.

- Bali, Rıfat N. (2009). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a, Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*. İstanbul: İletişim.
- Barrett, Frank J. (2005). "The Organizational Construction of Hegemonic Masculinity: The Case of the US Navy." *The Masculinities Reader*. Stephen M. Whitehead ve Frank J. Barrett (der.). Cambridge ve Malden: Polity. 77-99.
- Behnke, Cornelia ve Michael Meuser (2001). "Gender and Habitus: Fundamental Securities and Crisis Tendencies Among Men." *Gender in Interaction*. Bettina Baron ve Helga Katthoff (der.). Amsterdam ve Philadelphia: John Benjamins. 153- 174.
- Benhabib, Seyla (2008). "Öznellik, Tarih Yazıcılığı ve Politika: 'Feminizm-Postmodernizm Alışverişi' Üzerine Görüşler." *Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi*. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell ve Nancy Fraser (der.). Çev., Feride Evren Sezer. İstanbul: Metis. 119- 137.
- Beynon, John (2002). *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press.
- Bird, Sharon R. (1996). "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity." *Gender and Society* 10 (2): 120-132.
- Bozok, Mehmet (2009). "Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler" *Cogito* 58: 269- 284.
- Bruzzi, Stella (2005). *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. London: BFI.

- Butler, Judith (2005). *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Çev., Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev., Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Cengiz, Kurtuluş, vd. (2004). "Hegemonik Erkekliğin Peşinden." *Toplum ve Bilim* 101: 50- 70.
- Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London ve New York: Routledge.
- Cockburn, Cynthia (2009). *Buradan Baktığımızda: Kadınların Militarizme Karşı Mücadelesi*. Çev., Füsün Özlen. İstanbul: Metis.
- Cohan, Steven ve İna Rae Hark (1993). "Introduction." *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Steven Cohan ve Ina Rae Hark (der.). London ve New York: Routledge. 1- 8.
- Collin, Françoise (2009). "Cinsiyet Farklılığı Teorileri." *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* H. Hirata, F. Laborie, H. L. Doare ve Daniele Senotier (der.). Çev., Gülnur Acar Savran. İstanbul: Kanat Kitap. 70- 81.
- Collinson, David. L. ve Jeff Hearn (2005). "Men and Masculinities in Work, Organizations, and Management." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn ve R. W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 289- 310.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.

- Connell, R. W. (2001). "Masculinities and Men's Health." *Gender in Interaction: Perspectives on Femininity and Masculinity in Ethnography and Discourse*. Bettina Baron ve Helga Kotthoff (der.). Amsterdam ve Philadelphia: John Benjamins. 139- 152.
- Connell, R. W. (2002). "On Hegemonic Masculinity and Violence: Response to Jefferson and Hall." *Theoretical Criminology* 6 (1): 89- 99.
- Connell, R. W. ve James W. Messerschmidt (2005). "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society*. 19 (6): 829- 859.
- Cook, Pam (1982). "Masculinity in Crisis?" *Screen* 23 (3-4): 39- 46.
- Cook, Pam ve Mieke Bernink (2005). *The Cinema Book*. London: BFI.
- Creed, Barbara (1993). "Dark Desires: Male Masochism in the Horror Film." *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Steven Cohan ve Ina Rae Hark (der.). London ve New York: Routledge. 118- 133.
- Çelenk, Sevilay (2010). "Yasak Yas, Kesik Nefes." *Birikim* 249: 90- 97.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Demetriou, Demetrakis (2001). "Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique." *Theory and Society* 30: 337- 361.
- Diken, Bülent (1998). "İdeolojik Fanteziler: 'İçimizdeki Faşizm.' Lacan, Žižek, Deleuze ve Guattari." *Birikim* 107: 71- 79.
- Direk, Zeynep (2009). "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi." *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Zeynep Direk (der.). İstanbul: YKY. 67- 84.

