

Karanlık Gece’de Erkeklik, Bellek ve Şiddet

Göze Orhon

Hacettepe Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi

[ORCID: 0000-0003-4785-5068](https://orcid.org/0000-0003-4785-5068)

gozeorhon@gmail.com

Öz

Bu makale, *Karanlık Gece* (Özcan Alper, 2022) filmini erkeklik, şiddet ve toplumsal hatırlama arasındaki ilişkisellik üzerinden inceler. Film, taşrada işlenen bir cinayet anlatısından yola çıkarak erkekliklerin nasıl kurulduğunu, krize girdiğini ve geçmişin inkâr edilmesiyle nasıl yeniden üretildiğini tartışmaya açar. Çalışma, geçmişle yüzleşmenin cinsiyetli biçimlerini sorgularken, hatırlama ve unutmanın erkeklik pratikleri içindeki yerini araştırır. Tematik ve göstergebilimsel çözümleme yoluyla filmde tekrar eden imgeler ve tematik süreklilikler ortaya konmuş, erkekliğin şiddetle, güçle ve suskunlukla kurulan bir toplumsal uzlaşının parçası olarak nasıl işlediği gösterilmiştir. Bu çerçevede makale, erkekliğin hem geçmişin bastırılmış şiddetini hem de bugünün suskunluk rejimlerini taşıyan bir bellek formu olarak nasıl çalıştığını tartışır. Bu makale, erkeklik, bellek ve şiddet ilişkisini kuramsal bir düzlemde tartışan bir girişim olarak, erkekliğin bellek çalışmalarıyla kesişen bir eksenle ele alınmasını önermektedir.

Anahtar Kelimeler: *Karanlık Gece*, erkeklik, bellek, şiddet, travma

• • • • •

Geliş tarihi: 4 Ekim 2025 • Kabul tarihi: 5 Aralık 2025

•

Araştırma Makalesi

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2025 • 17(2) • 151-186

DOI: 10.46655/federgi.1797162

Masculinity, Memory and Violence in *Karanlık Gece*

Göze Orhon

Hacettepe University, Asst. Prof.

[ORCID: 0000-0003-4785-5068](https://orcid.org/0000-0003-4785-5068)

gozeorhon@gmail.com

Abstract

This article examines *Karanlık Gece* (A Dark Night, Özcan Alper, 2022) through the relational nexus of masculinity, violence, and social remembrance. Drawing on a rural murder narrative, the film explores how masculinities are constructed, how they enter into crisis, and how they are reproduced through the denial of the past. The study interrogates gendered forms of confronting the past and investigates the place of remembering and forgetting within masculine practices. Through thematic and semiotic analysis, it reveals recurring images and continuities that illustrate masculinity as part of a social consensus built upon violence, power, and silence. Within this framework, the article discusses how masculinity operates as a form of memory that carries both the repressed violence of the past and the regimes of silence of the present. As an inquiry into the theoretical relationship between masculinity, memory, and violence, the article proposes an intersectional framework that situates masculinity within the field of memory studies.

Keywords: *Karanlık Gece*, masculinity, memory, violence, trauma

• • • • •

Arrival date: 4 October 2025 • Acceptance date: 5 December 2025

•

Research Article

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2025 • 17(2) • 151-186

DOI: 10.46655/federgi.1797162



Giriş

Özcan Alper’in *Karanlık Gece* (2022) filmi, taşra toplumunda işlenen bir cinayet üzerinden erkeklikle iç içe geçmiş toplumsal şiddet, yüzleşilmemiş geçmiş ve kolektif sessizlik meselelerini tartışmaya açar. Film yalnızca bireysel bir trajediyi değil, Türkiye’nin toplumsal belleğinde bastırılmış travmaların taşradaki gündelik hayatla nasıl bir arada var olduğunu da gösterir. Bu makale, filmi erkeklik, şiddet ve bellek temaları etrafında çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken geçmişle ilişkilenme biçimlerini cinsiyetli bir zeminde sorunlaştırmayı denemekte ve bu ilişkiselliğe dair yeni sorular üretmeyi hedeflemektedir. Erkeklik, şiddet ve bellek, filmin merkezinde birbirinden bağımsız değil; tersine, sürekli birbirini koşullayan ve derinleştiren dinamikler olarak görünür. Çalışmanın yöntemi, film anlatısının parçalı yapısı içinde beliren süreklilikleri yakalayarak filmde erkekliğin ve belleğin hangi temsil biçimleriyle aktarıldığını açığa çıkarmayı mümkün kılan tematik analiz ve seçili sahnelerde görsel ve işitsel göstergeleri çözümleyen göstergebilimsel

yöntemdir.

Bu makalede *Karanlık Gece*, iki ana tema üzerinden ele alınacaktır: (1) Erkekliğin inşası, krizi ve şiddeti, (2) hatırlama, hakikat ve bellek mekânları. Her bir aşamada erkeklik ve toplumsal hatırlamanın kipleri (unutma, travma, inkâr vs.) arasındaki ilişki merkezi bir soru olarak canlı tutulacaktır. Erkeklik ve toplumsal hatırlama/unutma arasındaki ilişkiyi sorgulamak, bu çalışma açısından kuramsal bir çabadır. Dolayısıyla çalışma verili ve meşru bir kavramsal zeminden yola çıkmak yerine, filmin analizi etrafında kavramları eklektik ve seçmeci biçimde kullanacaktır. Çalışma, 2000’ler sonrası Türkiye sinemasında taşra ve erkeklik ilişkisini konumlandırmayı ve *Karanlık Gece*’yi benzerleri içinde bir çerçeveye oturtmayı hedefleyen bir tartışma ile açılmakta ve filme ilişkin kısa ve betimleyici bir bölümle devam etmektedir. Ardından erkeklik, şiddet ve toplumsal hatırlama arasındaki ilişkiselliği tartışan bir bölümle sürmekte ve erkekliğin çok boyutlu temsilini ve toplumsal hatırlamanın kiplerini tartışmaya açan iki ana analiz bölümüyle sonlanmaktadır. Her iki tema, tematik analizin olanaklı kıldığı ortaklıklar etrafında türetilmiş alt temaları kullanarak ayrıntılı biçimde tartışılacaktır.

***Karanlık Gece*’nin Çerçevesi: Taşra, Erkeklik ve 2000’lerden Sonra Türkiye Sineması**

2000’lerden sonra Türkiye sinemasının taşrayla önceye kıyasla daha farklı biçimde ilişki kurduğu yaygın biçimde kabul edilir (Argın 2005; Suner 2010; Kalkın Kızıldaş 2016; Değirmen ve Kırıl, 2021; Palancı 2024). Taşra, yalnızca anlatı mekânı değil, güvensizliğin, tekinsizliğin ve kötülüğün uzamsal karşılığıdır (Satır, 2023, 7). Bu dışsallık coğrafi olmaktan çok varoluşsal bir nitelik taşır; taşra, “yer”le sınırlı olmayan, hâkim yaşam pratiklerinin kıyısında kalan bir deneyim ve ruh hâlidir (Kalkın Kızıldaş 2016, 80). Suner’in ifadesiyle taşra, “bir hissediş biçimini, yani kişinin ait olduğu varsayılan sınırlayıcı bir

mekânda sıkışıp kalmasından kaynaklanan can sıkıntısını (*ennui*) temsil eder.” (2010, 19) Dolayısıyla taşra, hem bir yer hem bir *hâldir*: Dışta kalmanın, merkeze ait olamamanın duygu iklimidir. Nurdan Gürbilek’in “taşra sıkıntısı” olarak tanımladığı bu hâl, taşranın “merkez olmadığını [ve] kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama henüz bunu sessizce yaşadığı” (1997, 81) bir deneyime işaret eder; “bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini [...] böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için” (1997, 80) kullanılır.

2000’ler sonrası taşra sineması bağlamında iki soru öne çıkar: İlki, taşra ve erkeklik ilişkisine dairdir, ikincisi ise taşra temsiliinin geleneksel uyuşumların ötesinde yeni bir dinamik sunup sunmadığıdır. Bu ikinci soru, merkez-taşra ilişkisinin dönüşen niteliğini ve taşraya bakmanın güncel olanaklarını tartışmayı gerektirir.

Burçin Kalkın Kızıldaş, taşra sıkıntısının neden erkek karakterler üzerinden anlatıldığını sorgular ve bu ikilinin yalnızca taşrayla açıklanamayacağını belirtir (2016, 80). Nitekim bu filmlerde taşra, erkekliğin içsel kırılğanlıklarını açığa çıkaran bir sahne olarak belirir:

“Bu erkeklerin çoğu sınıfsal konumları, başka erkekler karşısındaki konumları ve kimsesizlikleriyle kırılğandır. [...] Sokaklar, kahveler homososyal olarak uzlaşmış mekânlardır [...] Eril mekânlar; erkekliğin kendi içindeki hiyerarşilerin oluştuğu, erkekler arası iktidar ilişkilerinin bir sistemi anlatmak üzere inşa edildiği mekânlardır” (Kalkın Kızıldaş, 2016, 81–82).

