

TÜRK SİNEMASINDA HEGEMONİK ERKEKLİKTEN ERKEKLİK KRİZİNE: YAZI-TURA VE ERKEKLİK BUNALIMININ SINIRLARI

Ahmet Oktan *

ÖZET

Günümüzde, toplumsal alanda ataerkil bir iktidar odağı olarak kurgulanan geleneksel erkeklik tanımlarının kriz içerisinde olduğu sıkça dile getirilmektedir. Diğer sanat türlerinde olduğu gibi sinemanın da bir biçimde toplumsal bilinci yansıttığı düşünülürse sözü edilen erkeklik krizinin sinemasal eserlere de yansımış olması olasıdır. Bu yüzden, bu çalışma, 1990 sonrası Türk Sinemasında ne tür erkeklik tanımlarının üretildiğini ve perdeye yansıyan erkeklik temsillerinin bir tür eril krize işaret edip etmediğini sorgulamaktadır. Bu bağlamda “erkeklik krizi”ni çarpıcı bir biçimde yansıttığı düşünülen Yazı Tura adlı film çalışmanın örneklemini olarak seçilmiş ve bu film üzerinden sosyolojik bir çözümleme yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Türk sineması, toplumsal cinsiyet, erkeklik krizi, Yazı Tura.

FROM THE HEGEMONIC MASCULINITY TO MASCULINITY CRISIS IN TURKISH CINEMA: YAZI TURA AND THE LIMITS OF MASCULINITY CRISIS.

ABSTRACT

Nowadays, it has been quite frequently connoted that the definitions of traditional masculinity, constructed as the patriarchal focus of power in the social field, are in crisis. As in the other branches of arts, if it is thought that cinema reflects the social conscious in a way it can also be possible that the mentioned masculinity crisis may be existed in the works of the cinema. Therefore, this study has questioned what kind of masculinity definitions were produced in the Turkish Cinema after 1990s, whether these definitions, reflected to the cinema, mark any kind of masculine crisis or not. In this context, the film called Yazı Tura which is thought to reflect the “masculinity crisis” in a very striking form was chosen as sample of this study and a sociological analysis was made based on the film.

Keywords: Turkish cinema, gender, masculinity crisis, Yazı Tura.

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet, insanların kadın/dişil ve erkek/eril olmak üzere toplumsal olarak kuruluşunu ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyet rollerinin psikolojik ya da biyolojik olmasından çok toplumsal bir kurgu olduğuna (Levant and Richmond 2007: 140) vurgu yaparak, insanların biyolojik ve fizyolojik özelliklerine göre ayrılması anlamına gelen cinsiyet kavramının ötesinde bir anlam kazanmaktadır. Toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde kadına ve erkeğe yüklenen roller, sosyo-kültürel yapıyla da ilişkili olarak toplumdan topluma farklılıklar taşımaktadır. Öte yandan Türk toplumu gibi ataerkil toplumlarda, toplumsallaşma sürecinde çoğunlukla, kız çocuklarına duygusal, anlayışlı, hoşgörülü gibi nitelikler atfedilirken, erkek çocukların sert, kavgacı, hırslı, bağımsız bir kişilik kazanması için

çaba harcanmaktadır. Çocukluktan itibaren bireylere giydirilen bu kimlikler aracılığıyla, erkeğin eyleyen bir özne, kadının ise değerini taşıyıcısı/nesnesi olduğu ataerkil toplumsal cinsiyet rejimi (Mulvey 1993: 43) yeniden üretilerek varlığını korumaktadır.

Ataerkil toplumsal cinsiyet düzeninde kadının şiddete maruz kalan, ezilen taraf olmasıyla da ilişkili olarak, bu güne kadar kadın kimliği ve kadın sorunları üzerine çok sayıda araştırma yapılmıştır. Ancak, toplumsallaşma sürecinde oluşturulan “erkeklik”, kadını ezdiği gibi erkeği de ezmektedir. Burada söz konusu olan “bir kimliğin başka bir kimliği değil, bir kimliğin bir benliği ezmesidir” (Atay 2004: 22). Buna karşın, “erkeklik” konusunda yapılan çalışmaların sayısı oldukça azdır.

Erkek benliğinin nasıl tanımlandığı ve kurulduğu üzerine yapılan çalışmalar (Connel 2002,

* Arş. Gör., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bourdieu ve Wacquant 2003, Frosh 1994, Levant ve Richmond 2007, MacMullan 2001, Pleck 1995, Segal 1992, Whannel 2002, Işık 1998) genel olarak, erkekliğin doğumla başlayan bir kendini gerçekleştirme mücadelesi olduğuna dikkat çekmektedir. Kendini “öteki” (kadınlar, eşcinseller, biseksüeller vb.) üzerinden tanımlayan bu kimlik, toplumdaki diğer erkeklerin gözetimi ve denetimi altındaki bir onaylanma ve yeniden onaylanma sürecidir. Ancak, bir dizi ritüel ve zorluk aşılarak kazanılan erkekliğin sürekli olarak pekiştirilmesi gerekmektedir. Aksi halde erkek erkekliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu durum erkek için ciddi bir gerilim nedenidir.

Son yıllarda yapılan çalışmalarda sıklıkla (Horrocks 1994, Real 2004, Kassing ve ark. 2005, Levant ve Richmond 2007, Ulusay 2004), toplumsal alanda meydana gelen değişimlerin cinsiyet düzenini de etkilediğine vurgu yapılmaktadır. Büyük ölçüde kadının iş yaşamına daha fazla katılması sonucunda hem iş yaşamında hem de ailede giderek egemenliğini kaybeden erkek, bu değişime ayak uydurma konusunda zorluklar yaşamaktadır. Bir taraftan geleneksel olarak kendisine atfedilen değer ve rolleri sergilemeye, bu yolla erkekliğini yeniden üretmeye çabalarken, öte yandan toplumsal dönüşümle gelen ve geleneksel erkeklik tanımlarına uymayan ev işleri, çocuk bakımı gibi sorumlulukları yerine getirmesi ve empati, hoşgörü, uzlaşım gibi kadınsı değerleri sergilemesi beklenmektedir. Buna bağlı olarak erkek kimliğini üzerinde taşıyan öznenin kimliği ve benliği arasındaki gerilim daha da belirgin bir biçimde edimlere yansımaktadır. Böylece, sözü edilen gerilim günlük yaşamda, oldukça sorunlu ve bunalımlı erkeklik biçimlerinin görünür hale gelmesinin de gerekçesi haline gelmektedir. Erkekliğin içinde bulunduğu bu bunalımlı ruh halini bir “erkeklik bunalımı” olarak kavramsallaştırmak mümkündür. Nitekim, son yıllarda erkekliğin bir “krizin” içine düştüğü sıklıkla dile getirilmektedir (Horrocks 1994, Onur ve Koyuncu 2004, Kassing ve ark. 2005, Levant ve Richmond 2007). Ülkemizde de tartışılmaya başlanan “erkeklik bunalımı”, Türk sinemasına 1990’ların ikinci yarısından itibaren erkekler arası dostluğu ve dayanışmayı vurgulayan filmlerin yükselişe geçmesi şeklinde yansımıştır.

Bu çalışmada, sözü edilen “eril krizin” Türk Sinemasına nasıl yansıdığı, sinemada erkekliğe ilişkin ne tür temsillerin sunulduğu araştırılmaktadır. Bu çerçevede 2004 yılında çekilen ve yönetmenliğini Uğur Yücel’in yaptığı *Yazı Tura* adlı film örneklem olarak seçilmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Türk Sineması 1990’ların ikinci yarısından itibaren erkeklerin sorunlarını, bunalımlarını, dostluklarını, dayanışmalarını vb konu alan ve anlatıların merkezine erkeklerin yerleştirildiği hatta bazen kadınların anlatılardan tamamen uzaklaştırıldığı filmlerin yükselişine sahne olmuştur. Ancak bu filmlerde, Türk Sinemasında hep varolagelenin tersine oldukça bunalımlı, kırılmalı, başarısız, iktidarsız erkekler sıklıkla görünür kılınmaktadır.

Sözü edilen filmlerin içerisinde en ilginç örneklerden birisi *Yazı Tura*’dır. Çünkü filmin temel iki karakterinden birisi olan ve geleneksel yaşam biçimini tüm otantikliğiyle sürdüren bir Anadolu kasabasında yaşayan ve mayın patlaması nedeniyle bacağını kaybeden bir gazi aracılığıyla, erkeklik tanımlarının erkeğin günlük yaşamında nasıl bir gerilime yol açtığı ve bu gerilimin nasıl bir bunalıma yol açabileceği çarpıcı bir biçimde işlenirken, filmin diğer ana karakteri olan İstanbul’da yaşayan ve mayın patlamasında kulağını kaybeden bir başka gazi aracılığıyla da toplumsal dönüşüm sonucunda günlük yaşamda daha sık karşılaştığımız eşcinsel erkeklerin geleneksel değerlerle yoğrulmuş erkekler üzerinde nasıl bir gerilime yol açabileceği konu edilmektedir. Böylece film zengin bir çözümlemeye olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte son yıllarda ülkemizin gündemine oturmuş farklı konularda da tartışmaların yürütüldüğü *Yazı Tura*’yı konu alan herhangi bir çalışma da henüz yayınlanmamıştır.

Bu çerçevede, çalışmada öncelikle “erkeklik”, “hegemonik erkeklik” gibi kavramlar iktidar, otorite gibi kavramlarla ilişkili olarak tartışılmakta ve bir kuramsal çerçeve kurulması amaçlanmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde, örneklem olarak seçtiğimiz filmde erkekliğe ilişkin üretilen temsillerin bağlamının daha iyi kavranabilmesi amacıyla özellikle 1990’ların ikinci yarısından itibaren çekilen filmlerde varlık kazanan erkeklik biçimleri sorgulanmaktadır. Çalışmanın inceleme bölümünde ise örnekleme oluşturan *Yazı Tura* adlı

film, kuramsal bölümde yer verilen tartışmalar ışığında incelenmektedir. Diğer sanatsal yaratımlarda olduğu gibi, sinemasal eserlerin de bir biçimde toplumsal belleğin, gündelik hayatın izlerini taşıdığı, toplumsal yaşamı bir biçimde yansıttığı varsayımından hareketle, film çözümlemesinde sosyolojik film çözümleme yöntemi benimsenmektedir.

