

## GEMİDE FİLMİNDE ATAERKİ VE KRİZDEKİ ERKEKLİK ANLATILARI



### NARRATIVES OF PATRIARCHY AND MASCULINITY CRISIS IN THE FILM GEMİDE

Zeynep KOÇER\* - Elif ULUCAN\*\*

**ÖZ:** Bu çalışma 1990'lar Türkiye sinemasındaki erkek merkezli anlatılarda erkeklik krizinin temsillerini Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı 1998 yapımı *Gemide* filmi üzerinden incelemektedir. Çalışmanın ilk bölümü, toplumsal cinsiyet kavramları, toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik çalışmaları üzerine kısa bir literatür araştırması sunmakta ve Türkiye'de feminist hareketin 1980'lerde kademeli olarak ilerlemesini ve 1990'lı yıllarda kurumsallaşmasını vurgulamaktadır. Çalışmanın ikinci bölümü, 1980'li yıllardan itibaren güçlenen feminist hareketin ve ataerkillik üzerine kamusal alanda gerçekleşen yoğun eleştirel yaklaşımların, 1990'lar Türkiye sinemasındaki erkeklik ve erkeklik krizi temsillerine nasıl yol açtığını incelemektedir. Bu bağlamda, bu çalışma 1990'lı yıllardaki filmlerin erkek merkezli anlatılarının, karanlık, güvensiz ve kaotik bir dünyada, kırılğan, şiddete eğilimli, yersiz yurtsuz erkeklikler yarattığını anlatmaktadır. Çalışma son olarak, metin ve söylem analizi yöntemleriyle, *Gemide* (Akar, 1998) filmindeki erkeklik anlatılarının modern devlet, aile ve tüketim kavramları ile ilişkili olarak nasıl inşa edildiklerini ve temsil edilen erkeklik krizine filmin kadın bedeni aracılığıyla ataerki yapıyı nasıl yeniden inşa ederek tepki verdiğini değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye sineması, erkeklik çalışmaları, modern devlet, aile, tüketim.

**ABSTRACT:** This article analyses the representations of masculinity crisis in the male-centered narratives in Turkish cinema in the 1990s through *Gemide* (Serdar Akar, 1998). The first part of the article presents a brief literature review on the concepts of gender, gender roles and masculinity studies and highlights the gradual acceleration of the feminist movement in Turkey in the 1980s and its institutionalization in the 1990s. The second part of the article explores how the influence of the feminist movement and the intensified debates in the public sphere on patriarchal oppression, resulted in the representations of masculinity crisis in the 1990s Turkish cinema. In this respect, the article argues that male-centered narratives in the 1990s construct masculinity representations as fragile, vagrant and violent in a world that is dark, insecure and chaotic. Finally, through textual and discourse analyses, the article explores the ways in which *Gemide* constructs its male characters in relation to the modern state, family and consumption, and how it reconstructs patriarchy through female body.

**Keywords:** Turkish cinema, masculinity studies, modern state, family, consumption.

\* Dr. Öğretim Üyesi - İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü/İstanbul - [z.kocer@iku.edu.tr](mailto:z.kocer@iku.edu.tr) (Orcid ID: 0000-0002-6438-5945)

\*\* Araştırmacı/İstanbul - [elif.u.akademik@gmail.com](mailto:elif.u.akademik@gmail.com) (Orcid ID: 0000-0001-6596-655X)



## 1. Giriş

Türkiye’de 1980’lerin sonlarına doğru hız kazanan feminist hareket, 1990’lı yıllarda kamusal alanda giderek daha görünür oldu ve kadın hakları açısından özellikle hukuki alanda çokça değişim ve dönüşümü beraberinde getirdi. Esen Özdemir (2016: 301) 1980’li yılları “Türkiye’de toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin sorgulandığı ve bu ilişkileri değiştirmek için kadınların örgütlü mücadelesinin başladığı yıllar” olarak tanımlar. 1980 yılında Yazarlar Kooperatifi’nin (YAZKO) kurulması, (Depe: 2015) önemli eserlerin Türkçe’ye çevrilmeye başlanmasıyla beraber feminist bir dil oluşturmak için somut adımlar atılması, bilinç yükseltme gruplarının yardımıyla ataerkil söylem ve pratiklerin irdelenebilmesi ve önemli kazanımlar sağlayan kampanyalar düzenlenmesi bu dönüşümün temel parçalarını oluşturdu. Feminist hareketin güçlenmesi toplumsal ilişkileri yeniden biçimlendirirken, ataerkinin toplumsal üstünlüklerini ve iktidar alanlarını çeşitli mecralarda sorgulamaya açtı. Bu mecralardan biri olan sinema filmleri üretildikleri dönemin toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel koşulları üzerinden incelendiğinde, o döneme ait toplumsal kaygıları ve arzuları ortaya koyabilen bir ayna işlevi görebilir. Aynı zamanda ticari sinema gibi popüler kültür ürünleri, izleyicilerin özdeşleşmesi ve taklit etmesi için belirli imaj ve kişilik modelleri sunar (Kellner, 2001: 196). Bu çerçevede bakıldığında feminist hareketin güçlenmesi ile Türkiye’de 1980’li yıllarda çok sayıda kadın merkezli film çekilmesi ve bu filmlerde kadın-erkek ilişkileri, kadınların iş gücüne katılması, aile içi şiddet ve tecavüz gibi birçok önemli konunun tartışmaya açılması dikkat çeker.

Türkiye sinemasında erkeklik temsilleri üretildikleri döneme göre değişiklikler göstermekle birlikte, toplumsal cinsiyet rolleriyle şekillenmiş kalıplarla izleyicilere sunulmaktadır. Türkiye sinemasında 1950’lerden 1980’li yıllara kadar erkek karakterler çoğunlukla “...fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlandılar; yuvayı koruyan baba, çapkın sevgili, zalim koca, cesur delikanlı oldular” (Güçhan, 1996: 32). 1980’li yıllarda yoğun olarak üretilen kadın olmaya dair konuların işlendiği kadın merkezli filmlerden sonra, erkek hikâye ve anlatılarının hüküm sürdüğü 1990’lar sinemasındaki erkeklik temsilleri, karamsar ve güvensiz bir ortamda yaşayan, “...problemleriyle baş edemeyen, güçsüz, otoritesini kaybetmiş, başarısız, kendini gerçekleştirememiş...” (Oktan, 2016: 203), “sımaları trajikomik veya depresif” (İri, 2016: 118) erkeklikler olarak göze çarpmaktadır. Erkeklik temsillerinin daha kırılğan ve bunalımlı bir hale gelmeye başladığı 1990’lı yıllarda erkekler arası dostluk ve dayanışmayı konu alan filmler yükselişe geçmiştir. Bu çalışma, 1990’lı yıllarda üretilen, erkek merkezli film örneklerinden, *Gemide* (Serdar Akar, 1995) filmini aile, modern devlet ve erkeklik krizi açısından metin ve söylem analizi yöntemi ile inceleyecektir.