Bu tespit, *Karanlık Gece*’de erkeklik ve şiddet anlatısının neden bir kasabaya yerleştiğini açıklar. Taşranın homososyal mekânları, erkeklik krizlerinin sahnesi olur; böylece anlatı, erkekliğin kırılğan doğasını görünür kılar. Erkeklik “öğrenilen, zorla dayatılan [...] homososyalliğin küçük düşürme, dışlama, aşağılama gibi taktikleriyle performe edilmesi zorunlu

tutulan bir pratikler toplamı” (Yüksel 2013, 51) olarak düşünüldüğünde, taşra erkekliği “zorlama ve pragmatik” niteliğiyle (Özarslan 2016, 160), “kendi efsanesini/mitolojisini yaratma” hevesiyle (age., 76), erkekler arası rekabeti “bütün diğer politik eğilimleri kesen bir politik bağlam”a dönüştürmesiyle (age., 164) ve “karşılaşmalar ve performanslar tarafından belirlenen bir ilişkisellikler manzumesi” olarak ortaya çıkmasıyla (age., 160) erkekliğin kırılganlığını görünür kılan bir mercek işlevi görür.

Bu nedenle taşra sineması hem mekân hem de erkeklik sinemasıdır. *Karanlık Gece* gibi filmler erkek kalabalıklarına odaklansa ve kadınlar anlatıda nadiren görünse de “ataerkil kültürle olan kendi suç ortaklıklarının farkında olan eleştirel bir özbilinç” taşımalarıyla erkekliğe mesafeli ve onu sorgulayıcı bir konum alırlar (Suner 2010, 163). Taşranın erkeklik üzerine kurduğu kontrastlı zemin, bu tavrın görünürlüğünü artırır.

Son dönem taşra filmleri, Türkiye’nin son yirmi yıllık dönüşümünü alegorik biçimde yansıtır; 2000’ler sineması bir yönüyle taşra sineması olarak tanımlanabilir (Palancı 2024, 753). Merkez-taşra ayrımı dönüşmüş, hiyerarşik gerilim ülke genelinde yayılmıştır (Laçiner 2005, 36); şehirler taşralaşmış, taşralar farklı düzeylerde şehirleşmiştir (Bora 2005, 44). Taşraya özgü “baskı ve tahakküm mekanizması” artık şehir hayatını da kuşatır (Birkan 2005, 315–316). Böylece sinemanın taşraya dışarıdan bakan gözü yerini içkin bir anlatıya bırakmış; “taşra addedilen yerle, taşranın dışının giderek birbiriyle özdeşleşmesi” (Çiğdem, 2005, 114) nedeniyle sinemanın taşra temsilleri, artık sabit bir dışsallık – merkezden taşraya bakan göz – olmaktan çıkarak bir kültürel içkinlik hâline gelmiştir.

Bu dönüşüm, taşranın sınırlarının genişlemesi kadar, taşralı erkekliğin de yeni biçimlerde merkezileşmesi anlamına gelir. Erkekliğin taşradaki görünümüne ait değerler – gözetleme, güç gösterisi ve erkeklik konusunda dışlayıcı bir uzlaşımsallık¹ – artık yalnızca taşraya ait değildir; ülke geneline

yayılmış, gündelik hayatın dokusuna sinmiş bir tahakküm kültürüne dönüşmüştür. Böylelikle taşra nasıl içselleşmiş bir coğrafyaya dönüştüyse, erkeklik de taşranın içselleştirilmiş iktidar biçimi olarak merkezde yeniden vücut bulur. *Karanlık Gece*’deki erkek karakterler, bu merkezileşmiş taşralı erkekliğin taşıyıcılarıdır. Sessizlikleri, şiddet ve suç karşısındaki konumları ve birbirleriyle kurdukları tahakküm ilişkileri, taşranın artık yalnızca bir mekân değil, toplumsal bir *habitus* olarak merkezde yeniden üretildiğini gösterir. Film, taşranın erkekliğini merkeze taşıırken, merkezdeki erkekliğin de çoktan taşralaşmış olduğunu görünür kılar.

Karanlık Gece Üzerine

Film, taşralılık ve erkekliğin iç içe geçtiği bir anlatı üzerine kuruludur. Açılış sahnesinde ava giden erkek kalabalığına patika yollardan yükselen toz ve bağırtilar eşlik eder; bu sahne, filmin sonunda Ali’yi öldürmeye giden erkeklerin görüntüsüyle birleşir ve anlatıyı erkeklik ve şiddet ortaklığında kapanan bir paranteze alır. Filmin ana karakteri, yedi yıl önce kasabaya dışarıdan gelen Ali’nin öldürülmesiyle sonuçlanan olaylar sonrası kasabayı terk eden, annesinin hastalığı üzerine geri dönmek zorunda kalan İshak’tır.

Kasabada erkekler durağan, geleneksel bir hayat sürerler; kasabanın kadınları kamusal alanda görülmez. Kamusal alanda görünen tek kadın Sultan’dır; o da erkeklerle ve erkeklikle bağı neticesinde görünür olur. Ali’nin öldürülmesi olayı, yedi yıl sonra kasabaya dönen İshak’ın hatıralarını zapt eder. Kasabalılar ise olayı tamamen unutmuş gibidir. Sultan ve İshak’ın olaydan önce bir gönül ilişkisi vardır, ancak Sultan şimdi kasabalı Nurettin’le evlidir. İshak dönüşünde yadırganmaksızın erkek topluluğuna karışır.

Orman memuru olarak kasabaya atanan Ali’nin yedi yıl önce kasabaya ilk gelişi, bir akşam meyhaneye girmesiyle gerçekleşir. Kentli görünümü, sırtındaki gitarı ve tuvalete gittiğinde masada çalan telefonunun ezgisi – bu bir Afrika ezgisidir – kasabalı erkeklerde rahatsızlık yaratır. Ali’nin ölçülü, dostça

tavır yeterince erkekçe bulunmayan bir kırılğanlık olarak algılanır ve bu algı giderek yayılır.

Ali'nin “uyumsuz” varlığı, Sultan'la yakınlığı ve İshak'la kurduğu arkadaşlıkla pekişir; kasabalı erkeklerce dışlanır, saldırıya uğrar ve sonunda onlar tarafından öldürülür. Bu bir nefret cinayetidir. Ali'nin taşralı erkekliğin av pratiğine dolaylı karşı çıkışı, doğayla kurduğu farklı ilişki ve toplumsal cinsiyet normlarına uymayışı, kısa sürede nefretin hedefi haline gelmesine neden olur. Sultan'la yakınlığı, cinayetin meşru gerekçesi haline gelir. Bir gece dağdaki kulübesinde gitar çalarken linç edilir, cesedi Gidengelmez Dağları'ndaki bir obruğa atılır. Babası ve Almanya'da yaşayan ablası Sırma yıllarca onu arar. İshak, kasabaya döndüğünde onlara yakınlık gösterir. Baba, oğlunun cesedine ulaşamamanın doğurduğu çaresiz bir umut taşır; dağlarda ıslık çalarak oğlundan ses bekler.

İshak'ın Ali'yle kurduğu duygusal bağ nedeniyle lince katılması beklenmez; yine de bu şiddet hikâyesinde kurbanlıktan faillığe kayar. Yedi yıl sonra kasabaya dönüşü, o geceki suç ortaklığını tanıklığa dönüştürme çabasıdır. Vicdan yükü ağırlaşır, olayın faillerine ve tanıklara gerçeği hatırlatmaya çalışır. Bu ısrar önce köpeğine, sonra kendisine yönelen şiddetle karşılık bulur. Sonunda Ali'nin kaderini paylaşır; erkekler arasındaki inkâr sözleşmesini ihlâl eder ve yaşamı Ali'nin atıldığı obrukta son bulur.

Film, geçmiş ve şimdiki zaman arasında kurulan bir salınımda akar. Başta “7 Yıl Önce” ibaresiyle belirlenen geçmiş ve şimdiki zaman ilişkisi, ilerleyen bölümlerde iç içe geçer. *Flashback*'ler travmanın temsili için bir araç olarak kullanılır; geçmişle şimdi arasındaki sınır giderek silinir. Anlatı genel olarak kasvetli bir atmosferde akar: Kasaba sahneleri tozlu ve sıcak, dağ ve obruk sahneleri puslu ya da keskin berraklıkta görünür; doğa, olayların duygusal tonuna göre biçim değiştirir.

Erkekliğin Şiddeti ve Şiddetin Belleği

Kırılgan/Güvencesiz Bir Statü Mücadelesi Olarak Erkeklik

Hegemonik erkeklik kavramı uzun süre erkeklik çalışmalarının merkezinde yer almış; ataerkil düzenin otorite ve rasyonalite temalarıyla bağlantılı bir iktidar biçimine ve bu iktidarın pratiklerde kolektif olarak deneyimlenmesine karşılık gelmiştir (Connell 2025a, 90; 156). Ancak ekonomik ve kültürel kırılganlıklar tarafından sürekli tehdit edildiği için hegemonik erkeklik, belirli bir toplumsal cinsiyet düzeninde hegemonik bir konumu temsil etse de her zaman yeniden kurulan, tartışmaya açık bir formdur (age., 116; 76). R. W. Connell, kavramın işlevsel olduğunu belirtmekle birlikte, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin niteliği, erkekliklerin çeşitliliği ve dinamik yapısı açısından yeniden formüle edilmesi gerektiğini kabul eder (2005a, xviii; 2005b, 845–847). Hegemonik erkeklik, kimi zaman fazlaca basitleştirici bir çerçeve sunar (846) ve erkekliği sabit niteliklerin toplamı gibi kavrar (Connell 2005b, 847). D. Z. Demetriou da erkekliğin bütüncül ve kapalı değil, melezlik ve çelişkiler içinden kurulduğunu vurgular (2001, 355).