Nitekim sosyolojik film çözümleme yaklaşımı filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğin ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmakta, sosyal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi gibi konular film çözümlemesinin odağını oluşturmaktadır. Bu çözümleme yaklaşımında, filmler kültürün ifade edildiği alanlardan birisidir. Bu nedenle filmlere bireyin kendisini, sosyal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakılmaktadır (Özden 2004: 156-161). Bu çerçevede ele aldığımız filmde kurulan erkeklik imajları, toplumsal alana ilişkin ipuçları veren birer gösterge olarak incelenmektedir.

1. İKTİDARIN TAŞIYICISI VE KURBANI OLARAK “ERKEKLİK”

1.1. Erk ve Erkek

Ataerkil toplumsal düzenin egemen değerleri erkekliği sarmalayan niteliklerle örtüşür. “Erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl duyup, düşünüp, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamıdır” (Atay 2004: 14). Erkeği çevreleyen pratikleri belirleme yolunda yaptığı çalışmalarla dikkat çeken Brannon’a göre, “erkekte mevcut olacak özellikler şunlardır: tüm kadınsı davranış ve özelliklerden kaçınma; başarı, statü kazanımı ve ekmeğini kazanma yetkinliği; güç, güven ve bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret” (aktaran Atay 2004: 11-12). Pleck de Brannon’a benzer bir yaklaşımla, erkeğe ilişkin nitelikleri; duyguların kontrolü, kadınsı olan her şeyden kaçınma, homofobi ve başarı şeklinde sıralamaktadır (Pleck 1995: 19).

O’neil ise erkekliği çevreleyen kavramları, başarı, güç ve yarışma; duyguların kontrolü, erkekler arası yakın ve sevecen davranışlardan kaçınma; iş ve aile ilişkileri arasında çatışma ve homofobi (aktaran Kassing 2005: 316) olarak belirlemektedir. O’neil’e göre başarı; bireysel başarı için mücadele, yetenekleri geliştirme ve kariyer, güç; otoriteyi ele geçirme, diğerleri üzerinde etki ve baskınlık kurma, yarışma; bir şeyler kazanmak için diğerlerine karşı mücadele etme veya diğerlerine karşı üstünlük kurma gibi kavramlarla tanımlanmaktadır. Duyguların sınırlandırılması; duyguların açıkça ifade edilmesinde zorlanmayı ve duyguları kontrol altında tutmayı, erkekler arası yakın ilişkilerden kaçınma; kendini açıkça ifade eden davranışlardan, erkekler arası yakın arkadaşlıktan ve dokunmaktan kaçınmayı ifade etmektedir. İş ve aile yaşamı arasındaki çatışma ise iş veya okul ile aile ilişkileri arasındaki dengeyi sağlamada zorluklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Son olarak homofobi, eşcinseller, lezbiyenler, biseksüeller ve transseksüeller hakkında olumsuz anlamlar taşıyan her türlü tutum ve yargıyı içermektedir(aktaran Kassing 2005: 316).

Yer verilen görüşlerde de tartışıldığı üzere, erkeklik daha çok kendisi olmayan aracılığıyla, kadınlar ve heteroseksüel cinsiyet kurgusuna uymayan diğer kimlikler üzerinden, tanımlanmaktadır. Nitekim Segal’e göre, “karşıtı olarak tanımlanan bir şey olmadığı sürece, ‘katıksız’ bir erkeklik yaşanamaz” (Segal 1992: 42). Dolayısıyla sertlik, dayanıklılık, fiziksel yeterlilik, üstünlük (MacMullan 2001: 9), başarı, güç gibi kavramlarla ilişkilendirilen erkeklik, ötekiler üzerinde hegemonyayı da içeren bir iktidar biçimi olarak kurulmaktadır.

Eril modeli titizliğin ve seçmenin modeli olarak niteleyen Baudrillard’a göre ise (1997: 109), modern nitelikli erkek, kolay tatmin olmaz. Bu erkek hiçbir zayıflığa izin vermez. Hiçbir ayrıntıyı küçümsemez. Edilgin bir biçimde ya da doğal zarafetle değil, daha çok gösterdiği seçicilikle seçkindir. Seçmeyi bilmek ve yanılmamak erkeğe başkalarından ayırt edilmeyi sağlar.

Erkek birey, neredeyse daha doğmadan belirlenmeye başlar ve erkek olmanın gereklerini uzun bir süreçte, farkında olmadan içselleştirir. Yürümekten kadeh tutmaya, çeşitli hareket biçimlerinden, parmak kaldırmaya, laf atmak-

tan direksiyon tutmaya, konuşmaktan omuz atmaya uzanan bir aralıkta değişiklik gösteren erkeksi davranışlar, erkekliğin inşası sürecinde doğallaşır, tekrarlar yoluyla, üzerinde konuşulmasına gerek kalmayacak kadar “normal” davranışlar haline gelir (Cengiz ve ark. 2004: 57).

Erkeği sarmalayan ve birçok araştırmacının da farklı biçimlerde ifade ettiği pratikler bütünü, erkeğin bedensel açıdan taşıması ve taşımaması gereken nitelikleri de kapsayacak şekilde genişletilebilir. Örneğin erkekliğin toplumsal olarak kurulduğuna vurgu yapan Connell’e göre (1998: 123-124), iktidarı elinde bulunduranlar olarak erkeklerin toplumsal tanımı, yalnızca zihinsel beden imajlarına ve fantezilere değil, kas gücü, duruş, beden duygusu ve dokusuna da dönüştürülür. Bu çerçevede erkeklik, boy pos ve şekli, tavır ve hareket alışkanlıklarını, belirli fiziksel becerilere sahip olmayı ve belirli becerilerin eksik kalmasını, kişinin kendi beden imajını, bunun öteki insanlara sunulmuş biçimini ve bu insanların buna karşılık verme biçimlerini, kişinin bedeninin çalışma ve cinsel ilişkilerdeki işleyiş biçimini de içerir. Connell’e göre, (2002:142), erkeğin bedeni erkekliğin tek göstergesi değildir ancak erkekliği ifade etmede oldukça önemlidir. Çünkü günlük hayatta cinsiyet rollerini uygulama biçimimiz deneyimlerimiz, zevklerimiz, zayıflıklarımız bedensel pratikler şeklinde açığa vurulmaktadır.

Yukarıda yer verdiğimiz görüşleri de temel alarak, toplumsal alanda yaygın bir biçimde görünür olan erkek kimliğini Connell’den (1998) ödünç alacağımız, “hegemonik erkeklik” kavramıyla adlandıracağız. Connell’e göre (2002:142), bir kültürde veya yapıda genellikle farklı erkeklik biçimleri bir arada ve birbirine alternatif yaşam biçimleri olmaktan çok, karşılıklı hiyerarşi ve mücadele gibi ilişki biçimleri içerisinde varlık gösterir. Ancak çoğunlukla bu erkeklik biçimlerinden birisi diğerleri üzerinde egemenlik kuran, baskın bir yapıya sahiptir. Connell, bu baskın erkeklik biçimini “hegemonik erkeklik” olarak adlandırmaktadır.

Hegemonik erkeklik, kamusal bir uyuşma dayanan, kadınların ve sözü edilen erkeklik tanımının dışında kalan erkeklerin tabii kılınmasını sağlayan, saldırganlık, şiddet gibi sosyal ilişki biçimlerini de kullanarak sözün, eylemin

ve iktidarın sahibi olmayı tanımlayan heteroseksüel bir kurgu, kültürel bir ifadedir. Ataerkil toplumsal ilişkilerin sürdürülmesinde başat bir rol üstlenen hegemonik erkeklik, sadece erkekliği değil kadınlığı da kuşatabilen bir söylemdir (Cengiz ve ark. 2004: 51). Connell (1998: 118), ataerkil iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesini sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasına bağlarken, bu idealin ürettiği fiziksel erkeklik imajının, çoğu erkeğin gerçek vücut yapısına benzemediğine vurgu yapar. Dolayısıyla “erkeklik” bedensel bir varlığın ötesinde, bir fanteziyi ifade eder. Bu noktada, hegemonik erkeklik, bir cinsiyetten çok bir kimlik biçimidir ve kadının da eril bir rol üstlenebileceği anlamını içerir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, heteroseksüel nitelikte ve bir iktidar pratiği olarak kurulan erkeklik, kadınlığı ve erkekliği tanımlarken, oluşturulan hakim değerler olan erkeklik değerlerine uymayanları öteki olarak belirlemektedir. Bu açıdan bakıldığında öteki olarak nitelendirilenler kadınlar ve eşcinsellerdir. Bu çerçevede erkeğin iktidarına nesne olanlar da ötekileştirilenlerdir.

Öte yandan, erkek kimliğinin şiddetine en çok maruz kalanlar ironik bir biçimde belki de yine erkeklerdir. Erkek kimliği ile taşıyıcısı arasında, erkekliğin toplumsal alanda inşa edilen anlamından kaynaklanan bir gerilim söz konusudur. Çünkü erkek kimliği, doğuştan gelen bir nitelikten çok, edinilen bir anlamdır. Bireyin kültürel alana adım atmasıyla başlayan erkek olma girişimi, yaşam boyu sürececek olan bir sürecin de başlangıcıdır. Çeşitli ritüeller gerçekleştirilerek, acılar, zorluklar aşılacak ve ataerkil yeniden üretim organları gözetlenerek ve biçimlendirilerek onaylanan erkeklik, hep korunması, yeniden onaylanması gereken bir kimliklenme sürecidir. Erkeklik, dışılığın tersine verilir. Bağışlanan bir şey olduğu için geri de alınabilir (Real 2004: 176). Bu anlamda bir erkeğin erkekliği her an diğer erkekler tarafından gelebilecek olan tehditlere açıktır. “Yaşayan’ hiçbir erkek tam erkek değildir... erkeğin erkekliği hep başka erkeklikler nezdindeki bir erkeklidir. Bu yüzden hep eksik gibidir – yetemez, yatışamaz, doyamaz” (Sökmen 2004: 3). Dolayısıyla erkeğin hep taşıması ve koruması gereken erkekliği erkek üzerinde ciddi bir baskı yaratmakta ve onu ezmektedir. Sonuçta,

bir iktidar odağı olarak tanımlanan erkeklik, aynı zamanda iktidarın uygulanım alanıdır ve oldukça kırılabilir bir yapıdır.