## Toplumsal Cinsiyet ve Eleştirel Erkeklik Çalışmaları

1960'lı yıllarda İkinci Dalga Feminizm ile biyolojik cinsiyet belirlenimciliğiyle kadına ve erkeğe atfedilmiş pek çok niteliğin doğuştan geldiğini savunan argümanlar gücünü yitirirken, toplumsal cinsiyet kuramı ile kadın ve erkek olmanın, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen birer cinsiyet kategorisi olduğu görüşü güç kazanmıştır. Joan Wallach Scott (2010: 125) kadına ve erkeğe yönelik bu cinsiyet kategorilerinin toplumun kadın ve erkekten beklediği bütün toplumsal davranışları kapsayan ve aynı zamanda kendilerini “yeniden üreten ikili karşıtlık” olarak tanımlar. Judith Butler (2018: 52) kadın ve erkek biyolojik cinsiyetlerine yönelik, toplum tarafından inşa edilen normatif rol ve pratiklerin, “verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi” olarak yorumlar. R. W. Connell’a (2019: 86) göre, tüm bu rol ve pratikler sosyalizasyon sürecinde, “bireylerin toplumsal ilişkilere yerleştirilmesini” ve kadınların kadın rolünü, erkeklerin ise erkek rolünü öğrenip içselleştirmesini sağlamaktadır. Başka bir deyişle, kadın ve erkek cinsiyetli bireyler, sosyal yaşama katılmak ve toplumun bir parçası olabilmek için, toplumun uygun gördüğü davranış kalıplarına, yani rollerine uygun davranmayı toplumsal olarak kabul edilir bir davranış biçimi olarak içselleştirmektedirler. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kuramı, biyolojik olarak eril ve dişil cinsiyetler ile bağdaştırılmış özellikler ile kadın ve erkek cinsiyetlerinin arasında olduğu varsayılan farklılıkların aslında kültür ve toplum ekseninde hâsıl olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda sosyal yaşamın örgütlenmesinde ve toplumun yapılandırılmasında, kadın ve erkek bireylerin biyolojik varsayılan özellikleri ile farklı rol ve sorumlulukları erkekler lehine bir hiyerarşi yaratmaktadır

İkinci Dalga Feminizm ve LGBTQIA+ çalışmaları ile sorgulanıp eleştirilmeye başlanan ataerkil yapının ve oluşturduğu hiyerarşik iktidar düzeninin, sadece kadınları değil, farklı erkeklikleri de belirli normlarla ezdiği ve biçimlendirdiği 1970’li yıllarda başlayan Eleştirel Erkeklik Çalışmalarıyla ortaya konmuştur. Toplumsal cinsiyet kuramının gelişimi ve cinsiyet rollerinin sorgulanmaya başlanmasıyla, erkek kimliklerinin inşa süreçleri ve farklı erkekliklerin ataerkil yapının içerisinde nasıl konumlandıkları incelenmeye başlanmıştır. Feminist literatürün de yardımıyla, feminist çalışmalara paralel şekilde cinsiyet eşitsizliği, cinsel şiddet, sosyalizasyon süreçleri ve homofobi gibi çeşitli konularda araştırmalar yapılmıştır. Eleştirel Erkeklik Çalışmaları, erkekliğin ataerkil yapı içerisindeki iktidarı ve bu iktidardan kaynaklanan kazançlarını sorgularken, bir yandan da cinsiyet eşitsizliklerinden kaynaklanan adaletsizliğe vurgu yapmaktadır. Eleştirel Erkeklik Çalışmaları, idealize edilmiş erkeklik anlayışlarını analiz ederek hiyerarşik cinsiyet düzenini de eleştirmektedir. Başka bir deyişle, biyolojik olarak erkek cinsiyetiyle doğmuş olan bireylerin toplumsal bir erkek olabilmesi, toplumun inşasına ve denetimine tabidir. Cinsiyetlerinin getirdiği sorumlulukları öğrenmek zorunda olan erkekler, erkek olmakla ilgili, hayatları boyunca devam edecek olan bir eğitime maruz kalmaktadırlar.

1985 yılında, R. W. Connell, Tim Carrigan ve John Lee tarafından, *Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru* isimli makalede ilk kez ortaya atılmış olan hegemonik erkeklik kavramı, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramına dayandırılarak toplumsal cinsiyet literatürüne kazandırılmıştır. Connell, hegemonya kavramını erkeklik ekseninde geliştiren çalışmalar yapmış, ataerkil toplum yapısının önemli bir parçası olarak inşa edilen egemen erkeklik biçimiyle bu kavramı küresel cinsiyet rejimine uyarlamıştır. Connell (2019: 269) hegemonya kavramını “özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sıızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük” olarak tanımlar ve ideal erkekliği biçimlendiren, toplum tarafından genel geçer varsayılan farklı özellikler ile başat kabul edilmiş erkekliği tanımlamak için hegemonik erkeklik kavramını kullanır. Connell'a (2015: 150) göre kültürden kültüre ve zamana bağlı olarak değişmekte olsa bile, “daima bir erkeklik biçiminin kültürel olarak diğer erkekliklere göre ön planda” durmaktadır. Bu bağlamda, çoğul erkeklikler arasındaki iktidar ilişkilerini ve hiyerarşiyi açıklayan Connell, kadınları ve diğer erkeklikleri bastırarak eril iktidarın devamını sağlayan ve ataerkiyi meşrulaştıran bir erkeklik idealinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu hiyerarşi, fiziksel bir güç ve zorlamadan ziyade, rızaya dayalı bir sistemdir ve belirli noktalarda itaate dayanmaktadır. Cenk Özbay'a göre, hegemonik erkekliğin herkesi kapsamı ve bütün erkekleri içermesi zaten beklenemez, önemli olan diğer erkeklikleri kendisi ile özdeşleşmeye, kendisine benzemeye yönlendirmesidir (2013: 197). Bu açıdan değerlendirildiğinde hegemonik erkeklik, diğer tüm erkeklik anlatılarını hiyerarşik iktidar düzeninin içerisinde kendisinin altında konumlandırmakta ve küresel bir cinsiyet mimarisi yaratmaktadır (Connell, 2019: 168).

Tüm erkeklerin kendilerini ona göre kimliklendirecekleri, erkek olmanın en doğal, en olması gereken, toplum tarafından kabul görmüş olan halini tanımlayan hegemonik erkeklik, güçlü olmak, dayanıklılık, mertlik, bağımsızlık, güvenilirlik gibi erkeğe ve erkek olmaya atfedilmiş sıfatları içinde barındırmakta ve ataerkil sistemde biyolojik olarak erkek doğmanın getirisi gibi sunulmaktadır. Bir iktidar pratiği olarak hegemonik erkeklik, öteki erkeklikler için sınırları belirleyen, rekabet yaratan ve öteki erkeklikleri şekillendirdiği düşünülen varsayımsal bir kavramdır. Fakat “hegemonik erkeklik sadece ötekini dışlamaz, onun orada olmasından ve görünür olmasından da faydalanır” (Türk, 2015: 88) yani, varlığını sürdürürebilmek için iktidar mücadelesine ihtiyaç duyar. Ötekileştirilmiş ve marjinalleştirilmiş farklı erkeklikler arasındaki etkileşimin ve hiyerarşik yapılanmanın da inşasıyla ilgilidir. Bu noktada Connell (2015: 149-157), hegemonik erkeklik kuramının muhtevasını genişletebilmek ve bahsettiği iktidar, egemenlik ve hiyerarşi ilişkilerini daha kapsamlı açıklayabilmek adına saptadığı erkeklikleri hegemonik, madun, suç ortağı ve marjinalleştirilmiş erkeklikler olarak ayırma yoluna gider. Connell'a göre “hegemonik erkekliğin miskin versiyonları” (2015: 154) olarak ele alınabilecek olan, ataerkinin inşa sürecinde hegemonik erkeklik kadar etkin