Bu arka plan, çalışmanın hegemonik erkeklik kavramını yeniden üretmek yerine farklı bir kavramsal çerçeveye yönelme gerekçesini oluşturur. Kırılgan/güvencesiz erkeklik [*precarious manhood*] yaklaşımı doğrudan hegemonik erkeklik kavramı yerine önerilmese de, söz konusu sınırlılıkları aşmak açısından güçlüdür. J. A. Vandello ve J. K. Bosson’a (2013) göre erkeklik “zor kazanılan ve kolay kaybedilen” bir statü olarak algılanır; doğuştan verilmez, sürekli kanıtlanması gerekir (Vandello vd. 2008, 1327). Erkekliğin “müphem” doğası her meydan okumayı tehdit ve kaygı olarak deneyimletir (Vandello ve Bosson 2013, 104). Bu bağlamda erkeklik; (1) kazanılan, (2) kırılgan ve geçici, (3) kamusal biçimde sürekli ispatlanması gereken bir statüdür (101). Statü tehdidi altındaki erkekler, erkekliği “geri kazanmak” için saldırgan ya da riskli davranışlara yönelebilir (Vandello ve Bosson 2013, 104)

görünür, riskli ve fiziksel dayanıklılık içeren eylemler bu performansta özel önem taşır (Vandello vd., 2008, 1327). Bu kırılganlık yalnız bireysel değil, politik düzeyde de belirleyicidir; tehdit algısı yükseldikçe “sert ve saldırgan” liderlik tarzlarına destek artar (DiMuccio ve Knowles 2021, 1170). Erkeklik onurunun veya Türkiye örneğinde “namus”un merkezi bir tema olduğu bağlamlarda bu dinamik daha yoğun işler (Bosson ve Vandello 2011, 84).

Karanlık Gece’deki erkeklik biçimleri, sabit ve hiyerarşik modellerden ziyade statü kaybı tehdidinin belirlediği, homososyal mekanlarda görünür performanslarla sürdürülen bir ispatlama çabası üzerinden anlaşılmalıdır. Sessizlik sözleşmesinin bozulmasıyla kayıp ihtimalinin somutlaştığı anlatıda erkek karakterlerin birbirlerini gözetleyerek, tehdit ve korkuyu ölçerek var olmaları; erkekliğin “kaybedilebilir” ve sürekli kanıtlanması gereken bir statü olarak kurulduğunu gösterir. Statü kaygısıyla sert şekilde yön değiştiren İshak’ın performansını belirleyen, bir hegemonya arzusu değil; kaybetme korkusu, şüphe, yalnızlık ve topluluğun bakışıdır. Bu nedenle *Karanlık Gece*, erkekliği güçten çok kırılganlık, tahakkümden çok güvence arayışı ve normdan ziyade tehdit algısı üzerinden örgütleyen bir statü rejiminin temsili olarak okunabilir.

Bellek ve Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet ve bellek arasındaki ortaklık, her ikisinin de dinamik, yeniden inşa edilen ve iktidar ilişkilerine açık olmasında yatar. Toplumsal cinsiyet için bu nitelik yaygın kabul görürken, bellek çoğu zaman “muhafaza etme” ve “depolama” çağrışımlarıyla düşünölmeye devam eder (Orhon 2021). Oysa belleği özne deneyimlerin nötr bir deposu olarak görmek yerine, toplumsal ilişkiler içinde biçimlenen ve aktarılan bir süreç olarak düşünmek gerekir. Toplumsal hatırlama ne bireylere ait sabit bir mülk, ne de kadınların ya da erkeklerin homojenleştirilebilecek bir özelliğidir; tersine, toplumsal cinsiyetlendirilmiş öznellikler aracılığıyla kurulur ve aktarılır

(Raggio & Smaldon 2015, 71).² Belleğe biçim veren de geçmişin kendisinden çok şimdinin kaygılarıdır; bu kaygılar ise çoğu kez toplumsal cinsiyet rollerini ve ilişkilerini içerir (Holtzman 2006, 176).

Dolayısıyla “anılar toplumsal cinsiyetle biçimlenir ve belleğin toplumsal cinsiyetlendirilmesi, toplumsal mekânların ve ifade biçimlerinin şekillenmesi üzerinde güçlü bir etki yapar.” (Leydesdorff vd. 2017, 14) Toplumsal cinsiyet, hiçbir zaman yalıtılmış bir kategori olarak düşünülemez; sınıf, tarih ve siyaset gibi eksenlerle birlikte işler (Raggio & Smaldone 2015, 85). Bellek de bu eksenlerden biridir; geçmiş, toplumsal cinsiyetlendirilmiş deneyimlerin hem bireysel hem de kolektif düzeyde hatırlanmasıyla var olur. Erkeklik bu bağlamda bireysel bir kimliğin ötesinde, bellekle iç içe kurulan, bedenselleşen ve tarihsel süreçlerde yeniden üretilen bir toplumsal formasyondur. Geçmiş, erkek varoluşunu biçimlendirir; erkeklik, değişen şimdiki pratiklerde hem yeniden bedenselleştirilir hem de bireysel özneler tarafından hatırlanarak yeniden ortaya konulur (Jolly 2008, 5). Erkeklik böylece kolektif bellekle bireysel deneyim arasındaki diyalogda sürekli müzakere edilen, çelişkili bir alana dönüşür. Bu makale de tam olarak bu dinamiğe odaklanarak, erkekliğin geçmiş ve şimdi arasındaki gerilimli ilişkisinin toplumsal hatırlama biçimleri üzerinden nasıl yeniden kurulduğunu tartışır.

Ortak İcra: Topluluk, Erkeklik ve Bellek

Erkeklerin geçmişle ne yaptığı, hatırlama biçimlerinin erkeklikle ilişkisi ve erkekliğin hatırlama/unutma süreçlerindeki işlevi üzerine sınırlı biçimde düşünülmüştür. Bu yüzden burada, erkeklik temelli bir topluluk fikrini tartışırken milliyetçiliği bir analogi olarak kullanmayı öneriyorum. Bu yaklaşımı esinleyen yalnızca *Karanlık Gece*’deki erkeklik kurgusu değil, Cynthia Enloe’nun milliyetçiliği “genellikle erilleştirilmiş bellekten, erilleştirilmiş aşağılanmadan ve erilleştirilmiş umuttan doğmuş” olduğu yönündeki savıdır (2014, 93).

Milliyetçilik “‘biz’ ile ‘onlar’ arasındaki ayrımları keskinleştiren bir fikirler bütünü”dür (Enloe 2014, 119). Milliyetçiliğin “‘biz’i kurarken asimetrisi kendi lehine kurgulaması, erkek anlatılarıyla benzerlik taşır. Kadına benzememekle genel hatları çizilen, ancak erkekler arasında kabulü sağlayan belli sosyal, davranışsal, duygusal ve cinsel kodların sıkı sıkıya uygulanması, erkekliğin bir “‘biz” kurgusu olarak işletilmesini ve bir “erkeklik yasası”nın inşa edilmesini olanaklı kılar. Bu yasanın varlığı ve süreğenliği, milliyetçilikte olduğu gibi, “ulusun uyumlu kalmasına” ve erkekliğin/ulusun muteber bir türünün “kendi kaderini kontrol etmesine imkân veren” (Enloe 2014, 94) mekanizmaları geliştirilmesine bağlıdır. Yasanın dışına düşmek, “vatan haini” tahayyülünde olduğu gibi dışlanma ve cezalandırılmayı beraberinde getirir. *Karanlık Gece*’de de böyle bir yasa işler; dışarıda kalan erkek özne, fazlalıkları veya eksiklikleri nedeniyle cezalandırılır.

Toplumsal hatırlama, erkeklik ve milliyetçilik arasındaki bu analojinin merkezinde durur. Ulusal anlatılar ve erkeklik anlatıları şimdiki zaman üzerinde kontrol sağlamak için geçmişini kullanırlar. Her ikisi de güç ve üstünlük istenciyle mobilize olan milliyetçilik ve erkeklik, geçmişin “aşağılanma, zafer ve yenilgi öykülerini” (Enloe 2014, 87) toplumsal homojenlik ya da ortaklık iddiaları üzerine inşa eder. Bu iddia, geçmişteki ortak deneyimi bugünün normlarını belirlemek için araçsallaştırır. Kolektif bellek burada “geçmiş ile bugünü karşılaştıran değerler ve yargılar üretmekle ilgilidir” ve “birçok bakımdan ahlâkın ikizi” olarak işler (Holtzman 2006, 180). Milliyetçilik ve erkeklik analojisi, belleğin yalnızca geçmişin kaydı değil, topluluğun sürekliliğini güvence altına alan bir normatif çerçeve olarak işleyişini görünür kılar. *Karanlık Gece*’deki erkeklik yasası, bireysel ilişkileri olduğu kadar geçmişin hatırlanma ve unutulma biçimlerini, ortak hatırlama/unutma pratiklerinin sınırlarını ve bu sınırların ihlaline yönelik yaptırımları belirleyen kolektif bellek yasasıyla koşut biçimde işler. İshak’ın da dahil olduğu av sahnesinde, av hayvanlarının pişirildiği sırada kasabaya ilişkin erkeklik hikâyelerinin

bütün erkeklerin bilmesine karşın tekrar tekrar anlatılması ve bu hikâyelerin etrafında epik bir erkeklik performansının kurulması, geçmişin hatırlanma biçimi ile erkeklik hâli arasındaki içkin ilişkiyi açık biçimde ortaya koyar.