1.2. Erkeklik Krizine Doğru mu?

Günümüzde, ataerkil erkeklik kurgusunun ve erkeğin egemenliğinin dayanak noktasını oluşturan ekonomik gücü tehdit altındadır. Çalışma koşullarındaki kısa dönemli kontratlar, part-time ve esnek zamanlı çalışma, sendikal gücün zayıflaması gibi gelişmeler (Whannel 2002: 21), ekonomik krizler, teknolojinin giderek emek gücünün yerini alıyor olması gibi nedenlerle, çalışma yaşamının egemenliğini elinde bulduran erkeklerin toplumsal konumlarında gerilemeler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte sözü edilen gerilemenin belki de en önemli nedeni kadınların iş yaşamında giderek daha aktif rol almaları ve erkeğin karşısında beliren bir rakip haline gelmeleridir. Bu durum, erkeğin hegemonyasını kuran, ataerkil sistemin devamlılığını sağlayan ve aynı zamanda erkeğe gücünü veren “para kazanma” rolündeki tekelinin yıkılmasına yol açmıştır (Onur ve Koyuncu 2004:36).

Çalışma yaşamında kadınların bir rakip olarak var olmaları, erkeklerden gerek toplumsal yaşamda, gerekse çalışma ilişkilerinde farklı beklentilerin doğmasına yol açmıştır. Bu yeni koşullarda, evlilikteki iş bölümünde erkeğe daha fazla görev düşerken, çalışma yaşamında geleneksel anlamda erkeğe yüklenen girişimcilik, bağımsızlık, hırs gibi değerler kadınlarda da görülebilen özellikler haline gelmektedir. Erkek ve kadın rollerindeki bu dönüşüm, toplumsal cinsiyet anlamında giderek birbirine benzeyen cinsel kimlikleri ortaya çıkarırken (Demez 2005: 39-40), kendisini kadınsı olan her şeyden kaçınma biçiminde kurgulayan hegemonik erkeklik için bir bunalıma yol açmaktadır.

Geleneksel anlamda kurulan erkekliğin krize sürüklenmesini sağlayan diğer bir önemli etmen de, son otuz yıl içerisinde toplumsal alanda meydana gelen değişimlerdir. Bazı yazarların postmodern dönem olarak adlandırdığı bu süreçte, cinsel, ırksal, etnik, vb kimlikler, modernliğin ana anlatısından, evrensel yurttaş kimliğinden kopmuş, kendi grup kimliklerini oluşturmaya yönelmişlerdir. Artık çeşitliliğin,

çokluğun, farklılığın bir arada var olduğu bir dünya imgesi yüceltilmektedir (Lyotard 1997, Benhabib 1999, Loo ve Reijen 2003). Bu dönüşüm, toplumsal cinsiyet alanını da etkilemiştir. Özellikle eskisine oranla kendine daha güvenli bir şekilde giderek daha görünür bir kamusal kimlik haline gelen gay alt kültürü (Whannel 2002: 19), biyolojik niteliklerle bağlantılı olarak, kendisine gücü, özgüveni yakıştıran erkekliğin, kendi cinsiyetinden, bir anlamda kendi kendisinden korkmasına yol açmıştır. Bu durum, kendisini ötekiler üzerinden kuran erkeklik temsillerini yerinden etmekte, erkekliğin kendini yeniden tanımlaması ihtiyacını doğurmaktadır.

2.1. Sinemada Erkek İmgesi

Sinema, toplumsal alandaki erkek iktidarının etkin bir biçimde varlık gösterdiği uygulama alanlarından birisidir. Sinema sanatı, seyirci ile perdeye yansıtılan eser arasında kurulan hazzaya dayalı bir iktidar ilişkisini temel alır. Başkalarına ait görüntü ve öykülerin dikizlenmesinden doğan haz, seyirciye aynı zamanda bir iktidar duygusu da tatma olanağı sunar (Behçetoğulları 1993: 183). Bakışın öznesi seyircidir. Seyircinin perdedeki haz nesnesine yönelimi bir yandan kameranın sunduğu çerçeveye gerçekleşirken, bir yandan da erkek kahramanla özdeşleşerek kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarmakta ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusu ortaya çıkmaktadır (Mulvey 1993: 43). Bakışın yöneldiği nesneye çoğunlukla kadındır. Mulvey (1993: 43), kadının hem perdedeki öykü içindeki karakterler hem de izleyiciler için erotik nesne olarak sunulduğuna dikkat çekmektedir.

Mulvey’in, anlatı sinemasında kadına dair oluşturulan imgeler üzerinden vardığı yargının bir benzerini Michael Ryan ve Douglas Kellner, Hollywood filmlerindeki erkeklik sunumlarını inceleyerek ortaya koymaktadırlar. Ryan ve Kellner (1996: 236), Hollywood filmlerinin çoğunun şu ya da bu anlamda “erkek” filmleri olduğunu ve geleneksel anlatı sinemasının “kadın filmleri” kategorisinin de sinemasal dünyada merkezi konumu erkeğin işgal ettiğinin bir kanıtı olduğunu söylemektedirler. Dolayısıyla erkek dünyasının bir ürünü olarak de-

ğerlendirebileceğimiz filmlerde üretilen imgeler çoğunlukla erkeklik idealini pekiştirmekte ve yeniden üretmektedir.

Hollywood filmlerinde, John Wayne, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger gibi oyuncuların bedenlerinde görünür kılınan, dayanıklılık, saldırganlık, başarı, duyguların gizlenmesi, şiddet gibi erkeksi niteliklerin benzerleri Yeşilçam filmlerinde de varlık göstermektedir. Cüneyt Arkın, Ayhan Işık, Kartal Tibet, Kadir İnanır gibi oyuncuların bedenlerinde varlık kazanan bu her şeye gücü yeten erkek imgesi, Türk Sinemasında önemli bir ağırlığa sahiptir.

Canan Uluyağcı, “namus”, “otorite”, “dostluk”, “şiddet” ve “cinsellik” kavramları çerçevesinde Türk sinemasında erkeklik söylemini incelediği doktora tezinde, filmlerde üretilen imgeler aracılığıyla toplumda var olan erkeklik tanımlarının desteklendiği ve pekiştirildiği sonucuna ulaşmaktadır. Uluyağcı (1993: 227) incelediği filmlerde genel olarak koruyucu, ciddi, acı çekmeyen, aileye önem veren ve her durumda ailesini koruyan, sağlıklı, kadını seyirlik bir nesne olarak gören, tüm kadınca davranışlardan kaçınan ve erkeksi davranışlardan ödün vermeyen bir erkek imgesinin üretildiği tespitini yapmaktadır.

Nejat Ulusay’a göre (2004: 147) ise Türk sinemasında tek bir erkek tipinin var olduğunu söylemektense, farklı ama benzer erkeklik temsillerinden söz etmek daha doğru bir tespit olur. Örneğin, suçun ve mafya mücadelelerinin konu edildiği, şiddet gösterilerinin doruğa ulaştığı vurdulu kırdılı filmlerde kendinden emin, ödün vermez, kesin doğruları olan ve bu doğrular için cinayet bile işleyebilen erkek özneler resmedilirken, melodramlarda; hastalıklı, çaresizlik içinde, kusurlu erkeklere rastlanmaktadır. Yine, Cüneyt Arkın’la özdeşleşen tarihi filmlerde aşırı abartılmış, insanüstü erkekler kurgulanırken, romantizmin ön planda olduğu güldürülerde, erkek daha ince ruhlu, hoşgörülü ve duyarlı bir karakter sergilemektedir.

Sözünü ettiğimiz farklı erkek tipleri, belli oyuncularla özdeşleşmiştir. Ayhan Işık, Yılmaz Güney, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın, Kartal Tibet gibi isimler “sert erkek” imgesini canlandırır. Sert erkek imgesine uyan tipler, çok seven ama sevdiğine duygularını belli edemeyen, çocuklarını seven ama sevgisini gösterme-

yen, namuslu, ailesini dışarıdan gelecek tehlikelere karşı koruyan, güçlü, doğrularından ödün vermeyen, haklı olduğu noktada şiddete başvurabilen kişilerdir. Ediz Hun, Göksel Arsoy, İzzet Günay gibi oyuncuların rollerinde ise “romantik delikanlı” imgesi yaratılır (Uluyağcı 2001: 35-36). “Romantik delikanlı”lar daha uzlaşmacı, duygularını daha kolay belli edebilen, hatta sevgisini süslü cümlelerle ifade edebilen tiplerdir.