bir rolü bulunmasa bile işbirlikçi olan suç ortağı erkeklikler ataerkiyi onaylayarak kadınların ikincil plana atılmasından fayda sağlamaktadırlar. Marjinal erkeklikler sınıfsal konum veya etnik köken nedeniyle hegemonik olamayan erkekliklerdir. Toplumsal cinsiyet düzeninde hegemonik erkeklığe eklenilerek, hegemonik erkeklığın onayıyla şekillenirler. Erkek egemenliğinin avantajlarından en az yararlanan madun erkeklik anlatıları ise toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde en altta bulunan erkeklik biçimleridir. Bu bağlamda hegemonik erkeklığın koşulları, “Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçüde dindar, aktif bedensel performansla sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik” (Sancar, 2016: 30) olarak görülmektedir.

Ataerki toplum yapısının düzeni ve işleyişi açısından önemli bir yer tutan hegemonik erkeklik kavramı, başta aile olmak üzere okul ve diğer sosyal çevrelerde, kitle iletişim araçlarıyla da devamlı olarak yeniden üretilmekte ve topluma aktarılmaktadır. Toplumsal olarak, sosyalizasyon süreçleriyle idealize edilip üretilmekte olan ve kültürel pratiklerle kuşaktan kuşağa aktarılan hegemonik erkeklik değerleri, Serpil Sancar’a göre “piyasa, aile, ordu, devlet, yasalar gibi kurumlaşmış yapılar tarafından da kabul ettirilmeye çalışılan bir egemen erkeklik modeli” (2016: 32) olarak da tanımlanabilmektedir. Erkeklerin toplum tarafından kabul görmeleri, ataerki sistemin onlardan beklediği sorumlulukları yerine getirerek beklentileri karşılamaları, kendilerini ve erkekliklerini ispat etmeleriyle mümkündür. Toplum tarafından erkekliklerinin onaylanması, erkeklere bir yandan sosyal anlamda statü kazandırırken bir yandan da kazanılmış erkeklığı ve toplum onayını kaybetme korkusunu da aşmaktadır.

Hegemonik erkeklik ile alakalı tartışma ve araştırmalar sürerken, Tony Jefferson 2002 yılında yayınlanan *Subordinating Hegemonic Masculinity* isimli makalesinde, erkeklik krizi olarak tanımlanan, erkeklikle alakalı farklı bir soruna dikkat çekmiştir. Jefferson, 1990’lı yılların ortalarından itibaren konuşulmakta olan, erkeklığın bir kriz içerisinde yer aldığı ve hegemonyanın çökmekte olduğu görüşünün Connell’in hegemonik erkeklik kuramıyla paradoksal bir ilişki içerisinde olduğunu iddia eder. “Erkeklik krizleri, erkeklerin hâkim erkeklik rolleri ve bu rollerle ilişkilenen egemenlikleri toplumsal baskılar nedeniyle sarsıntıya uğradığında ortaya çıkan bir durumdur” (Bozok, 2019: 178). Toplumsal olarak kabul gören cinsiyet rollerindeki kırılmaları ve rollerin istikrarsız, değişken ve akışkan hale gelme durumlarını kriz yaratan anlar olarak nitelendirebiliriz. Erkek egemenliğinin en görünür özelliği olan ekonomik bağımsızlık erillığe ait bir nitelik olmaktan çıkması ‘eve ekmek getiren’ olma vasfının sekteye uğraması, işgücüne katılan kadınların ekonomik bağımsızlığın elde etmesi, erkeklerden ise ev işlerine yardım etmelerinin talep edilmesi örnek olarak verilebilir. Bir yandan da “artık erkeklerin kadınlardan daha üstün ve önde olmasını meşrulaştıracak biyolojik, kültürel, ekonomik ya da ideolojik kökenli bir neden söz konusu olmaktan çıkmıştır” (Sancar, 2016: 111). Bu

sebeple ataerkinin ve hegemonyanın devamlılığını sağlayan eril ve dişil nitelikler i içe geçmeye başlamıştır.

Cengiz, Tol ve K r kkural'a (2014:69) göre erkeklik kendisini "tartıştırmayacak kadar doğallaştırmış hegemonik bir s yem" ve tam da bu nedenle "şiddetle araştırmayı gerektiriyor". Özellikle 1990'lar Türkiye sineması bu anlamda oldukça verimli bir alan amaktadır. 1990'lar Türkiye sineması Asuman Suner'e göre (2005: 313) "bir erkekler sinemasıdır. Erkek karakterlerin gözünden, erkekler dünyasını anlatır". Bu yeni sinemanın temel sorunsalını ise "1990'lar Türkiye'sindeki kimlik ve aidiyet konularında yaşanan kriz oluşturmaktadır" (Suner: 2004, 257). Ahmet Oktan (2016:193) 1990'lar Türkiye sinemasını, "1980'lerden itibaren eskiden sahip oldukları egemenliği kadınlarla daha fazla paylaşmak zorunda kalan ve konularında gerilemeler yaşayan erkeklerin, içinde buldukları konuma bir tepki olarak algılayabileceğimizi" yazar. Bu bağlamda Oktan (2016:194) erkek karakterlerin "problemleri ile baş edemeyen, g cs z, otoritesini kaybetmiş, başarısız ve kendini gerçekleştirememiş" olarak temsil edildiklerini ifade eder. Bu tip bir temsil biçimi Nejat Ulusay'a (2004: 159-160) göre "ağır bir erkeklik krizine işaret eder". Bu noktada vurgulanması gereken bir nokta, 1990lar Türkiye sinemasındaki erkeklik krizi temsillerinin "sanat sinemasını ve bağımsız yapımları içine alarak 2000'li yıllarda da devam ettiğidir (Erkılıç, 2011: 239). Erkılıç (2011:239) "Yeni Sinemacılar'ın temel meselesinin erkeklik" olduğunu ifade eder. Çalışmanın bir sonraki bölümünde *Gemide* filminin olay örgüsü anlatıldıktan sonra, yukarıda çizilen ereve kapsamında filmdeki erkekliklerin kriz içindeki temsilleri incelenecektir.