- Donaldson, Mike (1993). "What is Hegemonic Masculinity?" *Theory and Society* 22: 643- 657.
- Dyer, Richard (1982). "Don't Look Now." *Screen* 23 (3- 4): 61- 73.
- Dyer, Richard (1985). "Male Sexuality in the Media." *The Sexuality of Men*. Andy Metcalf ve Martin Humphries (der.). London: Pluto. 28- 43.
- Easthope, Anthony (1990). *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Edwards, Tim (2006). *Cultures of Masculinity*. London ve New York: Routledge.
- Ehrenreich, Barbara (1984). *The Hearts of Men: American Dreams and The Flight From Commitment*. New York: Doubleday.
- Elayton, Lynne (1998). Blue Velvet: Erkek Gelişiminin Bir Öyküsü. Çev., Nebahat Akgün Çomak. 25. *Kare* 24: 23- 35.
- Eleftheriotis, Dimitris (1995). "Questioning Totalities: Constructions of Masculinity in the Popular Greek Cinema of the 1960s." *Screen* 36 (3): 233- 242.
- Enloe, Cynthia (2003). *Muzlar, Plajlar ve Askeri Üsler: Feminist Bakış Açısından Uluslararası Siyaset*. Çev., Berna Kurt ve Ece Aydın. İstanbul: Çitlenbik.
- Enloe, Cynthia (2006). *Manevralar: Kadın Yaşamının Militarize Edilmesine Yönelik Uluslararası Politikalar*. Çev., Serpil Çağlayan. İstanbul: İletişim.
- Erkılıç, Hakan (2011). "Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti-Kahramana Erkeklik Temsil(ler)i." *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İlker Erdoğan (der.). İstanbul: Kalkedon. 231- 242.
- Fine, Gary Alan (1987). "One of the Boys: Women in Male-Dominated Settings." *Changing Men: New Directions in Men and Masculinity*. Michael S. Kimmel (der.). Newbury Park, Beverly Hills, London ve New Delhi: Sage. 131- 147.

- Fraser, Nancy (2008). "Pragmatizm, Feminizm ve Dilsel Dönemeç." *Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi*. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell ve Nancy Fraser (der.). Çev., Feride Evren Sezer. İstanbul: Metis. 170- 186.
- Freud, Sigmund (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*. Çev., Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis.
- Freud, Sigmund (2002). *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde, Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*. Çev., Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel.
- Freud, Sigmund (2006). *Cinsellik Üzerine*. Çev., Dr. Emre Kapkın. İstanbul: Payel.
- Gardiner, Judith Kegan (2002). "Introduction." *Masculinity Studies & Feminist Theory*. Judith Kegan Gardiner (der.). New York: Columbia University Press. 1- 29.
- Gates, Philippa (2004). "Buddy Films" *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia Volume I: A-J*. Michael Kimmel ve Amy Aronson (der.). Santa Barbara, Denver ve Oxford: ABC- CLIO. 113-115.
- Grønstad, Asbjørn (2008). *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gutmann, Matthew C. ve Mara Viveros Vigoya (2005). "Masculinities in Latin America." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn ve R. W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 114- 128.
- Gürbilek, Nurdan (2011). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.

- Hakverdi, Gamze (2011). "Yeni Türk Sinemasında Fallik Bir Sızıntı Olarak Balık İmgesi." *Sinecine* 2 (1): 3- 20.
- Hatty, Suzanne E. (2006). "Boys on Film: Masculinities and the Cinema." *Men and Masculinities III*. Stephen M. Whitehead (der.). London ve New York: Routledge. 450-478.
- Hearn, Jeff (2004). "From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men." *Feminist Theory* 5 (1): 49- 72.
- Higate, Paul ve John Hopton (2005). "War, Militarism, and Masculinities." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. M. S. Kimmel, J. Hearn ve R.W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 432- 447.
- Horrocks, Roger (1994). *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*. London: Macmillan.
- Hunt, Leon (1993). "What are Big Boys Made of? Spartacus, El Cid and the Male Epic." *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Pat Kirkham ve Janet Thumim (der.). London: Lawrence& Wishart. 65- 83.
- Kabadayı, Lale (2009). " 'İyi Adam-Kötü Adam': Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme." *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri*. Huriye Kuruoğlu (der.). İstanbul: Beta. 163- 181.
- Kandiyoti, Deniz (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Çev., Aksu Bora vd. İstanbul: Metis.
- Kandiyoti, Deniz (2005). "Parçaları Yorumlamak." *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.). İstanbul: Metis. 15- 33.