Türk sinemasında, ekonomik, toplumsal ve siyasal gelişmelere de bağlı olarak farklı dönemlerde farklı erkeklik imgelerinin yükselişe geçtiğini söylemek mümkündür. Örneğin 1960’ların “kadın melodramları”nda daha çok “romantik delikanlı” imgesine yakın erkeklikler sergilenirken, 1970’li yıllar “sert erkek” imgesinin doruğa ulaştığı filmlere sahne olur. Büyük kentte tutunabilmenin güçlükleriyle yüz yüze gelen ve gerekirse yakınları için kendilerini feda eden erkek temsilleriyle dolu olan bu filmlerde genellikle iç göç ve çarpık kentleşme sonucu ortaya çıkan gecekondu ve yol açtıkları sorunlar üzerinde durulmaktadır. “1950’lerde başlayan iç göç sonucu kentlerin kenar bölgelerinde oluşan çarpık yerleşimler 1970’lere gelindiğinde önemli sorunların merkezleridir artık. Bu durum sinemaya suç ve suçluluk üzerine yapılan filmlerin yükselişi şeklinde yansır” (Ulusay 2004: 147). Bu filmlerdeki abartılı şiddeti ve metaforik erkeklik temsillerini, erkeklerin şehir hayatında yaşadıkları ezilmeye ve edilgenlik hissine bağlayan Umut Tümay Arslan’a göre (2005: 204-207), güvensizlik ve kontrolsüzlük duygusunun yatıştırılması talebini seslendiren bu filmler bir yandan da sözü edilen koşulların yol açtığı eril kaygıları, erkek benliğindeki sarsılmaları açığa vurmaktadırlar.

1980’li yıllarda Türk sineması, ağırlıklı olarak kadın sorunlarına değinen filmlerin çekildiği, kadının geleneksel rollerinden sıyrılmasını, daha özgür bir kadın imgesini öneren filmlerin yükselişine sahne oldu. Bu dönemde, Yeşilçam sinemasının “namus”, “ölümü pahasına bekaretini koruma”, “mazbut bir yaşam sürme” gibi geleneksel niteliklerle sarmalanmış yıldızlarının da uzun yıllar taviz vermedikleri kuralları terk etmeye başladıkları ve yeni arayışlara yöneldikleri de gözlenmektedir. Örneğin, öpüşmemek, sevişme sahnesinde oynamamak gibi kesin kurallar benimsemiş olan Türkan

Şoray, 1982 yılında oynadığı *Mine*'de, tüm bu kuralları bir yana bırakıp, kocasını aldatan, toplumsal baskıları önemsemeyen bir karakteri canlandırarak, "Sultan" karakteriyle yaratmış olduğu ve ismiyle özdeşleşen kadın imgesini yerle bir etmektedir.

Kadın sorunlarının beyaz perdedeki bu yükselişi bir bakıma, feminist hareketin toplumsal alanda yürüttüğü mücadelenin yansımasıdır. Bu mücadelenin sonucunda, ev-içine sıkıştırılmış olan kadınların kamusal alana daha fazla açılmaları, çalışma ilişkilerinde erkeğe bir rakip haline gelmeleri, bu arada ev işlerinde ve çocuk bakımında erkeklerle de görevler düşmesi sonucunu doğurur. Bu yeni rol bölüşümünün toplumsal alanda erkekler açısından yol açtığı bunalımın izlerine, özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren çekilen filmlerde rastlamak mümkündür.

2.2. 1990'ların İkinci Yarısından Günümüze Türk Sinemasında Erkeklik temsilleri

Türk sineması, 1990'ların ikinci yarısından başlayarak erkek sorunlarının ve erkek erkeğe dostlukların konu edildiği bir dizi filmin yükselişine sahne oldu (1). 1980'lerden itibaren hem gündelik hayatta hem de sinemada eskiden beri sahip oldukları egemenliği kadınlarla daha fazla paylaşmak zorunda kalan ve konumlarında gerilemeler yaşayan erkeklerin, içinde buldukları duruma bir tepki olarak algılayabileceğimiz bu filmlerde, erkeklik tartışması ya filmin omurgasını oluşturmakta ya da dolaylı olarak bu konuya yer verilmektedir. Değişen toplumsal ilişki biçimlerinin, geleneksel değer sistemlerinde şekillendirilmiş erkeklerin dünyasında yol açtığı gerilim ve dönüşümün, çoğunlukla, bir grup erkeğin dayanışması ve omuz omuza yaşam mücadelesi şeklinde kurgulandığı bu filmlerde erkekler adına oldukça karamsar bir dünya resmedilmektedir. Toplumsal alandan beslenen bu karamsar tablo, problemleriyle başedemeyen, güçsüz, otoritesini kaybetmiş, başarısız, kendini gerçekleştirememiş erkeklik temsillerini de beraberinde getirmektedir.

Sözü edilen bu problemler erkeklik biçimlerine, 1990'ların ikinci yarısından bugüne çekilen oldukça fazla sayıda filmde rastlamak mümkündür. Örneğin, *Neredesin Firuze*'de (Ezel

Akay 2003) başarısız bir plak şirketi işleten bir grup erkeğin, aralarına katılan yeni bir sanatçı adayını meşhur etme ve bu yolla maddi sorunlarını çözme çabaları konu alınır. *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ta (Ömer Vargı 1998) ağır, akli başında bir abiyle, düzenbaz bir kardeşin ilişkileri bir yol öyküsü şeklinde işlenir. *Eşkiya*'da (Yavuz Turgul 1996) hapisneden yeni çıkmış eski bir eşkiya ile, suça ve mafyaya bulaşmış bir gencin öyküsü bir baba oğul ilişkisine dönüştürülür. *Nihavent Mucize*'de (Atıf Yılmaz 1997), bir tür oedipal takıntı içerisinde olan ve bu nedenle de iktidarsızlık yaşayan bir erkeğin tekrar "tam bir erkek" olma öyküsü anlatılmaktadır. *Hemşo*'da (Ömer Uğur 2000) töre gereği babasının katilini öldürmek üzere İstanbul'a gelen Cebraile ile üçkağıtçı bir lümpeni canlandıran kanlısı Çavuş'un düşmanlık-dostluk arasında salınan ilişkileri karikatürize edilir. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da (Serdar Akar 2000) küçük bir kasabanın futbol takımının oyuncularını ve yöneticilerini oluşan bir grup erkeğin, bir takım ruhuyla zorluklara nasıl göğüs gerdikleri, futbol ve yaşam arasında bağlar kurularak anlatılmaktadır. *Laleli'de Bir Azize*'de, (Kudret Sabancı 1998) hayat kadınlarının, kadın tacirlerinin ve mafyanın hüküm sürdüğü İstanbul gecelerinde, yaşamlarını kadın ticareti yaparak kazanmaya çalışan üç arkadaşın yaşadığı kısırlılık konu edilir. *Gemide*'de (Serdar Akar 1998), kaptan ve üç tayfadan oluşan, yersiz yurtsuz erkeklerin arkadaşlıkları ve bunalımları üzerinde durulur. *Güle Güle*'de (Zeki Ökten 1999), biri kadın dördü erkek olmak üzere bir grup insanın özveri ve sadakatle kurulmuş dostlukları anlatılır. *Duruşma*'da (Yalçın Yelence 1999) iki erkek arasında, aynı kadına aşık olmaları üzerine, arzunun nesnesi olan kadını elde etmek için mücadele şeklinde kurulan bağ, kadının aradan çekilmesiyle doğrudanlaşır. *Ağır Roman*'da (Mustafa Altıoklar 1996), Kolera sokağının bitirim delikanlısı Salih'in kabadayı olma süreci, diğer kabadayılar ve çete üyeleriyle ilişkileri ve mücadeleleri sergilenmektedir. *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi*'nde (Osman Sınay 2001) asker arkadaşını öldürenleri bulmak üzere yola çıkan ve devlet düşmanlarıyla amansız bir mücadeleye girişen korkusuz, güçlü ve vatansever bir erkek anlatılmaktadır. *Kolay Para*'da (Hakan Haksun-Ercan Durmuş 2002) maddi sıkıntılar içerisindeki üç arkadaş arasındaki bağ, çeşitli olaylarla sınanır ve yeni-

den onaylanır. *Mustafa Hakkında Herşey*'de (Çağan Irmak 2004) zengin bir reklam ajansı sahibi olan Mustafa, trafik kazasında ölen eşinin sevgilisi olduğunu öğrendiği Fikret'i kaçırıp karısıyla olan ilişkilerini sorgularken, bir yandan da çocukluğunda yaşadığı ve yaşamındaki bir çok olumsuzluğun kaynağı olarak gördüğü bir travmayla yüzleşme sürecini yaşar. Fikret'i sorgulama biçimi ve uyguladığı şiddet, ailesini terk edip bir daha geri dönmeyen babasına duyduğu nefreti de gün ışığına çıkarmakta, öykü bir babalık bunalımına doğru evrilmektedir. *Hababam Sınıfı Merhaba* (Kartal Tibet 2003), *Hababam Sınıfı Askerde* (Ferdî Eğilmez 2004), *Hababam Sınıfı Üç Buçuk* (Ferdî Eğilmez 2005), *Maskeli Beşler* (Murat Aslan 2005) gibi filmlerde ise, gülmece unsuru da katılarak, çeşitli şekillerde sınımalardan geçirilen bir grup erkek aracılığıyla dayanışma, bağlılık ve birlikte başarıma gibi erkeksi değerler yeniden üretilmektedir. *Babam ve Oğlum*'da (Çağan Irmak 2005) yıllar önce babanın ve devletin yasasına başkaldırmış olan oğul ile anlayışsız, otoriter baba arasındaki gerilimler; melodramatik unsurlarla da bezenerek ağdalı bir dil kurulmakta ve fedakar, birbirine gönülden bağlı bireylerden oluştuğu varsayılan aile kurumunun idealleştirilmesiyle bir ortayol da bulunmaktadır. *Takva*'da (Özer Kızıltan 2005) kendi halinde bir cemaat üyesiiken, cemaatin yönetimiyle ilgili sorumluluklar verilmesiyle güç, başarı, hırs gibi erkeksi değerlerle tanışan bir karakter aracılığıyla, tümüyle erkeklerden oluşan bir cemaatin kendi içerisindeki dayanışma ve çelişkiler konu edilmektedir. *Kurtlar Vadisi Irak*'ta (Serdar Akar 2006) intikam, onur gibi erkek dünyasının bir bakıma özünü oluşturan prensipler, koyu milliyetçi bir atmosferle birleştirilmekte ve bu değerleri üzerinde taşıyan ana karakterler aşırı erkeksi, mitsel bir kimliğe kavuşturulmaktadır. *Unutulmayanlar*'da (Ayhan Sonyürek 2006) bir grup erkek, dayanışma ve sadakatle bir araya gelerek, tüm olanaksızlıklara ve sorunlara rağmen, hep çekmeyi hedefledikleri filmi gerçekleştirmeyi başarırlar. *Barda*'da (Serdar Akar 2006) kendisini sertlik ve tam bir iktidar sahibi olma gibi kavramlar üzerinden kuran beş erkek, kendisi gibi olmayana yönelik tepkilerini, bir tür mazlumluk anlatısıyla da birleştirerek, sadistçe bir şiddet gösterisi şeklinde dışa vururlar. Örnekleri ana akım Türk Sineması içerisinde daha da çoğaltmak mümkündür. Hatta *Masumiyet* (Zeki

Demirkubuz 1997) gibi bağımsız sinema örneklerinde de benzer temalara rastlanmaktadır.