## 2. *Gemide* Filminin Olay  rg s 

Bir kum kosterinin kaptanı olan İdris (Erkan Can), gemide alışan Kamil (Haldun Boysan) ve Ali (Yıldıray şahinler) ile beraber, gece yemek almak üzere gemiden ayrılarak Laleli'ye giden Boksör'  (Naci Taşd gen) beklemektedirler. Gemiye yüzerek dönen Boksör, soyulduğunu ve kendisini soyanları bulmak için karaya çıkararak paralarını geri almaları gerektiğini söyler. Alkol ve uyuşturucu etkisindeki Kaptan ve mürettebatı, Boksör'  gasp eden kişileri bulmak için karaya çıkar ve Laleli'ye giderler. Burada Boksör' n onu soyan kişiler olduğunu iddia ettiği bir gruba saldırırlar. Kaptan bir kadın satıcısını yaralar ve hep beraber darp ettikleri grubun yanında bulunan kadını kurtarmak amacıyla yanlarına alarak gemiye dönerler. Kaptan, kadının karaya bırakılmasını söylese de, Boksör kadına tecavüz eder ve geminin başaltına saklar. Kaptan'ın durumu öğrenince kendisini ihbar etmesinden korkan Boksör, Ali'yi kadına tecavüz ettiği iddiasıyla suça ortak etmeye çalışır. Ali ise, Kaptan'ı da sularına dâhil edebilmek adına Kaptan'a yaraladığı kadın satıcısının öldüğünü söyler. Ne yapacağına karar veremeyen Kaptan, kadını kendi kamarasına alsa da mürettebatına söz geçiremez ve onu tecavüzden koruyamaz. Kadın, bir gece Ali ona bıçak zoruyla tecavüz ederken sırtına dayanan bıçağa kendisini

yaslayarak intihar etmeye çalışır. Kaptan, yaralı kadını doktora götürmeye karar verir. Karaya çıkan mürettebat, yolda devriye gezen polisi fark edince, kadını yolun kenarına atarak kaçarlar.

### 2.1. “Bir Memleket Gibidir Gemi...”

Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı 1998 yapımı *Gemide* filmi, Kaptan İdris'in gemi ve memleket benzetmesiyle başlar. Filmin açılış sekansındaki bu benzetme, gemilerde mevcut olan kaptan ve mürettebat arasındaki hiyerarşik düzenin, toplumdaki iktidar ilişkileri ağına benzemesinden kaynaklanır. Tıpkı gemilerde olduğu gibi, toplumsal yapıda da statülere bağlı iktidar ve otorite hiyerarşileri, yönetenler ve yönetilenler, ast-üst ilişkileri ve iktidar yapılanması bulunur. Gemi denizin ortasında, karadan bağımsız ayrı bir devlet gibidir. Yol alabilmek için güçlü bir emir komuta sistemine, emirleri verebilecek otoriteye sahip bir kaptana ve bu emirleri uygulayacak bir mürettebatta ihtiyacı vardır. Açılış sekansında Kaptan İdris gemide her şeyin düzenli ve kontrol altında olması gerektiğini ve var olan kaideler ve kanunlara uymak gerektiğini belirtir. Kendini 'geminin Başbakanı' olarak tanımlayan Kaptan İdris konumu gereği tecrübe, akıl ve kararlılığıyla hiyerarşik komuta sistemini sağlayıp muhafaza etmekle yükümlüdür. Nizamı sağlayacak olan tek kişi kendisidir. Ancak Kaptan İdris, kullandığı alkol ve uyuşturucu yüzünden kısa süreli hafıza kayıpları yaşamakta ve sağlıklı kararlar alamamaktadır. Bu nedenle mükellef olduğu düzeni sağlamaktan mahrumdur. Filmde sunulan mikro-memleket temsilinde Kaptan'ın açılış sekansında ifade ettiği gibi Kamil, 'Başbakan yardımcısıdır'. Kamil, Kaptan'a gemiyi idare edebilmesi için evrak işlerini yürüterek ve Kaptan'ın Ali ve Boksör olan ilişkisini dengeleyerek gerekli desteği sağlamaya çalışmaktadır. Ancak Kamil de, gemideki nizamın bozulmasına engel olamaz. Hatta yavaş yavaş gemide yaşanan krizlerde çözümün değil, sorunun bir parçası haline gelir. Gemi mürettebatının diğer iki kişisi olan Ali ve Boksör ise memleket olarak ifade edilen geminin birer vatandaşdır. Kaptan İdris'e göre onların görevi sürekli 'çakı gibi ve disiplinli' olmaktadır.

En geniş tanımıyla ataerki erkeklerin kadınlar üzerindeki güç, otorite ve tahakkümü olarak nitelenebilir. Ataerki, erkek egemenliğini yeniden üretmek için kültürel, kurumsal ve ideolojik olanakları kullanır ve örgütler. Bu bakımdan “sosyal ve siyasal bir sistemdir” (Akca & Tönel, 2011: 15). Küresel ve kültür üstü bir yapı olması nedeniyle de “kültürler arasında nicelik farkı olsa da genel geçer cinsiyet ideolojisi” olarak tanımlanabilir (Boratav, Fişek, Ziya, 2017: 13). Tüm bu tanımlar doğru ve geçerli olmakla birlikte, *Gemide* filminin ilk sahnesinden itibaren kurulan devlet-vatandaş ilişkisi göz önüne alındığında, filmdeki erkeklik temsillerini ve içerdikleri krizleri, modern devlet ve ataerkillik ilişkisi açısından değerlendirmek daha geniş bir analiz alanı sağlayacaktır. Modern devletin kuruluşu ve varoluşuyla birlikte, ataerkillik kavramını sorgulamanın önemine dikkat çeken Alev Çınar (2020), ataerkillik kavramının erkeğin kadın üzerindeki egemenliği

olarak tanımlanmasını yetersiz bulmaktadır. Ataerkiye üretilen bir kurgu/ üst-anlatı olarak yaklaşan Çınar (2020), modern devletin devamlılığını sağlamak ve kendini meşrulaştırmak için ataerkil hikâyelere gereksinimi olduğunu söyler. Bu bağlamda Çınar'a göre, devlet ataerkinin var olmasıyla mümkün olmaktadır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde gemide kriz olması normaldir çünkü ataerkillik sayesinde var olan modern devlette, ataerkil yapıdaki kırılma ya da kayma anlarında krizler yaşanabilir. Türkiye özelinde yorumlandığında, 1980'ler ile birlikte toplumun birçok alanında ataerkilliğin tartışmaya açılması, 1990'larla birlikte ise feminist hareketin kazanımlarının artması ve kurumsallaşma yolunda hızla ilerleme kaydedilmesi, *geminin* rotasının şaşmasına yol açmıştır. 1990'lı yılların çok sayıda koalisyon hükümeti, ekonomik sorunlar, istikrarsızlık, yükselen şiddet olayları nedeniyle toplumsal alanda güvensizlik, demokrasi ve adalete olan inancın sınındığı yıllar olduğu da gözetildiğinde *geminin* içinde bulunduğu kriz daha net anlaşılabilir.

Alev Çınar (2020), tehdidin ne olduğu konusunda farklılaşmalarına rağmen, toplumsal rızaya dayanan gerek Hobbesçu, gerekse Lockeçu toplumsal sözleşme kuramlarının ataerkil hikâyeyi içerdiğini ve vatandaşın korunmaya muhtaç -eş ya da çocuk- olarak konumlandıklarını söyler. Modern devlet, inşa ettiği vatandaş öznesini koruyabilme gerekçesiyle hem onu çocuksulaştırır, hem de rızaya dayalı güç kullanarak otoritesini meşrulaştırır. *Gemide* filminde, Kaptan İdris kendisini *geminin* Başbakanı, Kamil'i Başbakan yardımcısı, Ali ve Boksör'ü de *geminin* vatandaş/çocukları olarak konumlandırmıştır. *Geminin* babası olarak Kaptan İdris, çocukları için her zaman en iyiyi bilen kişidir. Sorunların çözümü için Kaptan İdris'e başvurulur. Karaya çıkıp paralarını çalanlarını aramak, bulduklarında onları dövmek, dövdükleri gruptaki kadını kaçırmak, tecavüze uğrayan kadını koruma altına almak ve filmin sonunda kendilerini kurtarmak için kadını yaralı halde yolun kenarına atmak Kaptan'ın kararıdır. Kaptan İdris'in kaba güç kullanımını meşrulaştıran, şiddet ve baskıya dayalı eril cinsiyetçi dil ile vardığı çözümler her zaman kendisini ve çocuklarını korumak ve olaydan sıyrılmak temelindedir. Ali ve Boksör'ün, Kaptan İdris'in onlar için uygun gördüğü hizmeti kabul etmekten başka bir seçim şansları yoktur.