- Kay, Sarah (2006). *Žižek: Eleştirel Bir Giriş*. Çev., Zeynep Kuyumcu. İstanbul: Encore.
- Kernberg, Otto (2006). *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*. Çev., Mustafa Atakay. İstanbul: Metis.
- Kılıçbay, Barış Bora (1999). *Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu: Cüneyt Arkın Örneği*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kimmel, Michael (1994). "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity." *Theorizing Masculinities*. Harry Brod ve Michael Kaufman (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 119- 141.
- Kimmel, Michael (1996). *Manhood in America: A Cultural History*. New York: The Free Press.
- Kimmel, Michael S., vd. (der.) (2004). "Introduction." *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Thousand Oaks ve California: Sage. 1- 12.
- Kirkham, Pat ve Janet Thumim (1993). "You Tarzan." *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Pat Kirkham ve Janet Thumim (der.). New York: St. Martin's Press. 11-26.
- Kirkham, Pat ve Janet Thumim (1995). "Me Jane" *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*. Pat Kirkham ve Janet Thumim (der.). New York: St. Martin's Press. 11- 35.
- Koca, Canan ve Nefise Bulgu (2005). "Spor ve Toplumsal Cinsiyet: Genel Bir Bakış." *Toplum ve Bilim* 103: 163- 184.
- Kolker, Robert (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Çev., F. Ertınaz vd. Ankara: De Ki.

- Konuşlu, Fırat (2011). "Kaybedenler Kulübü Capsli". *Altyazı* 106: 86- 87.
- Kristeva, Julia (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev., Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı.
- Le Breton, David (2010). *Acının Antropolojisi*. Çev., İsmail Yerguz. İstanbul: Sel.
- Lipman-Blumen, Jean (1976). "Toward a Homosocial Theory of Sex Roles: An Explanation of the Sex Segregation of Social Institutions." *Signs* 1(3): 15- 31.
- Lorber, Judith (2003). "Paradoxes of Gender." *Masculinities: Interdisciplinary Readings*. Mark Hussey (der.). New Jersey: Prentice Hall. 3- 24.
- MacInnes, John (1998). *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society*. Buckingham: Open University Press.
- Meuser, Michael (2004). "Homosexuality." *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia Volume I: A-J*. Michael Kimmel ve Amy Aronson (der.). Santa Barbara, Denver ve Oxford: ABC- CLIO. 396- 397.
- Minsky, Rosalind (1996). *Psychoanalysis and Gender*. London: Routledge.
- Minsky, Rosalind (1998). *Psychoanalysis and Culture: Contemporary States of Mind*. New Brunswick ve New Jersey: Rutgers University Press.
- Modleski, Tania (1991). *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist Age"*. London ve New York: Routledge.
- Monaco, James (2005). *Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Çev., Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak.

- Morgan, David H. J. (1994). "Theater of War: Combat, the Military, and Masculinities." *Theorizing Masculinities*. Harry Brod ve Michael Kaufman (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 165- 182.
- Morgan, David (2005). "Class and Masculinity." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn ve R. W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 165-177.
- Morgan, David (2006). "The Crisis in Masculinity." *Handbook of Gender and Women's Studies*. Katy Davis, Mary Evans ve Judith Lorber (der.). London, Thousand Oaks ve New Delhi: Sage. 109- 123.
- Mulvey, Laura (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un *Duel in The Sun*'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler." Çev., Nilgün Abisel. *25.Kare* 4: 9-13.
- Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev., Nilgün Abisel. *25. Kare* 21: 38-46.
- Mutluer, Nil (2008). "Türkiye'de Cinsiyet Hallerinin Sınırları: 'Namussallaştırma.'" *Cinsiyet Halleri*. Nil Mutluer (der.). İstanbul: Varlık. 14- 30.
- Nagel, Joane (2005). "Nation." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. M. S. Kimmel, J. Hearn ve R.W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 397- 413.
- Neale, Steve (1983). "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema." *Screen* 24 (6): 2- 17.
- Nelmes, Jill (2003). "Gender and Film." *An Introduction to Film Studies*. Jill Nelmes (der.). London ve New York: Routledge. 242- 277.