Bu filmlerde sıklıkla bir türlü yerine konulamayan erkeklik yitimleri, kanıtlanamayan erkeklikler, iktidarsızlığın üstesinden gelemeyen erkekler sözkonusudur. İktidarsız karakterler, bir taraftan durumlarını gizlemeye bir taraftan da erkeklik yitimini telafi edebilmek adına kaba ve vulgar bir erkek imajı çizmeye çalışırlar.

Bu dönemde çekilen filmlerde sıkça yerleşik erkeklik biçimlerine hiç uymayan, Türk sinemasında daha önceki dönemlerde bir utanç oluşturabilecek görünüm ve karakterlerde bazı erkekler de görünür kılınmaktadır. Kadınsı davranışlar sergileyen, kırmızı, pembe turuncu kıyafetler giymiş erkekler, eşcinseller, transseksüeller, yardımcı rollerde de olsa perdedeki yerlerini almaktadırlar. Öte yandan bazı filmlerde, Türk sinemasında bir tabu olarak hep gizlenen erkek bedeni teşhir edilmekte, hazzın nesnesi haline getirilmektedir.

Sinemada erkek bedenlerinin bu şekilde sergilenişi tüketim ve beden politikaları çerçevesinde değerlendirilebilir. Yirminci yüzyılın sonlarında bir yandan sanal ortam yaygınlaştıkça tenin gerekliliği neredeyse yok olurken; öte yandan beden, ticari göstergelerle donatılarak yüceltilmektedir. Artık beden ve yüzeyi, çoklu piyasa kimliklerini yansıtan bir metne, sayfaya, ekrana, göstergeler toplamına dönüşmüştür. Deri dövmelemlerle, piercing ile, bronzlaşmayla, makyajla, kozmetiklerle sürekli olarak bireyselleştirilmenin, ticarileştirilmenin alanı haline getirilmiştir (Cabuklu 2004: 102). Foucault (2003: 40) erkek bedenlerinin de hazzın nesnesi haline getirildiği bu dönemin beden söylemini; "çırılçıplak soyun... ama zayıf, güzel, bronz tenli ol" şeklinde özetlemektedir.

Sözü edilen filmlerde de parçalar halinde izleyiciye sunulan ya da bir kadını andırır şekilde kıvrılan erkek bedenleri boy göstermekte ve sadece kadın bedeni değil, erkek bedeni de bir metaya dönüştürülmektedir. Öte yandan önceki dönemlerde çoğunlukla kadınlara yönelen eril şiddete artık, yüceltilen erkek modeline uymayan, bu yeni erkek tipleri de maruz kalmaktadır.

Değinen filmlerde çizilen erkek karakterler, güvenliksiz bir dünyanın aktörleridir ve anlatı

boyunca güvenli bir dünya algısına kavuşmanın mücadelesini vermektedirler. Bir yersiz yurtsuzluk, garibanlık söylemini de beraberinde çağıran güvensizlik duygusu özünde ailede meydana gelen aksamalardan kaynaklanmaktadır. Erkeğin otoritesinin de yeniden üretim alanı olan aile büyük ölçüde bütünlüğünü kaybetmiş, geleneksel işlevlerini yerine getiremez hale gelmiştir. Ailedeki aksamaların birincil sorumlusu olarak kadınlar gösterilmektedir. Öyle ki bu filmlerde sadakatsiz, ailesini terkedilen, tehlikeli, düzenbaz, erkekleri oyuna getiren, iktidarlarını ellerinden alan, şeytani kadınlar resmedilmektedir. *Karışık Pizza* (Umur Turagay 1998), *Asansör* (Mustafa Altıoklar 1999), *Duruşma* gibi filmlerde cinselliğiyle erkeğin iktidarını dizginleyen, onu tutsak alan tehlikeli kadınlar perdeye yansımaktadır. Filmlerde yer alan bu tehlikeli kadın imgesi kadınlara yönelik ağır bir güven bunalımının göstergesidir.

Aile düzeninin sarsılmasında sorumluluğu bulunan ikinci önemli unsur da, iktidarını kaybeden, pasif, pısrık, babalık sorumluluklarını yerine getirmeyen ya da tam tersine, fazla otoriter, huysuz babalardır. Filmlerin bazılarında gerçek babanın yerine getiremediği işlevleri yaşça büyük olan başka bir erkek yüklenmekte ve erkekler arasındaki ilişki baba oğul ilişkisine dönüşmektedir.

Filmlere yansıyan ve erkekleri bunalımlı bir ruh haline sürükleyen güvenliksiz dünya imgesi ailenin ötesinde tüm toplumsal kurumları da kapsayan bir tasarımdır. Küfürlü konuşan, fazla miktarda alkol ve uyuşturucu kullanan, suça ve mafyaya bulaşmış olan erkekler bir taraftan da bir mazlumluk anlatısının da özneleridir. Çizilen bu karamsar dünya içerisinde ayakta kalmanın yolu olarak ise erkekler arası dayanışma ve güç birliği önerilmektedir.

3. BULGULAR VE YORUM: YAZI TURA VE “ERKEKLİK KRİZİ”NİN SINIRLARI

2004 yılında çekilen ve yönetmenliğini Uğur Yücel’in yaptığı *Yazı Tura*’da, Türkiye’nin Güneydoğu bölgesinde yıllardır yaşanan terörle mücadeleden gazi olarak evlerine dönen gençlerin tekrar yaşama uyum sağlamada ne gibi sorunlarla karşı karşıya kaldıkları, 1999 yılında Marmara Bölgesinde yaşanan ve binlerce insa-

nın yaşamını yitirmesine, yaralanmasına, evsiz kalmasına neden olan deprem, Kürt Sorunu gibi birbirinden farklı konularda sorgulamalar yapılmaktadır. Filmde ayrıca toplumun büyük bölümünü oluşturan bireylerin bedenlerinde varlık kazanan geleneksel erkeksi değerler, bu değerler bütünü kendi içindeki çelişkileri ve erkeksi değerlerin taşıyıcısı durumundaki erkeğin yaşadığı bunalımlar da çarpıcı bir üslupla tartışmaya açılmaktadır. Çalışmamız erkeklik temsilleri üzerine bir çözümlemeyi amaçladığından filmde erkek imgesi üzerine üretilen anlamlar üzerinde durulacak, filme konu olan diğer toplumsal fenomenlere değinilmeyecektir.

Epizodik bir anlatı yapısına sahip olan film, birbirinden büyük ölçüde bağımsız iki öyküden oluşmaktadır. Filmin ilk yarısında, 1999 yılında Güneydoğu Bölgesinde askerlik yaparken bir mayın patlamasında bacağını kaybetmiş olan Göreme’li amatör futbolcu Rıdvan’ın sivil yaşama tekrar uyum sağlama mücadelesi konu edilmektedir. Filmin ikinci yarısında ise İstanbul’da babası ile birlikte yaşayan ve Rıdvan’ın bacağını kaybettiği patlamada kulağından yaralanan Cevher’in öyküsüne yer verilmektedir.

3.1. Yazı Tura’da Erkek Karakterlerin Kuruluşu

Yazı Tura’da, erkekler arası güç ve iktidar mücadelelerinin, acımasız rekabet ilişkilerinin biçimlendirdiği, erkekliğin yeniden üretim organlarınca kendini şekillendiremeyen erkeklerin “oyun”un dışına itildiği bir dünya konu edilmektedir. Filmin ana erkek karakterleri olan Rıdvan ve Cevher’in kişiliklerinde ve beden imajlarında kendini gösteren geleneksel erkek kimliği de filmde tasvir edilen erkek dünyasının kurulmasına katkı sağlamaktadır. Bu noktada, filmin, birlikte askerlik yapmış, savaşmış ve mayın patlaması sonucu gazi olmuş iki genç üzerine kurulu olması erkeklik tartışması açısından oldukça anlamlıdır. Çünkü askerlik, çatışma, savaş erkeklikle ilişkilendirilen ritüelleridir. Zorlu bir dayanıklılık mücadelesi ve cesaret göstergesi olarak da algılayabileceğimiz savaş, erkeğin kendi erkekliğini ispat etmesini, başkalarının gözünde de keskin bir erkeklik imgesinin kurulmasını sağlar.

Rıdvan’ın futbolcu olması da güçlü bir erkek imgesinin kurulmasında başvurulan başka bir

pekiştireç görevi yüklenmektedir. Nitekim “spor, eril bedenleri disipline etmekte, ‘normalleştirilmekte’, yurttaşların asker olarak yetiştirilmesine katkıda bulunmaktadır. İtaat ve öz kontrolü öğrenen sportif bedenler modern ulus devletin disipliner pratikleri için uysal özneler haline getirilmektedir” (Çabuklu 2004: 136). Dolayısıyla film kişileri spor, askerlik gibi ritüeller aracılığıyla bir yandan dayanıklılık testine tabi tutulurken, bir taraftan da vatanına sadakatle hizmet etme ve bu yolda canını bile ortaya koyabilme gibi niteliklerle donatılarak, milliyetçi bir anlatıyla harmanlanmış birer erkek modeli haline getirilmektedir.