## 2.2. Yersiz Yurtsuz Mekânlar ve Aile

Aile kurumu, ataerkil yapı içinde erkeğin, babanın veya en büyük ağabeyin otoritesinde kurulur. Geleneksel aile yapısında iktidarın sahibi ve ailedeki otorite olarak kurulan özne konumu olarak baba, aileyi koruyup kollamak, kurallar koyarak uygulamak, aileyi geçindirmek ve huzuru sağlamak için toplumsal olarak görevlendirilmiştir. Farklı erkeklik temsillerinin bulunduğu *Gemide* filminde Kaptan İdris, sadece *geminin* kaptanı değil, babasıdır. Ancak Kaptan İdris, alkol ve uyuşturucu kullanımı sebebiyle mantıklı kararlar almasını sağlayacak muhakeme yeteneğinden yoksundur ve gece yaşadığı olayları sabah hatırlamamaktadır. Her akşam yemek sırasında yeniden anlattığı erotik içerikli hikâyesi, Ali ve Boksör'e



uyguladığı şiddet ve herkesin cinsel obje gözüyle baktığı kadına *babalık* yapıp onu korumaya çalışması ile erkekliğini muhafaza etmeye çalışsa da mürettebatı üzerindeki kontrolünü ve otoritesini zamanla kaybeder. Kaptan'ın yitirilmiş otoritesi, hem bir baba olarak meşruiyetini kaybetmesini hem de bir erkek olarak içerisinde bulunduğu krizi gösterir.

*Gemide* filminde Kamil -"Kamile Hanım"- anne, Ali ve Boksör ise ailenin çocukları konumuna yerleştirilmiştir. Anne Kamil, kadınsılıkla itham edilmekten rahatsız olsa da bunu açıkça dillendiremez. Kaptan'ı sürekli anlattığı erotik hikâyesine tanık olduğumuz masada, Kamil, kaçırdığı büyük ikramiyeden ve gözünün önünde evlenip giden hiç ulaşamadığı tek aşkıdan bahsetmektedir. Açığa vuramadığı cinselliği, diğerlerinin gözünde açığa çıkamayan erkekliği gibidir. Sorun teşkil eden durumlarda, çocuk konumundaki Ali ve Boksör'ü koruyup kollayarak Kaptan'ı sakinleştirmeye, baba ve oğullar arasında bir çeşit arabuluculuk yapmaya çalışır. Kamil, aynı zamanda Kaptan'ın otoritesinin onaylayıcısıdır. Kaptan'ın iktidarından onun yardımcısı olarak en büyük faydayı sağlayan kendisi olduğu için düzenin bozulmasını istememektedir. Kaptan'ın iktidar alanı dışında kendisinin herhangi bir otoritesi olmadığını bilmektedir. Bu durum, onu daha vicdanlı bir karakter olarak görülmesine yol açsa da, kadına tecavüz etmeyi düşündüğü veya hayal ettiği, kadını tuvalete götürdüğünde bir türlü yerinde duramamasından, kapının anahtar deliğinden kadını gözetlemeye çalışmasından anlaşılmaktadır. Kaptan'ın kendisine sağladığı konumu kaybetmemek adına düşüncesini gerçekleştirirse de, Kaptan'a kimsenin bir 'hayat kadınına' tecavüz ettiler diye Ali ve Boksör'ü hapse atmayacağını söylemesi, Kaptan'dan tecavüz için onay almaya çalışması olarak değerlendirilebilir.

Kaptan ve Kamil'den daha genç olmaları ve gemideki hiyerarşik düzende aşağıda yer almalarıyla Kaptan tarafından ailenin çocukları konumuna yerleştirilen Boksör ve Ali, film boyunca babanın kurallarını ihlal eden, yalan söyleyen, birbirlerini suç işlemeye ve işledikleri suçlara dâhil etmeye çalışan bireyler olarak temsil edilirler. Boksör, Laleli'de karşılaştığı bir kadın tarafından eşcinsellikle, çulsuzlukla ve iktidarsızlıkla itham edilmesi üzerine, gemiye aldıkları kadına tecavüz ederek erkekliğini kurtarma yoluna gitmiştir. Kırılğan erkekliğini yeniden kurmak için Boksör'ün kendisini acındırarak gasp edildiğine dair yalan söylemesi gerekmiştir. Tecavüz ettiği kadının bakire olduğunu anladığında ise ona âşık olduğunu söyleyerek kendisini aklama yoluna gitmeye çalışır. Kadının bakire olması, onu makbul ve ideal olarak nitelendirmesine yol açmakta ve toplumsal normlar ışığında kadını kendisine ait görmesine sebep olmaktadır. Ancak Ali'yi de ona tecavüz etmeye teşvik etmesi bir çelişkiye yol açsa da, heteronormatif düzenin öğütlediği ilişki biçimini sorunun çözümü için bir araç olarak sunduğu söylenebilir. Aşk kavramı, bu noktada Boksör için suçundan kaçmanın veya suçunu meşrulaştırmanın bir yolu olarak görülmüştür. Kaptan'ın tehditlerinden, hakaretlerinden ve uyguladığı şiddetten ancak aşk kavramına sığınarak kurtulabileceğini düşünen Boksör

için, bu kavramın sığ ve altının boş olarak algılandığı da söylenebilir. Bir yandan da, tecavüz ederek ve daha sonra onu öldürmeyi planlayarak kadın üzerinde sahip olduğu güç ve iktidarı, Kaptan kadını himayesine aldığı anda kaybetmiştir. Bu bağlamda, aşk, Boksör tarafından tekrar kadın üzerindeki kontrol ve otoritesini kazanmasını sağlayacak bir araçtır. Çünkü geminin babası olan Kaptan İdris'in iktidar alanına giren kadını tekrar kendi otoritesi altına alması için gemideki hiyerarşik düzen göz önüne alındığında aşk, bir bahane olarak çıkar yol sunabilir.