- Nicholson, Linda (2008). "Giriş." *Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi*. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell ve Nancy Fraser (der.). Çev., Feride Evren Sezer. İstanbul: Metis. 9- 24.
- Oktan, Ahmet (2009). "Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları." *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri*. Huriye Kuruoğlu (der.). İstanbul: Beta. 183- 209.
- Onur, Hilal ve Berrin Koyuncu (2004). " 'Hegemonik' Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalleşme Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler." *Toplum ve Bilim* 101: 31- 49.
- Öncü, Ayşe (2005). "1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Küresel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi." *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.). İstanbul: Metis. 183- 200.
- Özbay, Cenk (2011). "Neoliberal Erkekliğin Sosyolojisine Doğru: Rent Boy'lar Örneği." *Neoliberalizm ve Mahremiyet: Türkiye'de Beden, Sağlık ve Cinsellik*. Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu ve Yeşim Yasin (der.). İstanbul: Metis. 179-208.
- Özgüven, Fatih (2009, 22 Ekim). "Kesilen 'Nefes'." *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&Date=22.10.2009&ArticleID=960468&CategoryID=113>.
- Özgüven, Fatih (2011, 3 Nisan). "Nejat İşler Kaybeden'liği" *Radikal Hayat*. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1044932&Yazar=FATIH-OZGUVEN&CategoryID=41>

- Özkazanç, Alev (1996). "Türkiye'de Yeni Sağ." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken*. Cilt 7: 1218- 1224.
- Özkazanç, Alev (2005). "Türkiye'nin Neoliberal Dönüşümü ve Liberal Düşünce." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm*. Murat Yılmaz (der.). İstanbul: İletişim. 634- 657.
- Öztürk, S. Ruken (2006). "Zeki Demirkubuz Sineması." *Kader: Zeki Demirkubuz*. S. Ruken Öztürk (der.). Ankara: Dost. 53- 73.
- Özyeğin, Gül (2011). "Arzunun Nesnesi Olmak: Romans, Kırılgan Erkeklik ve Neoliberal Özne." *Neoliberalizm ve Mahremiyet: Türkiye'de Beden, Sağlık ve Cinsellik*. Cenk Özbay, Ayşenur Terzioğlu ve Yeşim Yasin (der.). İstanbul: Metis. 151-178.
- Peberdy, Donna (2011). *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Peele, Thomas (2007). "Introduction: Popular Culture, Queer Culture." *Queer Popular Culture: Literature, Media, Film and Television*. Thomas Peele (der.). New York: Palgrave Macmillan. 1- 8.
- Penley, Constance ve Sharon Willis (1993). "Introduction." *Male Trouble*. Constance Penley ve Sharon Willis (der.). Minneapolis ve London: University of Minnesota Press. 7- 19.
- Peterson, Alan (2006). "Research on Men and Masculinities: Some Implications of Recent Theory for Future Work." *Men and Masculinities III: Identity, Association and Embodiment*. Stephen M. Whitehead (der.). New York: Routledge. 49- 64.

- Polat, Nurhak (2008). "Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri." *Toplum ve Bilim* 112: 147-157.
- Pountain, Dick ve David Robins (2002). *Cool Bir Tavrın Anatomisi*. Çev., Aslı Ağca. İstanbul: Ayrıntı.
- Powrie, Phil, vd. (2004). "Introduction: Turning the Male Inside Out." *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. Phil Powrie, Bruce Babington ve Ann Davies (der.). London ve New York: Wallflower Press. 1- 15.
- Reik, Theodor (2006). *Aşk ve Şehvet Üzerine: Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi*. Çev., Ali Kılıçlıoğlu. İstanbul: Say.
- Reynolds, Simon ve Joy Press (2003). *Seks İsyanları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n Roll*. Çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı.
- Robinson, Sally (2001). "'Emotional Constipation' and the Power of Dammed Masculinity: Deliverance and the Paradoxes of Male Liberation." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Peter Lehman (der.). New York ve London: Routledge. 133- 147.
- Robinson, Sally (2006). "Visibility, Crisis and Wounded White Male Body." *Men and Masculinities IV: Black, Latino and White Masculinities*. Stephen M. Whitehead (der.). New York: Routledge. 242- 270.
- Rowe, Kathleen (1995). "Melodrama and Men in Post-Classical Romantic Comedy." *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*. Pat Kirkham ve Janet Thumim (der.). London: Lawrence & Wishart. 184-193.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev., Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.