Erkeksi nitelikler çoğunlukla gündelik hayat içerisinde dışavurulur ve pekiştirilme imkanı bulur. Bu anlamda erkek karakterlerin gündelik ilişkiler içerisinde edimlerine yansıyan çelişkiler, tutarsızlıklar, takıntılar, benliklerinin bir parçasını oluşturan erkeklik tasarımlarını anlamada da ipuçları sunar. Rıdvan ve Cevher’in gündelik ilişkileri gözlemlendiğinde, erkeklik tartışması açısından oldukça ilginç veriler ortaya çıkmaktadır. Fiziksel, cinsel, ekonomik ve ruhsal olarak güçlü, yenilmez, koruyucu, iktidar ve yetke sahibi, duygularını belli etmeyecek kadar irade sahibi olma (Yüksel 2001: 44) gibi geleneksel erkeksi norm ve değerleri içselleştirmiş olan her iki karakter de bu niteliklerin davranışlara aktarılması konusunda zorluklarla karşılaşmaktadırlar. Özellikle Rıdvan, erkeksi niteliklerin sergilenmesinde ve erkekliğin yeniden üretilmesinde oldukça başarısızdır. Başarısızlığın nedeniyse, ironik bir biçimde, yine bir erkek ritüeli olan savaştır. Öyle ki askerlikte alınan yaralar hem Rıdvan’ın hem de Cevher’in olağan toplumsal rollerini sorunsuz bir biçimde yürütebilmelerinde sorunlara yol açmaktadır.

Mayın patlamasında ayağını kaybeden Rıdvan, hem fiziksel açıdan, hem de toplumsal statü açısından “tam”lığı kaybetmiştir. Bütünlüklü bir beden imajının korunamamış olması erkeklik bunalımının da temel gerekçesini oluşturmaktadır. Nitekim kuramsal bölümde de değinildiği üzere, erkeksi nitelikler büyük ölçüde bedensel pratikler aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Erkeğin bedeniyle ilgili zayıflıkları, güçlü bir ben algısı kurmasında ve taşıdığı kimlikle bağdaşan davranışlar sergilemesinde aksaklıkları da beraberinde getirmektedir.

Rıdvan’ın erkek kimliğiyle ilgili yaşadığı aksaklıkları büyük ölçüde “otorite” kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Sertlik, güç, irade, tutarlılık gibi kodları içeren otorite, erkeğin ailede tartışmasız bir egemenlik kurmasını, erkekler arası ilişkilerde de kabul ve saygı görmesini sağlar. Bu çerçevede bakıldığında Rıdvan, hem ev içi hem de toplumsal ilişkilerde gerilemeler yaşamaktadır. Örneğin, kahvehanede geçen bir sahnede bir grup genç, Rıdvan’la alay eder ve yeterince cesur bir asker olmadığını ima ederler. Yine farklı sahnelerde duygularını kontrol edemez ve küfürlü ve saldırgan davranışlar sergiler.

Öte yandan fazla miktarda alkol ve uyuşturucu kullanan Rıdvan, gösterdiği abartılı ve çelişkili tepkiler nedeniyle sık sık pişmanlık hisseder ve yine duygusal patlamalar halinde kendini affettirmeye çalışır. Çabuklu’ya (2004: 88-89) göre, doğal, kaotik, sübjektif olana göndermede bulunan duygular, disiplinsiz, irrasyonel güçler olarak algılanmakta ve kadınlıkla ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla, bedenin kırılabilirliğini ve çözülüşünü çağrıştıran duyguların kolaylıkla ifade edilmesi, sert, sıkı, bükülmez bir kimlik olarak kurgulanan erkeklikle örtüşmemektedir.

Rıdvan ev içi ilişkilerde de kendine yeterli, sorunlarıyla baş edebilen bir erkek imajı sunmamaktadır. Her an iktidarını yeniden kurma zorunluluğuyla karşı karşıya olduğu ve sert bir erkek görünümü sergilemeye çabaladığı toplumsal ilişkilerin aksine evde, zayıf, kırılabilir, bir erkek görünümü sunmaktadır. Özel kamera, hızlı kamera hareketleri, düşük aydınlatma, sıcak renklerin yoğun bir biçimde kullanımı gibi görsel kodlar yardımıyla da pekiştirilen ve sık sık kabuslar şeklinde açığa vurulan bunalımlı ruh hali, Rıdvan’ı adeta ürkek bir çocuğa dönüştürmektedir. Örneğin filmin bir sahnesinde, yatağına uzanmış uyumaya çalışan karakter, garip sesler duyar ve çok korkarak annesine seslenir. Annesinin kucağına sokulmuş haldeki görüntüsü yetişkin bir erkekten çok bir çocuğu anımsatmaktadır. Bu sahneyi, erkekliği çevreleyen bir çok kavram gibi, psikanalitik açıdan erkek olmanın ilk aşaması olan anneden kopuşun (Frosh 1994: 106) da aslında yapay bir adım olduğu ve tehdit anında, anneye aslında hiçbir zaman koparılmamış olan bağın güçlü bir biçimde yeniden ortaya çıkacağına bir gönderme şeklinde okumak mümkündür.

Rıdvan Türk toplumunda erkek kimliğini belirleyen ve “otorite”yle de ilişkili olan “namus” kavramıyla ilgili olarak da başarısızlıkla karşı karşıyadır. Namus, Türk toplumunda otoritenin kaynağı durumundaki babanın ya da erkeğin, egemenlik alanı olarak belirlediği aile içerisinde, kontrol ve şiddet uygulamasını meşru hale getiren temel dayanaklardan birisidir. Namus kadın üzerinden tanımlanır. Kadın evlenene kadar bakireliğini korumak zorundadır. Başta baba olmak üzere ailedeki tüm erkekler kadının namusunun korunmasından kendilerini sorumlu hissetmektedirler. Namus kavramı erkeğin kendisini yeniden üretmesinin de yollarından birisidir çünkü başkaları üzerinde iktidar ve egemenlik kurma ve bu alanları başkalarına karşı savunma (Onur ve Koyuncu 2004: 45) erkeğin otoritesini meşrulaştırır ve pekiştirir. Evlilik, kadın için genellikle babanın “yasa”sından çıkışı ve kocanın “yasa”sına boyun eğişi getirmektedir. Nitekim erkeğin kadınına sahiplenmesi ve koruması beklenmekte bunun yanında bir bakıma namus bekçiliği görevini devralması istenmektedir. Bu durum erkeğin kadın üzerinde bir otorite kurmasının da dayanağını oluşturmaktadır. Bu çerçevede, nişanlısının davranışları üzerinde denetim kurma hakkını kendinde gören Rıdvan, onu egemenlik alanı içerisine dahil ederek, özellikle diğer erkeklerden gelebilecek tehditlere karşı güvenli bir alan oluşturmaya çalışmaktadır. Hatta böyle bir tehdit algısı söz konusu olduğunda kolaylıkla şiddete başvurabilmektedir. Bununla birlikte sevdiği kadının en yakın arkadaşıyla kaçmasına engel olamayarak iktidar alanını koruma, namusuna sahip çıkma sorumluluklarını yerine getiremez.

Filmin diğer ana karakteri olan Cevher ise, “sert erkek” imgesinin sertlik, bağımsızlık, söz dinlememe, erkeksi olmayan tüm davranışlardan kaçınma, otoriter kişilik gibi birçok niteliğini özümsemiş bir karakterdir. Mayın patlamasından dolayı oluşan travmanın da etkisiyle –sözü edilen travma filmde, hızlı çevrinmeler, eriyen, birbirine karışan insan yüzleri, hızla geçen tren görüntüleri, gürültü gibi unsurlar da kullanılarak sıklıkla vurgulanmaktadır - sosyalleşme sürecinde edindiği erkeksi nitelikleri abartılı bir biçimde edimlerine yansıtmaktadır. Otorite kavramıyla ilişkili olarak bakıldığında, Cevher’in kişiliğinin temelinde bir tür çift değerlilikten söz etmek mümkündür. Öyle ki

Cevher, babasına, arkadaşlarına, rakiplerine ve eşinsel abisine karşı abartılı erkeksi tavırlar ve bazen şiddet sergilerken, yanında çalıştığı çete reisine tam bir uysallık ve sadakatle bağlıdır. Cevher’in kişiliğinde belirlenen, kendisinden daha güçlü bir otoriteye koşulsuz boyun eğme ve daha zayıf olanı ezme şeklindeki çift değerlilik özelliğini Adorno (2003: 300-306), otoriter kişiliğin temel niteliği olarak belirlemektedir. Adorno’ya göre, otoritaryen karakterin kuvvetle özdeşleşmesi, “aşağı” olan her şeyin yadsınmasıyla birlikte gider. Otoritaryen karakter, bütün iç grupla ve aileyle özdeşleşerek otoriter disiplini kendi kendine dayatabilmektedir. Öte yandan aile ve iç grup aynı zamanda, özümlenen otoritenin diğer bireylere de en yoğun biçimde yansıtıldığı alandır.

Cevher, sunduğu beden imgesi ve bedensel pratikleri aracılığıyla da sert, bükülmez, güçlü bir karakter görünümü çizmektedir. Kirli sakal, asker künyesi, gümüş yüzük, koyu renk takım elbise, argo ifadeler gibi göstergeler yardımıyla da pekiştirilen maço erkek imajı, şiddet gösterilerini de beraberinde getirmektedir. Filmde, Cevher’in askeri disiplin ve çatışmalara katılmış olmasıyla ve mayın patlamasından kaynaklanan ruhsal travmayla gerekçelendirilen şiddet eğilimi, aslında heteroseksüel bir iktidar biçimi olarak kurgulanan erkek kimliğinden kaynaklanmaktadır. Cevher şiddeti, iktidarını yansıtmaya yolu olarak kullanmakta, bir bakıma bedeni üzerinde, kurulan iktidarı başka bedenlere yönlendirmekte ve böylece iktidarın devamlılığını sağlamaktadır. Nitekim, “Modern iktidar, erkek bedenini bir yandan araçsallaştırır, itaatkarlaştırır ve erilleştirirken, bir yandan da ona başka bedenlere aynı işlemi yapma imkanı sağlar”(Cengiz ve ark. 2004: 56). Bu anlamda erkek bedeni modern iktidarın üzerinde uygulandığı dolayım alanını oluşturur. Erkek bedeni, iktidarın hem nesnesi, hem de uygulayıcısıdır.