Gemide diğer çocuk konumuna yerleştirilen Ali için durum benzerlik göstermektedir. Ali, Boksör'ü kadına tecavüz ederken görür ancak akabinde alkolün etkisiyle sızar. Ertesi gün uyandığında ise Boksör, Ali'yi kendi suçuna dâhil edebilmek için onun da kadına tecavüz ettiğini, yanacaklarsa birlikte yanacaklarını söyler. Bunun üzerine Ali, hâlihazırda zaten suçta çekildiğinin bilincinde olarak kendisinin de kadına tecavüz etmek istediğini söyler ancak başaramaz. Erkekliği Boksör tarafından sorgulanır, eşcinsel olmakla itham edilir ve alay konusu haline getirilir. Bu noktadan sonra Ali, Kaptan İdris'e yakalanmak pahasına bile kadına tecavüz etmeye karar verir ve filmin sonuna doğru Kaptan'ın kamarasından kadını kaçırarak tecavüz eder. Ali, tecavüz sahnesinde, babası konumundaki Kaptan İdris'in defalarca anlattığı erotik hikâyesini yeniden üretmeye çalışır. Kadına bıçak zoruyla tecavüz ettiği sahnede babasının erotik hikâyesini kullanması, İdris'in hikâyesini bir tecavüz fantezisine çevirmesi olarak okunabilir. Başka bir deyişle, Ali'nin ve Boksör'ün erkekliklerinin sorgulanması ve bu sorgulanma nedeniyle erkekliklerini bir kadına tecavüz ederek ispatlama yoluna gitmeleri normalleştirilmiş ve işlenen suç, kadının yaralı bir şekilde yolun kenarına bırakılıp polislerden kaçılmasıyla cezasız kalmıştır.

Geminin kontrolden çıktığı, devletin, ataerkil hikâyelerin krize girdiği dönemde *Gemide* filmindeki erkeklik temsillerinde yersiz yurtsuzluk ve ailesizlik oldukça çarpıcıdır. Zeynep Tül Akbal Süalp (2001: 93) Türkiye sinemasının 1990'lı yıllarını da kapsayacak şekilde yaptığı değerlendirmesinde “dönüşen toplumsal ilişkilerimizle beraber dönüşmekte olan mekânın yüzlerinin bir anlatıcı olarak filmin anlam katmanlarında baskın bir özellik kazandığı filmlerin olduğunu” söyler. Mekan kullanımı açısından, Kaptan İdris'in otoritesinde kurulan bu “aile”, aslında yersiz yurtsuz erkeklerin bir araya geldiği ve yaşama mücadelesi verdiği gemi, tonlarca ağırlıkta kapalı ve çıkışsız bir hapisane gibidir. Bu bağlamda gemi, 1990'lar filmlerinde yoğunlukla erkeklerin yaşadıkları mekânlar olarak seçilen otel odaları, pavyonlar, basık ve karanlık depolardan farksızdır. *Gemide*'nin dört erkeğinin memleketi gemidir. Kaptan İdris ile girdiği hararetli bir tartışmada İdris Kamil'i gemiden kovar ve ona gidecek hiçbir yeri olmadığını söyler. Bu duruma alınan Kamil, eşyalarını toplamak için kamarasına gitse de gemiden ayrılamaz. Aynı durum Boksör ve Ali için de geçerlidir. Maruz kaldıkları her türlü şiddet, küfür ve baskıya rağmen, gemiden ayrılmayı düşünmezler. Soy isimleri olmayan dört erkek için gidecek başka bir “memleket” yoktur. Her ne kadar tekinsiz olsa da,

geminin dışı dört erkek için, içine giremedikleri, girmenin yollarını bilmedikleri daha ürkütücü ve yabancı bir dünya gibidir. Dışarı ne onların dilinden konuşur ne de onlara ait olabilecekleri bir mekân veya yuva sunabilir. *Gemide* filminde geminin dışı dört erkek için yokluk, hiçliktir. Hülya Alkan (2015: 154) İstanbul'un 1990'lardan itibaren sinematik temsillerinde "yabancılaşmanın fazlaca yaşandığı, romantik fonundan sıyrıldığı, modern kent imgelerinin yoğunlaştığı tehlikeli ve illegal yaşamların sıkça karşımıza çıktığı, hatta kirlenen bir kent olarak daha gerçekçi bir şekilde" filmlere yansıtıldığını söyler. Film için seçilen bir mekân olan Laleli, İstanbul'un 1990'larda adı fuhuş ve uyuşturucuyla anılan bir semtidir. Bağdaştırıldığı fuhşun, göçmen kadın ticaretinin ve uyuşturucu satışının merkezi olma durumu sebebiyle yine bir erkek mekânı olarak ele alınabilir. Bunlarla beraber filmde Laleli ve birahane geçiş sahnelerde görülen erkeklikler, gariban ve sefil halleriyle dikkat çekerler. Toplumda erkekliğin inşasında ve sürdürülmesinde önem arz eden beden ve yaşla bağdaştırılmış sağlık, güç ve kuvvet gibi özelliklerden yoksun ve dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlarının yükü altında ezilmiş farklı erkeklikler film boyunca gerek gemideki dört erkek, gerekse Laleli'deki erkek karakterler ile temsil edilmiştir. Boksör'ün kendisini dövüp parasını çaldıklarını iddia ettikleri kişileri bulmak için gemiden ayrıldıklarında dolaştıkları Laleli sokakları onlara yabancıdır. Yemeklerini tatmak bir yana kapısından bile giremedikleri restoranlar, önünde dolaşıp durdukları gazinolar, sadece bakıp çıktıkları barlar ve pavyonlar da onlara yabancı bir evrende yabancı bir varoluş içindeki mekânlardır. Ali, Kaptan'dan aldığı izinle karaya çıktığında porno film gösterilen bir birahane gider. Erkek mekânlarında geçen ve erkek dolu bir dünya sunan filmde, erkekler arası iletişim de sınırlı olmak durumundadır. Çünkü Cenk Özbay'ın (2013: 201) belirttiği gibi erkekler arasındaki yakın ilişki eşcinsellik kuşkusu uyandırabilir. Örneğin topluca porno izlenen birahane sahnesinde, erkeklerin birbirleriyle hiç konuşmadığı ve hatta birbirlerine bakmadıkları görülür. Ortada herkesin büyülenmiş gibi izlediği cinsel içerikli bir görüntü oynarken, iki erkeğin birbiriyle konuşması veya birbirlerine bakmaları dahi diğerleri tarafından yanlış anlaşılabilir ve bir tehdit unsuru olarak algılanabilir. Etrafını saran onlarca erkekle beraber izlemekte olduğu filmde zevk alamayan Ali, erkeklik krizini çözebilmek için yine dilinden anladığı ortak bir hayat paylaştıkları, daha başka tabirle sosyalizasyon süreçlerinin geliştiği gemide, Kaptan'ın erotik hikâyesini kendine kılavuz olarak seçer.

Bu açıdan bakıldığında, *Gemide* filmi, temelini erkekliğin inşa ve yeniden üretim alanı olan aile kurumunun bozulmasından alan bu kimsesizlik halinin, erkeklerin bir dayanışma ve güç birliği içerisinde olmaya yönlendirdiğini ifade eder. Bu güvensiz ortamda ise tutunacakları tek dal birbirleridir. Bu nedenle dostluk, dayanışma ve yoldaşlık 1990'ların erkek filmlerinde çeşitli sorunlar içerisinde tasvir edilen erkeklik temsilleri arasında oldukça yaygındır. *Gemide* filminde de benzer bir durumdan söz

edilebilir. Bozulan düzende, güvensiz bir ortamda birbirlerinden başka dayanakları olmayan erkek grubu film boyunca pek çok kez birbirlerini suçla çekmek veya dâhil etmek için yalanlar söyler. Ancak tüm yalanlara ve birbirleriyle olan iletişimlerdeki çelişkilere rağmen filmin sonunda bir arada hareket eder ve Kaptan'ın filmin başında ifade ettiği gibi "kendilerini ve birbirlerini kollarlar. Ali ve Boksör, işledikleri suçlar, attıkları iftiralar, söyledikleri yalanlar nedeniyle oluşan şiddet ve suç silsilesinin sorumlusu olarak çizilseler bile yolun kenarına atılan kadındır. Dört karakter saklanarak adaletten birlikte kaçmayı seçer ve aralarındaki birlikteliği ve dayanışmayı yeniden üretirler.