Margaret Jolly bu analojiyi tamamlayarak, erkeklikleri çoğul, ilişkisel ve tarihsel süreçlerde bellek ve beden aracılığıyla kurulan toplumsal formasyonlar olarak ele alır (2008, 6). İngilizce’deki *re-membering* kelime oyununu kullanarak (hem “hatırlamak” hem de “yeniden üye olmak”) erkeklerin bedensel deneyimlerini “kolektif bellek süreçleriyle, geçmişler ile şimdiler arasındaki diyaloglarla” (2008, 6) ilişkilendirir. Böylece erkekliklerin yalnızca bireysel hatıralarda değil, aynı zamanda bugünkü kolektif erkeklik tanımlarında da yeniden kurularak ve pekiştirilerek var olmalarına işaret eder. Çünkü geçmiş de kolektif bir deneyimdir. Erkeklik ve özgül bir coğrafyada erkeklerin kolektif bellekleri arasındaki ilişkiyi sınavan çok sayıda çalışma olmasa da, Dana Kivel ve Corey Johnson’ın ABD’de üniversite öğrencileriyle yaptığı araştırma, bireysel erkeklik deneyiminin kolektif yaşam aracılığıyla mümkün olduğunu; genç erkekliğin kurucu anılarının “bireyler tarafından değil, gruplar tarafından tartışılıp yazıya geçirildiğini” (2009, 116) gösterir. Benzer biçimde Diane E. King ve Linda Stone, Ortadoğu’nun Kürt topluluklarında ataerkil soy çizgisi içinde erkeklik ve toplumsal belleğin nasıl kurulduğunu incelerler ve kolektif belleğin ataerkil soy hatları aracılığıyla aktarılan erkek başarılarıyla erkekleştirilerek sabitlendiğini ortaya koyarlar (2010, 328). Böylelikle erkek kimliği, hatırlanmaya değer yönleriyle sözlü olarak aktarılır ve kuşaklararası aktarımın içinde muteber bir yer edinir (2010, 327). Bu örnekler, erkeklik ve geçmiş ilişkilerinin özcü varsayımların ötesinde, güç, kültür ve bellek dolayımının yarattığı çeşitlilik içinde şekillendiğini gösterir. Burada bir kez daha belleğin toplumsal doğası doğrulanır; geçmişin deneyimi nasıl toplumsalsa, onun hatırlanma ve kimliğin etrafında harekete geçirilme biçimleri de aynı oranda toplumsal olacaktır.

Erkeklik Nasıl Hatırlar?: Şiddet, İnkâr ve Suskunluk

Bellek hiçbir zaman iktidar ilişkilerinden muaf değildir. Erkeklik güç ve hakimiyet üzerinden tanımlandığı için, bellekle ilgili bu önermenin erkeklik açısından sonuçlarını tartışmak olanaklı, dahası elzem hale gelir. İktidarın kırılması ya da tahkim edilmesi her zaman erkekliği ilgilendirir ve iktidara ilişkin bu salınımlar – iktidarın kaybı, kayıp tehdidi/algısı yahut geri kazanılması – erkeklikleri biçimlendirme kabiliyetine sahiptir. Erkeklik ve iktidar arasındaki ilişkinin bir vechesi de, erkekliğin ya da “yeterince erkek olma”nın hiçbir zaman “elde edilip sonuna kadar süren” bir şey olmaması; erkeklik “bağışlanan bir şey” olduğu için, her daim geri alınmasının da söz konusu olabilmesidir (Atay’dan akt. Selek 2018, 215). Erkekliğin iktidarla özdeş bu niteliği, onun her an kriz ve savunma halinde ve kırılgan olmasına neden olur. Pınar Selek’in ifadesiyle “bir varlığı şiddetle pişirmek, onun benliğine yetersizlik duygusunu, güvensizliği ve hıncı aşılacak” anlamına gelir (2018, 94). Şiddet erkekliğin bu kırılgan niteliğinden ve hiçbir zaman “yeterince erkek” olamama durumundan doğar. Erkekliğin nasıl bir temsil mekanizmasından, dolayısıyla nasıl bir kolektif hatırlamadan geçerek kurulduğunu araştıran Kivel ve Johnson’ın çalışması bu durumun, erkek olmanın erken dönemlerinden itibaren doğrulanabilir olduğunu, erkeklerin “en erken bireysel anılarının erkekliği şiddet üzerinden temsil eden medya imgeleriyle yoğrulduğunu” ortaya koyar (2009, 111). Böylelikle erkekler, erkekliği muhafaza ve tahkim etmek için kahramanlık, şiddet ve “maço” imgelere dayalı bir varoluşu sürdürmek durumunda kalırlar (Kivel ve Johnson 2009, 111). Bu durum erkekleri kısmen kurban kategorisine yerleştirmeye olanak sağlasa da, aslında söz konusu olan failliktir:

Güvensizlik, saldırganlık ve tahakkümün mikro-iklimlerinde sosyalleşme yoluyla oluşmuş ve derinlemesine yerleşmiş içgüdüsel eğilimleri taşıyan erkekler, çoğu kez şiddeti değerli bulur ve onu öz-kimliğin merkezine yerleştirir (Winlow ve Hall 2009, 287).

Elbette erkeklik ve şiddet arasındaki ilişki nadiren bu kadar yeknesaktır. *Karanlık Gece*’deki şiddet ve erkeklik temsili, ilk bakışta birbiriyle çelişkiliymiş gibi görünen iki görünüm sunar. İlki taşranın vasat iklimine uyum sağlamayla güdülenmiş sıradan bir erkekliktir. Evli ve tercihen çocuklu olmak, evini geçindirmek, erkeklerin homososyal ortamlarında bulunmak ve onlara uyum sağlamak,³ dar taşra ortamında sıkı bir şekilde tanımlanmış erkeklik kodlarına riayet etmek, Michael Kimmel’in deyişiyle (2013, 16) “erkekler arasında bir erkek olmak” ve böylelikle “gerçek bir erkek” olmak” filmdeki erkeklik görünümlerinden ilkinin teşkil eder. Ancak bu tip bir erkeklik öfkeden ve şiddetten uzak olmadığı gibi, sıradanlığın beraberinde getirdiği bir hassasiyeti de bünyesinde taşır. Başka türlü ve bu vasat atmosferde “sıradan” görünmeyen erkekliklerin varlığı, erkeklerin sahip olduklarını düşündükleri ayrıcalıkların aşıldığı hissine neden olur. Bu bir kayıp hissini beraberinde getirir ve yine Michael Kimmel’in (2013) deyimiyle “mağdur hak sahipliği” [*aggrieved entitlement*] olarak deneyimlenir. Mağdur hak sahipliği, erkek öfkesi olarak cisimleşir ve erkekliği sert biçimde tanımlayan (ve erkekleri gerçekten mağdur eden) yapılardansa, dezavantajlı konumda olana yönelerek toplumsal eşitsizliği pekiştirir. Böylelikle erkek öfkesinin şiddete yönelmesi meşru hale gelir.

Erkekliğin ikinci görünümü, ilkinin bir devamı ya da uzantısı mahiyetindedir. Her ne kadar Ashis Nandy (1989) terimi postkolonyalizm bağlamında kullanıyor olsa da, hiper erkeklik terimi, filmdeki özgül karşılaşmalarda açığa çıkan şiddet yönelimini ve failliği açıklamak için elverişlidir. Hiper erkeklik, “çarpıtılmış ve yapay biçimde şişirilmiş bir otorite duygusu, sömürgeleştirilmiş olanlara karşı üstünlük duygusunu sürekli inşa etme ve sürdürme ihtiyacına yol açarak gösterişe ve üstünlük iddiasına dayalı bir tutum üretir.” (Clammer 2020, 61). Film bağlamında ise taşra erkekliğinin yarı-kurumsallaşmış kuvvetinin “simgelenmesini sağlayan kültürel mutabakat olarak, erkeklerin ve erkekliğin [...] kadınsı kabul edilen [herkes ve her şey]

üzerinde egemenlik kurması” (Hamman 2017, 12) olarak kendini gösterir ve kendisini sınayan/sınadığı hissedilen/sınadığına inanılan bir varoluş karşısında kolektif şiddet olarak açığa çıkar. *Karanlık Gece* özelinde şiddetin yöneldiği bir başka erkek olabileceği gibi, türsel olarak farklı ya da “zayıf” addedilen hayvanlar da olabilir. Anlatıda avın kurucu bir erkeklik pratiği olması başka vurguların yanında böyle bir anlam da taşır.