Cevher, geleneksel erkeklik idealinin bir gereği olarak dürüstlük, yardımseverlik, dostuna bağlılık, ezilenin yardımına koşmak gibi niteliklerle de donatılarak abartılı bir erkek imgesi oluşturmaktadır. Ancak Cevher karakterinde bir araya gelen tüm bu abartılı erkeksi nitelikler, erkeklik konusunda bir kuşku mu söz konusu olduğu sorusunu akla getirmektedir. Horrocks’un da belirttiği gibi (1994: 160), erkekli-

ğın abartılı hallerini, onun tehdit altında olduğunun bir göstergesi ve eril olmama korkusu olarak da yorumlamak mümkündür. Nitekim deprem sonrasında Yunanistan'dan ziyaret için gelen eşcinsel kardeş, Cevher için köklü bir homofobinin de gün yüzüne çıkması anlamına gelmektedir. Filmin çeşitli sahnelerinde iki kardeş arasındaki gerilimlere, karşılaştırmalara yer verilerek, Cevher karakteri aracılığıyla, eşcinselliğin geleneksel erkeklik tanımlarında yol açacağı kaygı -hatta histeri- karikatürize edilmektedir.

Segal, erkek olma sürecinde erkeklerin çocuklardan ayırt edilmelerinin önemli bir adım olduğunu ancak bunun onlar için yeterli olmadığını, kadınlardan da ayırt edilmeleri gerektiğini söyler (1992: 49). Ancak homofobiyle karşı karşıya olan erkek için en az çocuk ve kadından ayırt edilmek kadar eşcinsellerden de ayırt edilme ihtiyacı vardır. Homofobi, erkeğin davranışlarına aşırı erkeksi bir ben imgesi kurma çabası ve erkeklik tanımına uymayanları reddetme şeklinde yansımaktadır. Eşcinsel erkekler, korkuya, nefrete ve hatta şiddete hedef olmaktadır. Çünkü, "hegemonik erkeklik tanımlarına zarar vermektedirler"(Connel 1998: 152).

Bu çerçevede Cevher'in kardeşiyle ilişkilerinde gözlenen abartılı ve zaman zaman da şiddet gösterilerine dönüşen tepkileri, eşcinsellik karşısında içine düştüğü güvensizlik duygusunu ele vermektedir.

Öte yandan filmde, Cevher'in eşcinsellik karşısında yaşadığı güvensizliğin çok ötesinde hem Cevher hem de Rıdvan için her yönüyle güvensiz bir dünya resmedilmektedir. Bu anlamda erkek karakterler ciddi bir güven bunalımı içerisindeyler. Filmde her iki karakter de genel olarak olumlanmakta, zaman zaman haksız tepkiler verseler de hataları mazur görülmektedirler. Bununla birlikte onları kötücül bir dünya çevrelemektedir. Toplumsal değişimle de paralel giden bu güvensiz dünya imgesi geleneksel erkek kimliğinin kendini yeniden üretme alanlarını dönüştürmekte ve erkekliğin kendini yeniden tanımlayarak yeni koşullara ayak uydurmasını gerekli kılmaktadır. Ancak bu dönüşüm kolaylıkla üstesinden gelinebilecek bir süreç değildir. Kendini yenileyemeyen ve Cevher'in karakterize ettiği geleneksel erkek

kimliği, bir bunalımın içine sürüklenmektedir. Sözü edilen bunalım aynı dönemde çekilen diğer birçok filmde olduğu gibi *Yazı Tura*'da da, zaman zaman bir mazlumluk anlatısına dönüşmektedir. Cevher'in "hay kaderime... ya, ulan git askerde savaş kulağın sağır olsun, dön tam büfe açacakken deprem olsun amcan ölsün, şu olsun bu olsun, derken bir de Yunanistan'dan abin gelsin, o da erkek mi karı mı belli değil ya..." şeklindeki sözleriyle örnekleyebileceğimiz mazlumluk anlatısı, başedilemeyecek kadar kötü bir dünya, kötü kader gibi melodramatik öğelerle de harmanlanarak, erkeklerin edimlerini meşrulaştırmanın da yolu haline getirilmektedir.

Bu dönemde çekilen diğer bazı filmlerde de gözleendiği üzere, *Yazı Tura*'da ailedeki aksamlar özellikle de güçlü bir baba imgesinin olmaması, güvensiz dünya algısının oluşmasında birincil rol oynamaktadır. *Yazı Tura*'da öykünün merkezini oluşturan her iki ana karakterin de ailesi bütünlüğünü kaybetmiştir. Rıdvan annesiyle birlikte yaşamaktadır, babanın nerede olduğu ise bilinmez. Cevher de annesini kaybetmiştir, babası ise ailesini bir arada tutamamış, oğullarını sorunsuz birer erkek olarak yetiştirme görevini başarıyla yerine getirememiştir. Teoman'ın eşcinsel olmasının nedeni olarak da babanın yokluğu ve babaya duyulan özlemin başkaları tarafından istismar edilmesi gösterilmektedir. Çocuklarının durumlarından dolayı memnuniyetsizliğini dile getiren baba hatasını kabullenmekte ve "arızaları ben yaptım, ben adam değilim ki oğlum, babalığımı yapamadım ikisine de" şeklinde hayıflanmaktadır.

Babanın yokluğu ya da sorumluluklarını yerine getiremiyor olması, erkeklik tartışması açısından oldukça önemlidir. Çünkü baba, erkek çocuğun, bir erkek olarak yetişmesi ve erkeklerin dünyasına kabul edilmesinde vazgeçilmez bir sorumluluğa sahiptir (Horrocks 1994: 77). Öte yandan aile bütünlüğünün korunamamış olması da erkeğin sahip olduğu yetkenin sarsılması anlamına gelmektedir. Öyle ki aile, erkeğin ataerkil toplumsal kodları içselleştirerek cinsiyetine uygun bir kimlik kazandığı ve yetişkin bir erkek olduğunda da otoritesini uygulama alanı olarak belirleyerek, kimliğini yeniden ürettiği en önemli alandır. Filmde, baba imgesine ve aile kurumuna duyulan güven

bunalımını, siyaset, adalet, güvenlik gibi toplumsal alanda otoriteyi temsil eden çeşitli kurumları da içine alacak biçimde genişletmek mümkündür. Ekonomik açıdan da karamsar bir dünya tasarımının sunulduğu filmde erkek karakterler, para kazanmak için sıklıkla suça bulaşmaktadır.

3. 2. Bir Direnme Pratiği Olarak “Delikanlılık”

Yazı Tura'da gerek Rıdvan'ın, gerekse Cevher'in söz ve davranışlarında sıklıkla bir “delikanlılık” vurgusu dikkati çekmektedir. Delikanlılığın, otoriter zihniyetten beslenerek kendi kimliğini ahlak ve dürüstlük temelinde tanımladığını söyleyen Nuran Erol (2001: 135), popüler kültürel metinlerden hareketle delikanlılığı çevreleyen imajları; tam bir iktidar sahibi olmak ve ne olursa olsun iktidar sahipliği imajının zedelenmesine engel olmak, gerektiğinde şiddet gösterilerinde bulunmak, dürüstlük, yüreklilik, yaşlılara saygı, paylaşmayı bilmek, aşkı yüceltmek ve aşıkları korumak, mazlumdan yana olmak, haksızlığa boyun eğmemek, erkekligi ve erkeklige ait nitelikleri her koşulda korumak için mücadele etmek, gerekirse canını bile verebilmek şeklinde sıralamaktadır.

Abartılı bir erkeklik vurgusu içeren delikanlılık söylemini toplumsal alanda kendini güvende hissetmeyen erkeklerin bir tür direnme pratiği olarak değerlendirebiliriz. Daha önce değindiğimiz gibi, erkekler, ideal olarak sahip oldukları farklı iktidar biçimleri içinde -kadınlar üzerinde, diğer erkekler üzerinde, kendi bedenleri üzerinde, makineler ve teknoloji üzerinde kurdukları iktidarlara içinde- var olurlar (Segal 1992:48). Öte yandan kadın ve eşcinsel hareketleri, ailede ve erkeğin iktidarını kuran diğer toplumsal örgütlenmelerdeki gerilemeler, geleneksel erkeklik biçimini kolaylıkla üstesinden gelinemeyecek bir gerilime sürüklemektedir. Bu noktada delikanlılık söylemi bir tür savunma mekanizması olarak değerlendirilebilir.

Yaratılan delikanlılık imgesiyle de ilişkili olarak ele aldığımız filmde, abartılı bir biçimde argo ve küfürle konuşma eğilimine rastlanmaktadır. Gerçekmiş gibilik izlenimi oluşturmada (Ulusay 2004: 156) da etkili bir yöntem olan küfür, bir yandan içerdiği otorite hissi ve şiddet aracılığıyla erkeksiliği arttırırken, erkekler

arasındaki bağı da pekiştiren bir araç olarak varlık göstermektedir. Küfrün yanında, kadınları aşağılamaya ve kaba bir erkeklik tasvirine olanak sağlayan argo ifadeler de bolca başvurulmaktadır.