### 2.3. Arzu ve Tüketim

Yalnız, çaresiz ve toplumsal statüye sahip olmayan Kaptan ve tayfası alışılmış kahraman tanımından oldukça uzaktır. Sadakat, cesaret, metanet, yiğitlik, saygı gibi özelliklerden yoksundurlar. Kendi yaşamlarına dair yüksek idealleri yoktur. Tül Akbal Süalp (2009: 141) *Gemide* filmindeki karakterleri birer "karşıt kahraman" olarak tanımlar ve karakterlerin neden davrandıkları şekilde davrandıklarını anlamak için üretim ve tüketim ilişkisine değinir. Arzu nesnelere ve metalarla dolu neoliberal kapitalist yapı, erkekligi yeniden üretmekte, tüketime dayalı yeni bir hegemonya inşa etmektedir. Tüketime dayalı bu yeni ekonomik düzen bağlamında *Gemide* filmi her anlamda açlık içinde olduklarını vurgulayan, karnını doyurmaktan cinsel arzularını doyurmaya kadar geniş bir perspektifte tüketim üzerinden erkekligi inşa etmeye çalışan kriz içindeki erkeklik anlatılarını konu alır. Süalp'e (2009: 141) göre, filmdeki erkek karakterlerin "anlatıya neden olan hallerinin sebebi hikmeti nedir, dertleri, sıkıntıları neden kaynaklanır, bunu anlayamayız. Aslında nedenini ne kendilerinin ne de bizim bilebileceğimiz bir boşluk ve hiçlik hali ile kafalarına göre takılmak, kadın, alkol, uyuşturucu tüketmek istemektedirler". Tüketme arzusu ve açlık filmin başında Kaptan İdris ve mürettebatın sürekli ne kadar aç olduklarından bahsetmesiyle başlar. Boksör akşam yemeğini almak ve alışveriş yapmak üzere karaya gönderilmiştir ancak gecikmiştir. Geçen her dakika Kaptan ve diğer erkekler açlıklarından bahsetmeye devam ederler. Yemek istedikleri yiyecekleri dile getirir hatta Boksör'ün daha da gecikmesi halinde birbirlerini bile yiyebileceklerini söylerler. Yemek paralarını geri almak için Laleli'ye giden ekibin tanık oldukları açlık ve tüketim hakkındadır. Rengârenk kıyafetlerin sergilendiği vitrinler, neon ışıkları ile aydınlatılmış panolar, dansöz ve şarkıcıların büyük boy posterlerinin asılı olduğu gazino ve pavyon duvarları, farklı dillerde yazılan ilanlar ve yan yana oturup bira içip porno film izleyen erkekler Laleli'nin ekrana yansıyan ilk görüntüleridir. Tüketim ile ilk sahnedeki ilişkilendirilen Laleli'de kamera, restoran camının arkasından içeride yemek yiyen insanları gözler önüne serer. Karşı açıda Kaptan ve Kamil'in yemek yiyen insanlara imrenen gözlerle ağızları sulanarak baktıkları görülür. Paralel kurgu ile Ali ve Boksör'ün girip çıktıkları barlarda eğlenen kadınlara Kaptan ve Kamil'in yemek yiyen insanlara baktıkları gibi

baktıkları görülür. Tüketememenin sıkıntısı ile Laleli sokaklarında dolaşmaya devam eden ekibin yanına yaklaşan kadın satıcısını Kaptan yanından kovarken Ali ve Boksör uzaklaşan adamın arkasından doyumamayacakları arzularına uzun uzun bakarlar. Bu bağlamda *Gemide* filminin erkekleri “üretmemenin değil, tüketmemenin sıkıntısındadırlar” (Süalp, 2009: 141).

### 3. Sonuç

1980’li yıllardan itibaren güçlenen feminist hareketin etkisiyle ataerkil hikâyelere olan toplumsal rızanın sorgulanması ve ataerkil yapı üzerine yoğunlaşan eleştirel yaklaşımlar, 1995 ve sonrasında Türkiye sinemasında görülen erkeklik temsillerine, erkekliğin kaybiyla ilgili bir kriz olarak yansımıştır. Krizin sinematik göstergeleri, dönemin Türkiye’sinin yaşadığı ekonomik, siyasi ve sosyolojik sıkıntıların yarattığı bunalımla eş doğrultudadır. Güven veya istikrar vadetmeyen ekonomik ve siyasi koşulların yanı sıra, aile kurumunun da sorgulanmaya açılmış olması sebebiyle erkekliğin inşasında önem arz eden özne konumlarından devletin ve ailenin babası olma, ekonomik güç ve iktidar sahibi olma pratiklerinde kırılmalar görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, dönemin erkeklik temsilleri, suç işleyen, güçsüz, iktidarsız, cinsiyetçi eril bir dil kullanan, ailesiz, yokluk içinde, depresif birer anti-karakter olarak betimlenir. Mevcut düzenin karanlık, güvensiz ve kaotik dünyasında, kimsesiz ve ailesiz yaşamak durumunda olan yersiz yurtsuz erkeklikler depresif, şiddete eğilimli ve karamsar ruh halleri içinde temsil edilirler. Yoğun alkol, sigara ve uyuşturucu kullanırken ve küfürlü konuşurken görülür; suçlu veya suça bulaşmış biçimde tasvir edilirler.

Bu doğrultuda örneklem olarak seçilen *Gemide* filminde erkekliklerin kriz içinde olmalarının, yersiz yurtsuz ve ailesiz kalmalarının, kırılğan, istikrarsız ve tatminsiz olarak temsil edilmelerinin ve uygulanan tüm şiddetin nedeninin ataerkil yapıdaki sarsılma olduğu söylenebilir. Devletin otoritesinin işlevsizleştiği, vatandaşların gelecek kaygılarının yoğun olarak yaşandığı, ekonomik kriz ve resesyon dönemi olarak da değerlendirilen 1990’lı yıllarda çekilen *Gemide* filminde, Kaptan’ın vatandaşları olan gemi mürettebatı üzerindeki koruyucu-kollayıcı; yönetici-yönlendirici gücünün eksikliği kaos ve kriz ortamının oluşmasına yol açar. İdeal kabul edilecek, hegemonik erkeklik anlatısı varlığını, anlattığı gerçekliği şaibeli erotik hikâyeler, cinsiyetçi küfürler içeren yoğun baskı ve şiddet üzerinden kurmaya çalışmaktadır. Film bu bağlamda, erkeklerin yerlerinin ve yurtlarının var olduğu, aile kurumunun güçlü olduğu, babanın otoritesinin ve devlet düzeninin sarsılmadığı bir toplum düzeninde bu tip krizlerin olmayabileceğini önererek, ataerkil sisteminin yeniden üretilmesini olumlayan bir okumaya açıktır.