- Saigol, Rubina (2004). "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri." *Vatan Millet Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.). İstanbul: İletişim. 227- 259.
- Sancar, Serpil (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Savran, David (1996). "The Sadomasochist in the Closet: White Masculinity and the Culture of Victimization." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 8 (2): 127- 152.
- Savran, David (1998). *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. New Jersey: Princeton University Press.
- Savran, Gülnur Acar (2004). *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Schiesari, Juliana (1992). *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca ve London: Cornell University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Segal, Lynne (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*. Çev., Volkan Ersoy. İstanbul: Ayrıntı.
- Selek, Pınar (2008). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim.
- Silverman, Kaja (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York ve London: Routledge.

- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. Çev., Deniz Koç. İstanbul: Agora.
- Smith, Paul (1995). "Eastwood Bound." *Constructing Masculinity*. Maurice Berger, Brian Wallis ve Simon Watson (der.). New York ve London: Routledge. 77-97.
- Solomon-Godeau, Abigail (1995). "Male Trouble." *Constructing Masculinity*. Maurice Berger, Brian Wallis ve Simon Watson (der.). New York ve London: Routledge. 69- 76.
- Standish, Isolde (2000). *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*. New York ve London: Routledge.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Sünbuloğlu, Nurseli Yeşim (2009). "Beyaz Bereler, 'Karadeniz Güzellemesi', 'Av Hatırası': Hrant Dink Cinayeti Sonrasında Ortaya Çıkan Milliyetçi Tepkiler, Hegemonik Erkeklik ve Medya." *Medya Milliyetçilik Şiddet*. Barış Çoban (der.). İstanbul: Su. 103- 117.
- Şimşek, Ali (2005). *Yeni Orta Sınıf*. İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Thwaites, Ebru Çiğdem (2012). "Çoğunluk'taki Hayalet." *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Yazılar*. Umut Tümay Arslan (der.). İstanbul: Metis. 167- 177.
- Tırpan, Murat (2011). "Kaybedenler Hep Erkek." *Altyazı* 106: 84- 85.
- Tolson, Andrew (2006). "Boys will Be Boys" *Men and Masculinities II*. Stephen M. Whitehead (der.). London ve New York: Routledge. 121-139.

- Ulusay, Nejat (2004). "Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi." *Toplum ve Bilim* 101: 144- 161.
- Walsh, Fintan (2010). *Male Trouble: Masculinity and the Performance of Crisis*. New York: Palgrave Macmillan.
- Wetherell, Margaret ve Nigel Edley (1999). "Negotiating Hegemonic Masculinity: Imaginary Positions and Psycho-Discursive Practices." *Feminism & Psychology* 9 (3): 335- 356.
- White, Susan (2001). "T(he)-Men's Room: Masculinity and Space in Anthony Mann's T-Men." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Peter Lehman (der.). New York ve London: Routledge. 95- 114.
- Wright, Elizabeth (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. Çev., Ebru Kılıç. İstanbul: Everest.
- Yaşartürk, Gül (2011). "Yalnız, Mutsuz, Köksüz ve Büyümeyen Erkeklerle Dair." *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 4*. Ankara: Tan. 64- 69.
- Yates, Candida (2007). *Masculine Jealousy and Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Yıldırım, Nermin (2009, 1 Kasım). "Kimin 'nefes'i." *Radikal* 2. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=962213&CategoryID=42>.
- Young, Iris Marion (2009). "Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler." *Cogito* 58: 39- 56.
- Yuval-Davis, Nira (2003). *Cinsiyet ve Millet*. Çev., Ayşin Bektaş. İstanbul: İletişim.
- Yücel, Fırat (2008). "Nuri Bilge Ceylan: 'Gerçek Sakladığımız Tarafa.'" Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. *Altyazı* 77: 22- 30.

Yücel, Fırat, vd. (2009). “Nefes Vatan Sağolsun.” Yuvarlak Masa Tartışması. *Altyazı* 90: 82- 90.