Peki erkeklik geçmişin şiddet deneyimiyle ne yapar? Şiddeti nasıl hatırlar? Elbette bu sorulara burada verilen cevap, *Karanlık Gece* filmine ilişkin bir özgülleme etrafında önerilmiştir. Erkeklik ve şiddet ilişkisi söz konusu olduğunda – erkeklik erkeklerin muaf olabildiği bir kategori olmadığından – şiddetin mağduru olma ve şiddetin faili olma durumları iç içe geçer. Bu açıdan erkeklerin şiddetin belleğiyle ne yaptıkları ya da onu nasıl inşa ettiklerine dair cevapların, kolonyal şiddeti deneyimlemiş “mağdur” erkekliklerin şiddetle ilişkisi üzerine düşünen postkolonyal yazından gelmesi tesadüfi değildir. Bu çalışmalarda erkekliğin geçmişteki şiddetle ilişkisinin ikircikli niteliği vurgulanır. Söz gelimi Christine Quinan’ın (2016) çalışmasında, erkeklik hem kolonyal geçmişin sessiz taşıyıcısı hem de şiddetin yeniden üretildiği bir eksendir. Kolonyal geçmişin üzerini örten suskunluk, ulusun – Quinan örneğinde Cezayir’in – suçlulukla baş etme biçimidir. Erkekliğin kırılğan doğası, geçmişin şiddetini hem unutmak hem hatırlamak ister. Unutmak ister, çünkü hesaplaşılmamış şiddet mağdurlar için utanç vericidir. Unutmak, insan zihni açısından imkânsız bir eylem olduğundan gündelik hayattaki karşılığı inkârdır. Hatırlamak ister, çünkü erkeklik bağlamında erkekliğe özgü görülen faillik ancak böyle kazanılacaktır. Bu elbette çelişkili bir durumdur. Treacher (2007) erkekliğin kolonyal geçmişle hesaplaşma biçimlerinin duygusal ve toplumsal olarak çelişkili olduğundan söz ederken tam da bunu kasteder. Unutmak ve hatırlamak arasındaki gerilim suskunluk üretir; bu gerilim süreğendir, çünkü erkeklik ne geçmişte şiddetin mağduru olduğu gerçeğinden ne de faillik kapasitesinden vazgeçmek ister. Postkolonyal dönemin

erkeklikleri, kendi öznellikleri ve geçmişin duygusal sonuçları konusunda suskundurlar: “Geçmişteki şiddet olaylarıyla başa çıkamamak [...] belleğe ve duygulara aşağılayıcı bir başarısızlık olarak kazınır” (Winlow ve Hall 2009, 290). Bu suskunluk bireysel olduğu kadar toplumsal ve siyasal bir kapanma üretir. Geçmiş üzerine suskunluğun sürdürülmesi arzu edilir ve sessizliği bozan girişimler bir kez daha erkekliğin şiddetinin hedefi olur: “Şişirilmiş ve çaresiz öfke bireysel şiddet eylemleriyle yüzeye taşınır” (Winlow ve Hall 2009, 303).

Postkolonyal tarihsel moment, aynı zamanda post-travmatik bir kolektif ruh hâline işaret eder. Travma, dile ve temsile taşınamayan bir deneyim olduğundan, sessizlik travmanın kendisine içkindir. Şiddet geçmişi karşısında erkekliğin unutmak ve hatırlamak arasındaki ikircikli rolü düşünüldüğünde, travma sonrasının sessizliğinin erkeklik açısından iki ayrı katman içerdiği söylenebilir. İlki travma deneyimine içkin genel bir sessizlikken (ve elbette erkekler tarafından da paylaşılırken), ikinci katman, yukarıda çizilen çerçevede geçmişin şiddeti karşısında erkekliğe özgülünen suskunluktur. Burada suskunluk “yoklukla, bilgi eksikliğiyle ya da ne söyleneceğini bilememekle eşitlenemez...”; suskunluk bazen yalnızca “tek mümkün yerin orası olduğunu imleyen etkin bir seçim”dir (Treacher 2007, 291). *Karanlık Gece* bağlamında aşağıda tartışılacak olan erkek sessizliği bu açıdan erkekler arası bir sözleşmedir. Şiddet failliğini, işbirliğini, suçluluğu ve korkuyu içeren bu suskunluk, filmde temsil edilen erkekliğin icra edilme biçiminin bir parçası haline gelir.

Karanlık Gece’de Erkekliğin İnşası, Krizi ve Şiddeti

Erkekliğin Kökeni: Baba, Av, Şiddet

Film, erkekliğin kolektif icrasını yansıtan bir av sahnesiyle açılır; hemen ardından normatif erkekliğin⁴ dışına konumlanan İshak’ın kasabaya dönüşü başlar. İshak’ın annesiyle ilişkisi, sert erkeklik kalıplarının dışında, müşfik

ve bakım verici bir nitelik taşır: Annesinin çamaşırlarını yıkar, asar, onunla yatağa uzanıp sohbet eder. Annesinin ölümüne yakın bir sahnede, İshak'ın hakikat arayışının ilk kertesesi belirir. Kasabaya dönüşüyle ağırlaşan vicdan yükünün ilk emaresini burada görürüz: Yedi yıl önceki olayı hatırlatmaya çalıştığında annesi onu susturur; bu, toplumsal belleğin bastırılmasının aile içindeki izdüşümüdür. Annenin hemen ardından ondan ışığı söndürmesini istemesi, ışığın hakikate işaret eden göstergesinden karanlığın unutuşa çağrı göstergesine dönüşmesiyle, simgesel bir kapanış üretir.

Annesinin ölümünden sonra eve dönen İshak, çocukken babasıyla çekilmiş bir fotoğrafıyla karşılaşır. Babası elinde tüfekle poz vermektedir; bu, kasabada erkeklik pratiğinin (avin) kökensel göstergesidir. Yanındaki küçük İshak'ın bakışı, babasına duyduğu korkulu mesafeyi yansıtır. Su başında Ali'yle türkü söyledikleri sahnede baba imgesi yeniden belirir. İshak, çocukken diğer erkek çocuklarla birlikte soyunup suya girdikleri için eve dönüşte babasından dayak yediğini anlatır. Bu anlatı, masum bir oyunun sert erkeklik kodlarınca şiddetle sınırlandırıldığını gösterir. Sultan'la kamyonette geçen sahnede ise Sultan'ın, İshak'ın babasının otoritesinden kurtulamayışına dair eleştirisi, baba-oğul ilişkisindeki asimetrisinin sürekliliğini vurgular.

Babayla ilişkisi düşünüldüğünde, baş karakterin adının İshak olması elbette tesadüfi değildir: “İshak” ismi İncil ve Tevrat'ta İbrahim Peygamber'in oğluna verilmiş isimdir (İshak/Isaac); yani İbrahimî gelenekteki kurban anlatısına bir göndermedir. Bu anlatıdaki İshak hem babası tarafından kurban edilmek üzere seçilen çocuk hem de yerine başka bir kurbanın verilmesiyle “kurtarılan” figürdür. Sonraki bölümlerde bu göndermenin İshak'ın hatırlama/unutma bağlamındaki fail/kurban rolüne ilişkin içerimleri tartışılacaktır. Ancak İshak'ın babasından devralmadığı kasabaya özgü normatif erkeklik (avcı olmak, silah taşımak), Ali'nin öldürülmesiyle sonuçlanacak şiddet sürecinde önce fail, ardından kurban konumuna geçmesiyle birleşerek, onu erkek şiddetinin merkezindeki özgül bir figür haline getirir.

İshak, filmin ilerleyen bölümlerinde tedricen kasaba erkekliğinin kurbanı haline gelir. Annesinin ölümünden sonra diğer erkekler tarafından ava çağrılır; teklifi reddettiğinde “Karı gibi oturdun o evde” sözleriyle aşağılanır. Bu hakaret, erkeklik normlarının dışına çıkmanın cezalandırıldığını gösterir. Fiziksel görünümüyle çelişen Palyaço adlı köpeği,⁵ şefkatin ve farklılığın simgesidir; ancak diğer erkekler tarafından öldürülür. Ardından flash-back tekniğiyle İshak’ın Ali’yle yakınlaşması gösterilir; kameranın uzak ve yüksek bir yere konumlandırılması ve izleyicide gözetleyici bir bakış izlenimi uyandıran çekim yoluyla anonim bir bakışın denetimine girer. Bu sahne, kasaba erkekliğinin gözetleyici gözünü temsil eder. Kahvehanede bir erkeğin İshak’a, Ali’yi kastederek “Seninki ormana taşınmış” sözleriyle birlikte yükselen aşağılayıcı kahkahalar, erkekliğin sosyal yaptırım gücünü işitsel olarak görünür kılar. Bu sahneden sonra İshak, kurban konumundan icracı rolüne hızla geçer.

Erkekliğin Sınırları: Meyhane, Av, Sürü

Filmde İshak’ın erkekliğin icracısı ve Ali’nin katili olmasına kadar geçen sürede, kasabadaki erkeklik biçimleri onun varoluşuyla çatışır. Ali’nin gelişyle bu çatışmanın odağı, İshak’ın onunla kurduğu ilişkiye kayar. Erkek karakterler tekil olarak görünse de, çoğunlukla toplu halde ve erkeklikle ilişkilendirilen edimlerle (av, mangal, rakı) resmedilir. İshak’ın erkeklerle birebir karşılaşmaları birkaç sahneyle sınırlıdır; geri kalan tüm karşılaşmalar toplu eylemler biçimindedir. Reşat ve Nurettin dışında erkeklerin adlarının geçmemesi de bu toplu temsil anlayışını pekiştirir.⁶ Böylece film, tekil failliklerden çok, erkekliği bir anlatsal yapı olarak görünür kılar. Tüm bu toplu edimler gece sahnelerinde gerçekleşir: Açılıştaki av, mangal, meyhane ve linç sahneleri karanlıkta geçer. Gece ve toplu hareket, kurt ve çakal gibi hayvanların gece avlarını çağrıştırır. Kasaba erkekliği bu imgeler etrafında karanlık, yırtıcı ve içgüdüsel bir görsellikle resmedilir.