Son olarak toplumsal alanda yaşanan değişimlerin ve bu değişimlerin yarattığı krizin telafisinin *Gemide* filminde kadın bedeni üzerinden yapıldığını vurgulamak gerekmektedir. 1990’lar erkek merkezli filmlerdeki

kadın temsilleri çoğu zaman, kara film türündeki kadın karakterlere yüklenen yok edici özelliği barındırır. Kadınlar erkeklerin başına gelen tüm sorunların hem nesnesi hem de kaynağı durumdadırlar. Cinsellikleri ile erkekleri yoldan çıkarıp suça teşvik eden kadınlık temsilleri ile dolu 1990'lar Türkiye sineması, erkeklerin deneyimledikleri travmaları, kadınlar ve bedenleri üzerinden gidermeye çalışır ve erkek dayanışmasının önemini ortaya koyar. *Gemide* filmi özelinde incelendiğinde Kaptan İdris'in otoritesinin işlevsizleşmesi ve düzenin bozulmasına yol açan olaylar zinciri, gemiye bir kadının girmesiyle başlamıştır. Kadın, film boyunca süren sessizliğine, ellerinin ve ayaklarının bağlanmış olmasına, tecavüze uğramasına ve intihar etmeye çalışmasına rağmen sorunun kaynağı olarak temsil edilmiş ve tehdit unsuru haline gelmiştir. Bu durum ataerkil sistemin kadına bakış açısının altını çizer. Dört erkek, savunmasız ve sessiz, adı bile olmayan bir kadın ile ilgili karar vermeye çalışırken, kadın ne onlar kendisini öldürmeye teşebbüs ederken ne de kurtarmaya çalışırken söz sahibi değildir. Kaçma girişiminde dahi bulunmamış olan kadının kendi hayatı adına karar aldığını gördüğümüz tek an intihar girişiminde bulunduğu andır. Bu bağlamda *Gemide*, 1980'li yıllarda üretilen filmlerdeki bağımsız, cinsiyetli, ekonomik özgürlüğüne sahip, aile içi şiddet, tecavüz, kürtaj ve diğer kadınlığa dair konuları tartışmaya açan kadın öznesine bir tepki ve *geminin* rotadan çıkmasına dair kaygıları özetleyen bir film olarak değerlendirilebilir.

#### KAYNAKÇA

- Akca, E. B. - Tönel, E. (2011). Erkek(lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: feminist çalışmalardan hegemonik erkeklığe. (Ed.: İlker Erdoğan), *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*, 11-39, İstanbul: Kalkedon.
- Alkan, H. (2015). Kentten yerele mekânsal gerçeklik. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11*, (Ed.: Deniz Bayraktar), 151-161, İstanbul: Bağlam.
- Boratav, H. B. - Fişek, G. O. - Ziya, H. E. (2017) *Erkeklığın Türkiye halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Bozok, M. (2019). Göç sonucu yaşanan erkeklik krizlerinin bir yüzü olarak erkeklığın kaybı. *Journal of Economy Culture and Society*, 60, 171-185.
- Butler, J. (2018). *Cinsiyet belası: feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. İstanbul: Metis.
- Carrigan, T. - Connell, B. - Lee J. (1985). Toward a new sociology of masculinity. *Theory and Society*, 14(5), 551-604.
- Cengiz, K. - Tol, U. - Küçükural, Ö. (2014). Hegemonik erkeklığın peşinden. *Toplum ve Bilim*, 101. 50-70.
- Connell, R. W. (2015). *Erkeklikler*. Ankara: Phoenix.
- Connell, R. W. (2019). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: toplum, kişi ve cinsel politika*. İstanbul: Ayrıntı.
- Çınar, A. (2020). Modern devletin ataerkil temelleri. *Bilkent Üniversitesi Kadın Çalışmaları Topluluğu*. 2020 Kadın Zirvesi'nde gerçekleştirilen sunum, Ankara, Türkiye.

- Depe, A . (2015). Türkiye'nin ilk ve tek yazarlar Kooperatifi YAZKO ve YAZKO Edebiyat Dergisi. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (36), 83-108.
- Demirci, S. - Çakar, Ö. (Yapımcı), Akar. S. (Yönetmen). (1998). *Gemide* (Film). Türkiye: AA Productions.
- Erkılıç, H. (2011). Türk sinemasında hegemonik erkeklik: kahramandan anti-kahramana erkeklik temsil(ler)i. (Ed.: İlker Erdoğan), *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*, 231-242, İstanbul: Kalkedon.
- Güçhan, G. (1996). Türk sineması, kadınlar kalpler ve erkekler. (Ed.: S. M. Dinçer), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, 31-48, Ankara: Doruk.
- İri, M. (2016). *Baba yok, oğlan yasta: Türk sinemasında erkeklik performansları*. İstanbul: Derin.
- Jefferson, T. (2002). Subordinating hegemonic masculinity. *Theoretical Criminology*, 6(1), 63-88.
- Kellner, D. (2001). Popüler kültür ve postmodern kimliklerin inşası. *Doğu Batı Dergisi*, 15, 187-219.
- Oktan, A. (2016). Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve erkeklik bunalımının sınırları. (Ed.: Huriye Kuruoğlu), *Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri*, 191-219, İstanbul: Nobel Yaşam.
- Özbay, C. (2013). Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı Dergisi*, 63, 185-203.
- Özdemir, E. (2016). Türkiye feminist hareket / örgütlenme tarihi. *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, (Ed.: Feryal Saygılıgil), 291-323, Ankara: Dipnot.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: imkansız iktidar: ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis.
- Scott, J. W. (2010). Toplumsal cinsiyet: faydalı bir tarihsel analiz kategorisi. *Kültür ve Siyasete Feminist Yaklaşımlar Dergisi*, 12, 112-138.
- Suner, A. (2004). Masum ve mahsun: 1990'lar korku sineması. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV*, (Ed.: Deniz Bayraktar), 257-265, İstanbul: Bağlam.
- Suner, A. (2005). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis.
- Süalp, A. T. Z. (2001). Türkiye'de sinema "film noir ya da dışavurumcu iklimin içinden geçerken. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*. (Ed.: Deniz Bayraktar), 89-96, İstanbul: Bağlam.
- Süalp, A. T. Z. (2009). Yabancı, dışarıklı ve lüpen "hiçlik" kutsamaları. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*. (Ed.: Deniz Bayraktar), 133-145, İstanbul: Bağlam.
- Türk, H. B. (2015). Şiddete meyallim vallahi dertten: hegemonik erkeklik ve şiddet. (Ed.: Betül Yarar), *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri*, 85-111, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Ulusay, N. (2014). Günümüz Türk sinemasında erkek filmlerinin yükselişi ve erkeklik krizi. *Toplum ve Bilim*, 101, 144-161.

*“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":*

**İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate:** Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. /*The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

**Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests:** Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. /*There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

**Katkı Oranı Beyanı/Contribution Rate Statement:** İkinci yazar toplumsal cinsiyet konusundaki kaynak taraması kısmına, birinci yazar ise film analizi ve makalede kullanılan toplumsal cinsiyet dışındaki kaynak taramasına katkıda bulunmuştur./*The second author contributed to the literature review on gender, while the first author contributed to the film analysis and the source search other than gender used in the article.*