Yüksel, Sinem Evren (2011). *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Žižek, Slavoj (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Žižek, Slavoj (2005). *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Žižek, Slavoj (2006a). *Kırılğan Temas*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Žižek, Slavoj (2006b). *Biri Totalitarizm mi Dedi? Bir Nosyonun (Kötüye) Kullanımına Beş Müdahale*. Çev., Halil Nalçaoğlu. Ankara: Epos.

Žižek, Slavoj (2012). *Gıdıklanan Özne, Politik Ontolojinin Yok Merkezi*. Çev., Şamil Can. Ankara: Epos.

http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Gender-THE-GENDERED_GAZE.html#ixzz13nJG3Ir1

EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

İTİRAF (2001)

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Taner Birsal (Harun), Başak Köklükaya (Nilgün), İskender Altın, Miraç Eronat

MUSTAFA HAKKINDA HERŞEY (2003)

Yönetmen: Çağan Irmak

Yapımcı: Timur Savcı, Abdullah Oğuz

Senarist: Çağan Irmak

Görüntü Yönetmeni: Selahattin Sancaklı

Oyuncular: Fikret Kuşkan (Mustafa), Nejat İşler (Fikret), Başak Köklükaya (Ceren), Şerif Sezer, Yaman Tarcan, Zeynep Eronat, Kutay Köktürk, Arda Seçgün

KORKUYORUM ANNE (2004)

Yönetmen: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Senarist: Reha Erdem, Nilüfer Güngörmüş

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Oyuncular: Ali Düşenkalkar (Ali), Köksal Engür (Rasih), Işıl Yücesoy (Neriman), Şenay Gürler (İpek), Turgay Aydın (Keten), Bülent Emin Yarar (Kasap), Arzu Bazman (Ümit), Aydoğan Oflu (Aytekin), Ozan Uygun (Çetin), Esra Bezen Bilgin (Selvi)

YAZI TURA (2004)

Yönetmen: Uğur Yücel

Yapımcı: Uğur Yücel, Hakkı Göçeoğlu, Haris Padouvas, Defne Kayalar

Senarist: Uğur Yücel

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Oyuncular: Olgun Şimşek (Rıdvan), Kenan İmirzalıoğlu (Cevher), Bahri Beyat, Engin Günaydın (Sencer), Teoman Kumbaracıbaşı (Teoman), Erkan Can (Firuz), Settar Tanrıöğen, Mizgin Kapazan (Şefika), Seda Akman, Ahmet Mümtaz Taylan, Eli Mango

KABADAYI (2007)

Yönetmen: Ömer Vargı

Senarist: Yavuz Turgul

Yapımcı: Mine Vargı

Görüntü Yönetmeni: Ferenc Pap

Oyuncular: Şener Şen (Ali Osman), Kenan İmirzalıoğlu (Devran), İsmail Hacıoğlu (Murat), Aslı Tandoğan (Karaca), Rasim Öztekin (Sürmeli), Süleyman Turan (Cemil), Ruhi Sarı (Selim), Tarık Ünlüoğlu, Rana Cabbar

BAŞKA SEMTİN ÇOCUKLARI (2008)

Yönetmen: Aydın Bulut

Yapımcı: M. Serkan Turhan

Senarist: Aydın Bulut, M. Serkan Turhan

Görüntü Yönetmeni: Tolga Çetin

Oyuncular: Mehmet Ali Nuroğlu (Semih), İsmail Hacıoğlu (Veysel), Ertan Saban (Gürdal), Bülent İnal (Kerim), Özge Özder (Gül), Eyşan Özhim (Canan), İpek Yaylıoğlu (Saadet), Volga Sorgu Tekinoğlu (Simo)

ÜÇ MAYMUN (2008)

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Senarist: Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Yavuz Bingöl (Eyüp), Hatice Aslan (Hacer), Ahmet Rıfat Şungar (İsmail), Ercan Kesal (Servet), Cafer Köse (Bayram), Gürkan Aydın

ISSIZ ADAM (2008)