Meyhane sahnelerinde mekân hem erkeklik bağlarının kurulduğu sembolik bir alandır hem de erkeklik için bir tür kolektif aidiyeti mümkün kılar. Erkekler burada bir araya gelir, içki içer, şakalaşır ve kahkahalar atar; fakat İshak'ın bedeni ve sessizliği bu bağlamda hep “fazla” ya da “yabancı” kalır. Gece atmosferi, toplumsal bellekte karanlıkla özdeşleşen şiddetin öncül işareti olarak okunabilir. Kasaba erkekliğinin en belirgin ritüeli olan av (özellikle açılıştaki av sahnesi) erkeklerin kolektif kimliğini kurar; av, hayvan öldürmenin ötesinde, şiddet ve iktidar pratiğinin temsiline dönüşür. İshak'ın ava katılmayı reddetmesi, bu ritüelin dışında kalarak erkekliğin sınırlarını ihlal etmesi anlamına gelir ve onun daha sonra kurbanlaştırılmasına zemin hazırlar. Erkeklerin topluca görüldüğü en güçlü sahnelerden biri Ali'nin öldürüldüğü linç sahnesidir. Burada bireysel özneler silinir; erkeklik sürüleşerek icra edilir. Linç, anonimleşmiş erkekliğin bellekteki şiddet pratiğidir ve erkekliği belirleyen unsurun bireysellik değil, sürüleşmiş şiddet olduğunu ortaya koyar.

İshak'ın annesiyle ilişkisinde beliren müşfik, bakım veren hali, Ali'yle kurduğu yakınlıkta daha da belirginleşir. Ali'nin ilk kez meyhaneye gelişi, homososyal ortamda şaşkınlık yaratmıştır. Kentli, orta sınıf gençleri çağrıştıran hırkası ve gitarıyla içeri girdiğinde erkeklerin bakışları ve müstehzi gülüşleriyle gerilim kurulur. Kamera, Ali'nin tualete gidişi sırasında masada kalan telefonuna odaklanır; telefonda yükselen Afrika ezgisi, “erkekliğe uygun bulunmayan” bir ses olarak bu gerilimi doruğa çıkarır. Çatışma yalnızca erkeklikle değil, aynı zamanda erkekliğin sınıfsal boyutuyla ilgilidir: Orta sınıf, dışarıklı erkeklik; taşralı, sert erkeklikle ezilir. Bu karşılaşma, İshak için de benzer bir kırılmalığın kaynağı olur. Ali ile su başında bağlama ve gitarla türkü söyledikleri sahnede,⁷ Ali'nin Kadıköy'den geldiğini öğrenen İshak'ın “Ben de Gebze'ye gittim... biliyorum yani az çok oraları” sözleri, eşitlenme arzusunu ve aralarındaki farkı aynı anda açığa çıkarır. Ali'nin “Hadi çal bir şeyler” demesine karşılık İshak'ın “Sen benim çaldığım şarkıları nereden bilecen?” yanıtı bu mesafeyi yineler. Türküyle başlayan kısa süreli yakınlık,

suya birlikte girdiklerinde dışarıdan bir göz tarafından gözetlenmeye başlar ve bu an, ileride Ali’ye ve İshak’a yönelen homofobik şiddetin başlangıç noktası olur.

Ali’nin, filmin şimdiki zamanında Nurettin’le evlenmiş olan ve geçmişte de İshak’la gönül bağı bulunan Sultan’la yakınlaşması onun heteroseksüel kimliğini imler. Ancak Sultan’la yan yanaykenki çekingen vücut dili, toplumsal erkekliğin proaktif ve girişken normlarına uymaz; sahne yeniden bir “erkeklik sınavı”na dönüşür. Öpüşürken huzursuz olan Ali, sesler duyup kapıya bakmak ister. Sultan sinirlenir ve aralarında şu diyalog geçer:

Sultan: Kasabada söyledikleri doğruymuş meğer.

Ali: Ne söylüyorlarmış?

Sultan: Sen şey misin?

Bu sahnede Sultan da ataerkil şiddetin parçası haline gelir. Ancak İshak’ta büyük bir öfke yaratıp Ali’nin öldürülmesine uzanan kıvılcım, Ali’de uyanmaz; Ali erkeklik şiddeti potansiyelinin dışında kalır. Daha önce Nurettin, Sultan’ın Ali’nin evinden çıktığını görmüştür. Kahvehanede İshak’ın Ali’yle yakınlaşmasına dair imalar sürerken kavga çıkar.⁸ O sırada içeri giren Nurettin, “O şehirli zibidi siz birbirinizi yerken Sultan’la işi pişirmiş” diyerek kolektif erkeklik şiddetini örgütler. Ardından İshak da saldırıya katılır, hatta öncülük eder. Bu noktada İshak için bir erkeklik krizi belirir: Kendi kırılğanlığını şiddetle örtme arzusu onu linç olayının başlıca aktörlerinden biri haline getirir.

Bir Erkeklik Anlaşması Olarak İnkâr

Karanlık Gece’yi benzer sinemasal ve edebi anlatılardan ayıran şey, erkeklik, suç ve şiddet ile geçmişle ilişkilene biçimlerini yüzleşmeme, inkâr ve sessizlik arasında özgöl bir bağa oturtmasıdır. Ali’nin kasabalı erkekler tarafından vahşice öldürölüp ormanlık bölgedeki obruklardan birine atılması, onu faili meçhul bir kayıp haline getirir. Bu olayın ardından kasabada yedi yıl süren bir sessizlik hüküm sürer; sessizlik İshak’ın kasabaya dönüşüyle

kesintiye uğrar. İshak da faillerden biridir, ancak dönüşüyle birlikte Ali'yi bulma ve suçu üstlenme yönünde irade gösterir. Filmin finalinde – aynı zamanda hikâyenin açılış sahnesinde – linç sırasında erkek faillerden birinin söylediği “Bir kişi ağzını açarsa, hepimiz yanarız” sözü, erkekliğin ve şiddet failliğinin bir suç ortaklığına, sonrasında ise bir sessizlik ve inkâr sözleşmesine dönüştüğünü imler.

Sessizliği bozmak isteyen İshak, ilkin annesi, ardından kasabadaki erkekler ve son olarak köyün muhtarı tarafından susturulur. Burada sessizliğin mahrem/kişisel alandan/ilişkilerden toplumsal/kamusal alana doğru nasıl genişlediğine şahit oluruz. İshak'ı susturmaya dönük ısrar her karşılaşmasında tekrar eder. İshak'ın arayışının ilk durağı Reşat olur ve aralarında geçen diyalog suçun ve sessizliğin içine gömülü olduğu makro bağlamı⁹ açığa vurur:

İshak: Sana bir şey soracam. Hangi obruğa attınız çocuğu?

Reşat: Ne obruğu?

İshak: Sen ne dediğimi çok iyi biliyon. Nereye attınız?

Reşat: Ne etcen?

İshak: Çıkaracam.

Reşat: Tövbe estağfurullah. Tövbe estağfurullah. İshak dellendin mi lan sen?

İshak: Uyuyamıyom. O son bakışı var ya, benim gözümünden hiç gitmiyor.

Reşat: Ben çok mu rahatım sanıyon? Aklıma gelmediği gün yok. Her gece dua ediyorum ruhuna. Ama bu dediğin olmaz.

İshak: Bak oğlum ben boğuluyom. Reşat, be boğuluyom. Bana bi yardım et.

Reşat: Derdin ne lan senin? Ha? Bunca yıl sonra kapanmış gitmiş konu.

Karıştırma ortalığı. Hadi get yoluna.

İshak: Oğlum soran eden olursa, zaten ben yaptım deyecem. Sen neden korkuyon?

Reşat: Bak İshak, çocuğum hasta. Her ay ilacı, şusu busu derken, ya Cengiz. Cengiz’le Erol araya girdi de, partiden milletvekilini arattırdı. Sigortamı yaptırdı, tek dayanağım o. Gözünü seveyim vazgeç şu işten. Sadece kendini değil, hepimizi yakarsın.

Son cümlede, linç sahnesinde erkekler arası inkâr sözleşmesinin ilk cümlesi olan söz (“Bir kişi ağzını açarsa, hepimiz yanarız”) yinelenir. Bu uzun yüzleşme, anlatının başka bileşenleri açısından önem taşır. Öncelikle İshak’ın daha sonraki karşılaşmalarında deneyimleyeceği şiddetin ipuçlarını verir. Ayrıca, diğerlerine göre biraz daha vicdanlı resmedilen Reşat üzerinden bireysel vicdan ile toplumsal sessizlik arasındaki gerilimi açığa çıkarır. En önemlisi, suçun siyasal iktidar tarafından nasıl örtbas edildiğini görünür kılar: Suç ortaklığının politik karakterini ve siyasal iktidar etrafında kurulmuş klientalist ağın vaat ettiklerinin, bireysel vicdanı ve temel insani değerleri nasıl anlamsızlaştırdığını gösterir. Bu klientalist ağın en belirgin özelliği ise erkekler arasında kurulmuş olmasıdır.

Filmde bu karşılaşmalar birkaç kez yinelenir. İshak, aynı soruyu Nurettin’in evinde sorduğunda gerilim tırmanır; “Nereye attınız lan çocuğu?” diye sorar ve ardından “Ben söyleyeceğim” der. Nurettin’in ağzından çıkan küfür, erkekliğin hangi alt mekanizmasıyla cezalandırılacağını açık eder: “Amina koduğumun ibnesi.” Bu söz yalnızca İshak’a değil, orada bulunan ve bir zamanlar onunla gönül bağı olan Sultan’a da yöneliktir. İshak’ın erkekliğinin topluluk önünde, üstelik kadın tanıklığında küçültülmesi, cezalandırmanın simgesel ağırlığını artırır. Köpeği Palyaço’nun gözdağı olarak öldürülmesinin ardından İshak muhtara gider. Suçu bilen ama inkâra ortak olan muhtar ona yalnızca “Git buralardan” der.