Bu dönemde çekilen diğer bazı filmlerde olduğu gibi *Yazı Tura*'da da, erkeklerin aile, ekonomi, siyaset, adalet, güvenlik gibi kurumlara karşı yaşadıkları güven bunalımı öylesine ileri boyutlara ulaşmıştır ki, anlatılar sıklıkla belirsiz, mutsuz sonlarla noktalanmakta hatta üstesinden gelinemeyen sorunlar karşısında ölüm sıklıkla başvurulmuş bir son haline getirilmektedir. *Yazı Tura*'nın sonunda Cevher, cinayet işlediğini için tutuklanır. Sorunlarıyla baş edemeyen Rıdvan ise beylik tabancasını kullanarak intihar eder. Ancak intihar, Rıdvan'ın bedeninde cisimleşen erkek için yenilgi değil tam aksine oldukça erkeksi bir davranıştır. Çünkü intihar ederek “erkeklik onuru”nu kurtarmaktadır. Öte yandan erkek çocuğunu her açıdan yetişkin bir erkek olarak topluma hazırlamakla görevli olan anne, yaşamına son veren oğlunun yere düşmüş olan protez bacağını kucağına alıp uzaklaşarak bir anlamda, “tam”lığı kaybetmesi nedeniyle erkeklikle ilgili gerilemeler yaşayan oğlunun erkekliğini simgesel düzeyde iade etmektedir.

SONUÇ

Türkiye’de, diğer popüler kültür ürünlerinde olduğu gibi, sinemada da merkezi konumu erkek özneler işgal etmektedir. Öte yandan, sertlik, anlaşmazlık, başarı, kendini her daim yeniden onaylatma, erkeksi bir bedene sahip olma, kadınsı olan tüm görünüm ve davranışlardan kaçınma gibi niteliklerle donatılan “erkeklik”, gerek ailede gerekse kamusal alanda diğer kimlikler üzerinde iktidar ve şiddet uygulama hakkını kendinde görmektedir. Bununla birlikte bir otorite odağı olarak yapılan erkek kimliği erkek için de bir baskı ve şiddet kaynağı konumundadır. Bu durum erkek için yaşamı boyunca sürececek bir gerilim oluşturmaktadır. Erkeklik ritüellerinin yaşama geçirilmesinde aksaklıklar ortaya çıktığında ya da başka kimliklerden gelebilecek bir tehdit karşısında sözü edilen gerilim kolaylıkla bir histeriye hatta paranoyaya dönüşebilmektedir.

Buradan hareketle, Türk sinemasında 1990’ların ikinci yarısından itibaren yapılan

filmlerin önemli bir bölümünde sunulan erkeklik temsillerini, erkeklik açısından bir tehdit algısının var olduğunun göstergeleri olarak okumak mümkündür. Birçoğunda erkek erkeğe dostluğun konu alındığı bu filmlerde Türk sinemasında genel olarak ağırlığını hep koruyan erkek egemenliği, hayli baskın bir biçimde varlık göstermektedir. Ancak bu dönemde çekilen filmlerde sergilenen erkeklikler hep olduğunun tersine oldukça sorunlu, bunalımlı, kırılmalı, hastalıklı, aşırı şiddet eğilimli, sürekli olarak kadınları ve eşcinselleri aşağılayan, karamsar, suçluluk hisseden, güvensiz vb niteliklere sahiptir.

Örnekleme olarak incelediğimiz *Yazı-Tura*'da ise erkeklik tartışması, aile-kamusal alan, iyikötü, delikanlı-delikanlı olmayan, geleneksel erkek-eşcinsel, dürüst erkekler-kötücül dünya gibi bir dizi karşıtlık üzerinden yürütülmektedir. Oldukça kırılmalı, sorunlu, hastalıklı, erkekliklerin tasvir edildiği film, çalışmanın kuramsal bölümünde öne sürdüğümüz, erkekliğin, ödün vermez bir otorite sahibi, sert, uzlaşmaz bir kimlik görünümü arz etmesine karşın aslında oldukça kırılmalı bir toplumsal kurgu olduğu iddiasını, özellikle Rıdvan'ın deneyimleri aracılığıyla, destekler niteliktedir. Filmde Rıdvan'a bedensel bir ötür verilerek, taşıdığı kimliğin yol açtığı gerilim oldukça çarpıcı bir biçimde perdeye yansıtılmaktadır.

Cevher'in yaşadığı bunalımlar ve diğer film kişileriyle olan ilişkileri çerçevesinde ise, hegemonik erkekliğin ciddi bir krizin içinde olduğu önerisi tartışılmaktadır. Öyle ki, filmde sunulan erkeklik temsillerini, ailenin, kötüye giden ekonomik koşulların, istikrar ve güven vaat etmeyen siyaset kurumunun hatta diğer bütün toplumsal kurumların içine düştüğü sorunlar nedeniyle ataerkil erkek kimliğinin bir gerileme yaşadığının, dahası postmodern dönem olarak adlandırılan yeni dönemde kendisine daha rahat bir savaşım alanı bulan kadın ve eşcinsel hareketlerin yükselişine bağlı olarak, bir bunalıma sürüklendiğinin örnekleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Öte yandan filmde geleneksel erkeklik kurgusu tartışmaya açılıyor olsa da, bu konuda köklü bir eleştiri öne sürülmemekte hatta ataerkil kodlar yeniden üretilmektedir. Nitekim filmi oluşturan her iki öykü de ataerkil idealleri pekiştiren

mesajlarla sonuçlanmaktadır. Rıdvan beylik tabancasıyla intihar edip "onurunu kurtararak", tam da erkeksi bir değer üretmektedir. Cevher ise baştan beri reddettiği eşcinsel kardeşini cinayet işleme pahasına kurtararak onu ailesinden birisi olarak benimsemekte ve egemenlik alanına dahil etmektedir. Böylece her ne olursa olsun bütünlüğü korunması gereken aile bir biçimde yeniden kutsanmakta, aile bireyleri arasında dayanışma ve aileyi bir arada tutacak güçlü ama koruyucu bir ataerki önerilmektedir.

NOTLAR

(1) Konuyla ilgili bir başka çözümleme için bkz. Ulusay, 2004

KAYNAKLAR

Adorno T (2003) Otoriteryen Kişilik Üstüne, Doğan Şahiner (çev), Om Yayınları, İstanbul

Arslan U T (2005) Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk, Metis Yayınları, İstanbul.

Atay T (2004) Erkeklik En Çok Erkeği Ezer, Toplum ve Bilim, 101: 11-31.

Baudrillard J (1997) Tüketim Toplumu Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Behçetoğulları P (1993) Kadının Adı Yok: Erkek Bakışı ve Otorite, A.Ü.BYYO Yıllık, 180-192.

Benhabib Ş (1999) Modernizm, Evrensellik ve Birey, Mehmet Küçük (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bourdieu P ve Wacquant L J D (2003) Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, Nazlı Ökten (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.

Cengiz K, Tol U U ve Küçükural Ö (2004) Hegemonik Erkekliğin Peşinden, Toplum ve Bilim, 101: 50-71.

Connell R. W. (1998) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Cem Soydemir (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Connell R W (2002) Masculinities and men's health, B Baron (eds), Gender in Interaction. Perspectives on femininity and masculinity in ethnography and discourse, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia.

- Çabuklu Y (2004) Toplumsalın Sınırlarında Beden, Kanat Yayınları, İstanbul.
- Demez G (2005) Değişen Erkek İmgesi: Kabadaydan Sanal Delikanlıya, Babil Yayınları, İstanbul.
- Erol N (2001) Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi, Doğu-Batı, Haziran 2001: 129-140.
- Foucault M (1993) Cinselliğin Tarihi-1, Hülya Tufan (çev), AFA Yayınları, İstanbul.
- Foucault M (2003) İktidarın Gözü, Işık Ergüden (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Frosh S (1994) Sexual Difference : Masculinity and Psychoanalysis, GBR: Routledge, London.
- Horrocks R (1994) Masculinity in Crisis, St. Martin's Pres, New York.
- Işık E (1998) Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kassing L R, Beesley D ve Frey L L (2005) Gender Role Conflict, Homophobia, Age, and Education as Predictors of Male Rape Myth Acceptance, Journal of Mental Health Counseling, 27 (4): 311-328.
- Levant R F ve Richmond K (2007) A Review of Research on Masculinity Ideologies Using the Male Role Norms Inventory, Journal of Men's Studies, 15 (2): 130-146.
- Loo H V D ve Reijen W V (2003) Modernleşmenin Paradoksları, Kadir Canatan (çev), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Lyotard J F (1997) Postmodern Durum, Ahmet Çiğdem (çev), Vadi Yayınları, Ankara.
- MacMullan T (2001) What Is Male Embodiment?, N Tauna (eds), Revealing Male Bodies, Indiana University Pres, Bloomington.
- Mulvey L (1993) Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Nilgün Abisel (çev), 25. Kare, 3: 18-24.
- Onur H ve Koyuncu B (2004) Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler, Toplum ve Bilim, 101: 31-50.
- Özden Z (2004) Film Eleştirisi: Film Eleştirisinden Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, İmge Kitabevi, Ankara.
- Pleck J H (1995) The Gender Role Strain Paradigm: An Update, R. F. Levant & W. S. Pollack (eds), A New Psychology of Men, Basic Books, New York.
- Real T (2004) Erkekler Ağlamaz, Z. Koltukçuoğlu (çev), Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul.
- Ryan M ve Kellner D (1997) Politik Kamera, Elif Özsayar (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Segal L (1992) Yarışan Erkeklikler: Erkeklik-Erkek İdeali, Volkan Ersoy (çev), Birikim, 35: 38-49.
- Sökmen S (2004) Bu Sayıda..., Toplum ve Bilim, 101: 3-7.
- Ulusay N (2004) Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi, Toplum ve Bilim, 101: 144-162
- Uluyağcı C (1993) Türk Sinemasında Erkek Söylemi, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Ankara.
- Uluyağcı C (2001) Sinemada Erkek İmgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış, Kurgu, 18: 29-39.
- Whannel G (2002) Media Sport Stars : Masculinities and Moralities. Florence. KY, USA: Routledge.
- Yüksel N A (2001) Tarkan Yıldız Olgusu, Çiviyazıları, İstanbul.