Yönetmen: Çağan Irmak

Yapımcı: Mustafa Oğuz, Gül Oğuz

Senarist: Çağan Irmak

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Cemal Hünel (Alper), Melis Birkan (Ada), Yıldız Kültür (Müzeyyen), Şerif Bozkurt (Şenol), Gözde Kansu, Aslı Aybars, Goncagül Sunar, Veda Yurtsever İpek

NEFES: VATAN SAĞOLSUN (2009)

Yönetmen: Levent Semerci

Yapımcı: Murat Akdilek, Levent Semerci

Senarist: Levent Semerci, Mehmet İlker Altınay, Hakan Evrensel

Görüntü Yönetmeni: Levedo

Oyuncular: Mete Horozoğlu (Mete komutan), İlker Kızmaz, Emre Yetim, Banu Çiçek, Barış Bağcı, Engin Baykal, Özgür Eren Koç

KAYBEDENLER KULÜBÜ (2010)

Yönetmen: Tolga Örnek

Yapımcı: Murat Dörtbudak, Neslihan Dörtbudak, Kemal Ş. Kaplanoğlu

Senarist: Mehmet Ada Öztekin, Tolga Örnek

Görüntü Yönetmeni: Burak Kanbir

Oyuncular: Nejat İşler (Kaan), Yiğit Özşener (Mete), Ahu Türkpençe (Zeynep), İdil Fırat (Aslı), Rıza Kocaoğlu (Murat), Serra Yılmaz

ÇOĞUNLUK (2010)

Yönetmen: Seren Yüce

Yapımcı: Önder Çakar, Sevil Demirci

Senarist: Seren Yüce

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Oyuncular: Bartu Küçükçağlayan (Mertkan), Settar Tanrıöğen (Kemal), Esmem Madra (Gül), Nihal Koldaş, Erkan Can, Feridun Koç, Mehmet Ünal, Cem Zeynel Kılıç, İlhan Hacıhafızoğlu

ÖZET

Bu çalışmada 2000'ler Türkiye sinemasında farklı erkeklik temsilleri, eleştirel erkeklik çalışmaları ve psikanalitik eleştiri yönteminin kavramlarından yararlanılarak feminist bir perspektif çerçevesinde çözümlenmiştir. Erkek öznelliğinin ne şekilde üretildiği, meşruiyetinin nasıl tesis edildiği, pekiştirildiği ve yeniden üretildiği mevcut toplumsal iktidar ilişkileri bağlamında ele alınmıştır. 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklikte bir çoklaşma olduğu savından hareket eden çalışma, bunun özgürleştirici bir tutum olup olmadığını, erkek karakterleri bir kriz içinde sunan temsil yapılanmasının neye karşılık geldiğini ve bu krizin ne tür imgeler vasıtasıyla sunulduğunu araştırmayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda *İtiraf*, *Korkuyorum Anne*, *Yazı Tura*, *Mustafa Hakkında Herşey*, *Kabadayı*, *Başka Sementin Çocukları*, *Issız Adam*, *Üç Maymun*, *Nefes Vatan Sağolsun*, *Çoğunluk* ve *Kaybedenler Kulübü* gibi filmler ele alınmış ve bu filmlerdeki erkek karakterler toplumsal cinsiyet, sınıf, ulus devlet, modernleşme ve cinsellik gibi farklı dinamiklerle ilişkileri etrafında çözümlenmiştir.

ABSTRACT

In this study, using the concepts of critical masculinity studies and psychoanalytic criticism method, different representations of masculinity in Turkish cinema during the 2000s are analyzed in terms of feminist perspective. While focusing on the male subjectivity in the context of existing social power relations, the study claims that masculinity is diversified in Turkish cinema in the 2000s. In addition, it aims to reveal whether there is a liberating attitude or not during the period and what kind of images are presented about masculinity crisis. In this context *İtiraf*, *Korkuyorum Anne*, *Yazı Tura*, *Mustafa Hakkında Herşey*, *Kabadayı*, *Başka Sementin Çocukları*, *İssiz Adam*, *Üç Maymun*, *Nefes Vatan Sağolsun*, *Çoğunluk* and *Kaybedenler Kulübü* are discussed in the light of the above mentioned considerations and male characters in these films are analyzed around their relationship with different dynamics such as gender, class, nation state, modernization and sexuality.