İshak'ın öldürülmesine yol açan şey, tam da bu sessizliği bozma ve failiği üstlenme ısrarıdır. Fail tekil değildir; suç kasabalı erkeklerin ortaklığıyla işlenmiştir. İshak önce topluluktan dışlanarak, ardından tamamen hayatın dışına atılarak cezalandırılır. İshak'ın Ali'yi ve hakikati arayışı ve böylece erkekler arasındaki sözleşmeyi ihlâl etmesi, öldürülmesiyle sonuçlanır. Böylece Ali'den sonra erkek topluluğu bir kez daha bir kurban yaratarak rüştünü ispat eder. Her ikisi de obrukta ölür; ancak Ali erkekliğin dışında kaldığı, İshak ise inkâr sözleşmesini ihlâl ettiği için öldürülür.

Hatırlama, Hakikat ve Bellek Mekanları

Bellek Mekânları: Yasak Bölge, Obruklar ve Yankı

Karanlık Gece, geçmiş, hakikat ve bellek etrafında yoğun bir simgesel dil kurar. Film her ne kadar bir dağ köyünde geçse de anlatının önemli kısmı dağlar, orman ve obrukların atmosferiyle biçimlenir. Ali'nin ve ormancılardan çalıştığı orman, filmde “Yasak Bölge” olarak anılır. Ali, köydeki lojman evinde güvende hissetmeyince bu bölgedeki bir eve taşınır. Ona bölgeyi tanıtan ormancı, “Burası doğal sınırimız. Kimse yanaşmaz buralara” der ve obruklara dikkat çekerek uyarır: “İrili ufaklı bir sürü obruk var. Sen de uzak dur ha.” Ali öldürüldükten sonra bu obruklardan birine atılır; yıllar sonra Ali'nin ölümü etrafındaki sessizliği bozmaya ve onu bulmaya çalışan İshak'ın hayatı da bu obruklardan birinde son bulur.

Yasak Bölge, yalnızca coğrafi bir alan değil, toplumsal belleğin ve inkâr pratiklerini görünür kılan mekândır. Ormanlık alanın “doğal sınır” olarak işaretlenmesi, belleğin sınırlarını da tanımlar: Burası hem devletin yasakladığı hem de köylülerin kendi rızalarıyla yeniden ürettiği bir bellek politikasını görünür kılan alanıdır. Yasak Bölge'deki obruklar bu politikanın en güçlü göstergesidir: Ali'nin ve ardından İshak'ın bedenlerinin atıldığı bu çukurlar, hakikatin toplumsal bellekten silinmesini sembolize eder. Obruk,

faili meçhulün mekânı olarak şiddeti görünmez kılar; ama aynı zamanda yer kabuğunun çökmesiyle oluşan yapısıyla, bilinen hakikatin bastırılmasına ve toplumsal sessizliğe işaret eder. Obrukların çokluğu, Türkiye’nin yüzleşilmemiş travmalarının çokluğunu çağırıştırır; her biri “geçmişteki kolektif suçların üstünü örter, kurbanlarını unutturur ve faillerin meçhul kalmasını sağlar” (Yaren 2024, 113). Bu nedenle obruklar, hem hakikatin yerin altına saklanması hem de kolektif bir ahlaki çöküşün görsel karşılığıdır.

Ali’nin köydeki erkek topluluğundan dışlanması ardından, Yasak Bölge’de de benzer bir gerilim yaşanır. Av, kasabada erkekliği kuran ortak bir pratikken, Ali’nin burada vahşi hayvanlar için kurulmuş tuzakları toplaması keskin bir karşıtlık yaratır. Tuzakları kaldırmak, yalnızca hayvan öldürmeyi reddeden “eksik” bir erkekliğin göstergesi değil, aynı zamanda bellek mekânını bozma ve sahanın yasasını ihlâl etme eylemidir. Bu nedenle tuzakların toplanması hem erkekliğin sınırlarını hem de sessizliğe dayalı düzeni ihlâl eden bir davranıştır. Bu gerilim iki sahnede belirginleşir. İlkinde, Ali tuzakları temizlediği için genç ormancı tarafından tehdit edilir; “Sen kiminle aşık attığını bilmiyorsun herhalde” sözü erkekler arası güç mücadelesini açığa çıkarır. Ali bu sahnede silahını çeker; karşıdan gelen şiddet tehdidi, bellek yasasının çiğnenmesinin bir erkeklik ihlali olarak algılandığını gösterir. İkinci sahnede, Ali ormancılarla Yasak Bölge’de dolaşırken kayalıklardan köy manzarasına bakar ve “Çok güzel” der. Bu söz, ormancılar arasında müstehzi gülüşlere neden olur; ardından gelen “Nesi güzel?” sorusu, Ali’nin bakışını küçümseyen bir meydan okumadır. Ali, sarp kayalıklara doğru ısıklık çalar ve bu ısılığın yankısı net biçimde duyulur. Yasak Bölge’nin simgesel yükü düşünüldüğünde yankı, hakikatin seslenildiğinde geri dönüşünü, bastırılanın cevabını simgeler. Ali’nin “Busu güzel” yanıtı, mekânın belleğini işaret eden bu yankının değerini vurgular. Ancak diğer ormancıların gözünde bu yine bir eksikliktir; “İyi sen dur burada o zaman, yankısını dinle sabaha kadar” cevabı küçümseme içerirken, sahneden ayrılırken edilen “Yankısını siktığım” küfrü,

Ali'ye yönelmiş homososyal şiddetin dilsel tezahürüdür. Böylece yankı, bir yandan belleğin hakikatle ilişki kurma potansiyelini açığa çıkarırken, diğer yandan Ali'nin diğer erkekler arasında romantik ve hakir görülen bu jestten hoşlanması aracılığıyla erkeklikten dışlanışının yeni bir aracı haline gelir.

Yankı imgesi, hakikatin sesi olarak yalnızca Ali'nin ışıığında değil, başka karşılaşmalarda da görünür olur. Ali'nin öldürülmesinden sonra köye gelerek oğlunu arayan babası, ormanda ıslık çalarak oğlunu arar. Işığına karşılık gelmez; ancak baba, vicdanlı bir özne ve hakikat arayıcısı olarak belirir. Onun ışığı, hem kaybın ardından hakikate seslenme çabası hem de oğlunun bedenini arayan bir ebeveynin çılgınlığıdır. Bu haliyle baba figürü, Cumartesi Anneleri'nin arayışında olduğu gibi, bedenin ve mezarın yokluğunda yasın tutulamazlığını simgeler. Babanın ormanda dolaşarak ıslık çalması, Cumartesi Anneleri'nin meydanlarda kayıplarının fotoğraflarıyla oturuşunu anımsatır: Her ikisi de bedensiz bir kaybı somutlaştırma çabasıdır. Bu arayış, Sırma'nın sözlerinde yeniden yankılanır. İshak'ın evinde, Ali'nin ölümünden beri sık sık köye geldiğini anlatır ve "Birkaç kemik bulup diyim ki babama, al işte, Ali. Oğlun bu. Yapamadım." der. Bu cümle, babanın ışıığında dile gelen arayışın devamıdır; kaybın ardından yas mekânı kurabilmek için bedene duyulan ihtiyaca karşılık gelir. Ali'nin cesedinin yokluğu kaybın kabullenilmesini imkânsız kılar. Bir mezarın ya da cenazenin yokluğunda yas, ancak kemiklerin (parçaların) bulunmasıyla sembolik biçimde kurulabilir. Böylece baba ve Sırma, bireysel yaslarını toplumsal bir bellek pratiğiyle birleştirir: Kaybın bedeni üzerinden hakikati geri çağırma çabası.

Vicdan, Bellek ve Hatırlayan Kurban olarak İshak

İshak isminin kurban anlatısına gönderme yaptığına daha önce değinilmişti; bu göndermeyi onun vicdan ve bellekle ilişkisi özelinde yeniden okumak gerekir. Ali'nin katillerinden biri olan İshak, kasabaya dönüşüyle birlikte ve olayı hatırlama ısrarıyla önce bir tanığa, ardından bir kurbana

dönüşür. Erkek faillerin suçu kendilerinden uzaklaştırarak kurdukları inkâr sözleşmesine dahil olmaktan vazgeçtiği anda, onda tanıklığa dönük bir vicdan ve arzu belirir. Film bu arzuyu keskin bir anlatı tekniğiyle görselleştirir: Ali’yle su başında geçirilen sahneler ani bir kesintiyle, İshak’ın bir rüyasında Sırma tarafından tüfekle dürtülerek uyandırıldığı sahneye bağlanır. Sırma’nın “Ne biliyorsan anlat” çağrısı, yalnızca kardeşinin akıbetine duyulan bir talep değil, İshak’ın bilinçaltından yükselen vicdan sesidir. Rüya formu, tanıklık arzusunun dışsal bir zorlamadan değil, içsel bir vicdani çağrıdan doğduğunu gösterir. Ali’nin yerini bulmak için çıktığı arayış, her karşılaşmada şiddetle bastırılır. Sonunda destek aramak yerine bu yükü tek başına taşımaya karar verir; ormandaki obrukların bir haritasını çıkararak her birinde Ali’yi arar. Bu sahnelerde, tıpkı Ali’nin ve onu arayan babasının yaptığı gibi, ara ara ıslık çalar. ıslığın yankısı, hakikatin orada sabit biçimde var olduğunun işitsel simgesidir. Yağmur ve gök gürültüsüyle desteklenen karanlık atmosfer, hakikatin derinliklere gömülmüşlüğü ve hayatta kalan için onu aramanın zorluğunu imler. Böylece İshak, hem fail hem tanık hem de hatırlayan kurban olarak, vicdanın ve belleğin bedelini kendi ölümüyle ödeyen bir figüre dönüşür.

Filmin sonuna doğru Sultan karakterinin mahiyeti konusunda izleyiciyi ikircikli bir konumda bırakan bir olay olur. Sultan İshak’a, Ali’nin hangi obrukta olduğunu belirten bir not iletir. Sultan’ın bu notu Ali’yi arayan İshak’a yardım etmek için mi yoksa Ali’yi aramak için indiği obrukta İshak’ı savunmasız bir av konumuna düşürmek için mi (İshak’ı öldürmeye gelenlerden biri de Sultan’ın kocası Nurettin’dir) verdiği belirsiz bırakılır.¹⁰ Bu notta “Gidengelmaz’ın oradaki Kuyucaklı Obruğu” yazar. Bu ifade, *Kuyucaklı Yusuf* ([1961] 2019) romanına metinler arası bir göndermedir. Romanın başkarakteri Yusuf, köksüz, gururlu, yalnız, doğaya yakın ama topluma yabancı bir figürdür. Tıpkı Ali gibi, içindeki saf adalet duygusu ile kasabanın yozlaşmış düzeni arasında sıkışır. Onu Türkçe edebiyatın özel karakterlerinden biri yapan suskunluğu

ve yabancılaşması, Ali'nin sinemasal varoluşuyla yankılanır. Bu gönderme, yalnızca kurmaca bir akrabalığa değil, aynı zamanda ölümün ve kayboluşun politik anlamına da işaret eder. Filmde Ali'nin ölümü, Sabahattin Ali'nin öldürülmesiyle ve Türkiye'de faili meçhul cinayetlere kurban gidenlerle birlikte düşünülebilir. Sabahattin Ali cinayeti bu açıdan bir prototiptir: Fail bellidir, cesedi ormanda bulunmuştur; ancak yeniden defnedildiği yer ailesine açıklanmamıştır. Bu durum, sonraki on yıllarda kaybolanların çoğunda olduğu gibi, “mezar hakkından yoksun bırakılma” haline dönüşmüştür. Dolayısıyla Kuyucaklı Obruğu, hem romanla hem de Türkiye'nin faili meçhullere dair kolektif belleğiyle kesişen simgesel bir eşiğe dönüşür.

İshak'ın Ali'yi bulduğu obruğun derinliği, aşağıdan yukarıya yapılan çekimle azametli bir biçimde görünür. Bu görsel etki, İshak'ın obruğa inişinin parçalı planlarla verilmesiyle pekişir. İshak'ı mağaranın dibinde sandığımız ama aslında dikey bir duvara yaslandığı ve ağlayarak başını kayaya vurduğu sahne birkaç kez yinelenir. Bu tekrarlar, hem travmatik belleğin döngüsellliğini hem de İshak'ın vicdan yükünü görselleştirir. Bu sahnelerden birinde duyulan gitar sesi, İshak'ın obruk içindeki görüntüsünü, Ali'nin öldürülmeden hemen önce yasak bölgedeki kulübesinde gitar çaldığı sahneye bağlar. Bu geçiş seyirciyi Ali'nin katledileceği ana taşır. Ali kulübenin önünde gitar çalarken karanlıkta yaklaşan İshak'ı görür; şaşkın ama sevecen bir tonla “İshak ne oldu? Bir şey mi oldu? Geleceğini bilmiyordum” diyerek karşılar. Bir süre sessiz kalan İshak'ın el fenerini yakmasıyla birlikte arkasındaki erkek güruhunun yüzleri görünür olur. Bu an, gizlenmiş faillerin yüzlerini görünür kılan, saklı olanı ifşa eden bir ışıktandırma anıdır: Fener yalnızca mekânı değil, suçu işleyecek kişileri de açığa çıkarır. Faillerin yüzlerinin ışıkla görünür kılınması, suçu görünmez kılan sessizlikle sert bir karşıtlık oluşturur. Güruh Ali'yi öldüresiye döver. Aralarından biri halâ hayatta olan Ali'yi hastaneye götürmeyi teklif eder fakat öneri reddedilir. Ali, iki ya da üç kez İshak'ın adını söyler; İshak bu sırada Ali'nin saçlarını okşar; bu jest, suç ortaklığı ile dostluk arasında sıkışmışlığını

görünür kılar. Linç anının sonunda erkeklerden birinin “Bir kişi ağzını açarsa, hepimiz yanarız” sözü, sonrasındaki yedi yıllık sessizliğin de temelini atar. Böylece suç ortaklığı, erkekliğin ve şiddet failliğinin temelini oluşturan bir inkâr sözleşmesine dönüşür. Film bu sözleşmenin bedelini hem kurban Ali’ye hem de şimdilik fail olan İshak’a ödetir; böylelikle faillik/erkeklik ilişkisi ve vidan/bellek temaları en çarpıcı biçimde görünür hale gelir.

Hakikatin Bedeli: İshak’ın Ölümü

Filmin son sahnesi, Ali’nin değil, İshak’ın öldürülüşünü gösterir. Daha önce Ali’nin katledildiği sahnelerle kesişen bu finalde, İshak uzun bir iple obruğa iner. Obruğun karanlığında Ali’nin öldürüldüğü geceyi hatırlar. Henüz Ali’yi bulamamışken, köyün erkeklerinin obruğun başında belirmesi gerilimi tırmandırır. Daha önce kesintili planlarda İshak’ın mağaranın dibinde yattığı illüzyonu yaratıldığı için, onu mağaranın ortasında görmemizin hemen ardından yukarıdaki erkeklerin görünmesi, sahneyi ani bir tehdit anına dönüştürür. İpin kesilmesiyle İshak sırtüstü obruğa düşer; bu düşüş, hatırlamanın ve hakikati dile getirmenin toplum tarafından engellenmesine, yaşayan öznenin hakikate tanıklık etmesinin yasaklanmasına karşılık gelir. İshak’ın obruğa “düz anlamlı inişiyle figüratif inişi, iple bir çukura sarkmasıyla kendi trajik sonuna yol alması” örtüşür (Yaren, 2024, 112). Düşüşün sonunda İshak, Ali’nin hayattayken aradığı Anadolu Parsı’yla karşılaşır.¹¹ İshak ve pars göz göze gelir. Pars bastırılmış hakikatin, yabancı ve denetlenemez doğasının simgesidir. Hakikat, insanın inşa ettiği toplumsal inkâr mekanizmalarına rağmen görünür olur. Sahne, hakikat ile ölüm arasındaki özdeşliği görselleştirir. Hakikate sadık kalmak, inkâr sözleşmesinde ortaklaşmış erkeklik düzeni tarafından ölümle cezalandırılır. Böylece obruk, yalnızca hakikatin gömüldüğü değil, onu dile getirmeye cüret edenin de ödediği bedelle işaretlenen bir mekân haline gelir.

Ali’nin ve İshak’ın ölümleri, tekrarlı bir eylem formunda sunulur. Aynı topluluk tarafından öldürülmeleri ve ikisinin hayatının da obrukta son

bulması şiddetin döngüsellliğini açığa çıkarır. İshak erkekliğinden feragat edemediği noktada fail konumuna, vicdanının sesini dinleyip Ali’yi aramaya başladığında ise kurban konumuna yerleşir. Böylece anlatının merkezinde bir fail–kurban diyalektiği işler: Failin kurbanlaşması, şiddetin yalnızca “öteki”ne değil, kendi içinden çıkmış olanlara da yöneldiğini gösterir.

İshak’ın öldürülmesiyle birlikte hakikatin peşine düşebilecek tek özne Ali’nin babası olur. Ancak baba, hakikati dile getirecek bir tanıktan ziyade, kaybın ağırlığı altında meczuplaşmış bir ebeveyn olarak resmedilir. İshak’la karşılaşmasında sarf ettiği “Kimse konuşmuyor” sözleri, onun hakikati bilmediğini gösterir. Böylece film, hakikat arayışının yalnızca onu bilen/sezen öznelerle özgü olduğunu ve hakikat üzerinde ısrarın ölümle sonuçlanabileceğini imleyen bir bellek rejimini anlatının merkezine oturtmuş olur.

İshak’ın obruğa düştüğü ve orada öleceğini anladığımız sahnede, görüntüye kar tanesini andıran beyaz lekeler yansıtılır; hemen ardından filmin ithaf yazısı belirir. Film, Kadıköy’de kartopu oynarken bir esnaf tarafından öldürülen Nuh Köklü’ye adanmıştır. Bu ithaf, filmle güncel bir toplumsal travma arasında köprü kurar. Nuh Köklü de tıpkı Ali gibi, erkekler arası sözleşmeyi ihlâl ettiği düşünülen, “çocuksu” ya da “kadınsı” addedilen bir eylem – kartopu oynamak – sırasında öldürülmüştür. İshak’ın ölüm sahnesine eşlik eden beyaz lekeler, göstergebilimsel açıdan, masumiyetin ölümle kesintiye uğratılışını temsil eder. Bu görsel imge, Nuh Köklü’nün ölümüyle Ali’nin ve İshak’ın ölümlerini yan yana getirerek, erkek şiddetinin sürekliliğini ve “oyun” ya da “çocuksuluk” gibi erkekliğin makbul formlarından sapma anlarının nasıl ölümcül biçimde cezalandırıldığını simgesel olarak görünür kılar. Bu sahne aynı zamanda, bireysel kayıpları toplumsal belleğe kaydeden bir sinemasal jesttir. Film, hem geçmişin faili meçhullerini hem de güncel şiddet vakalarını yan yana getirerek, Türkiye’nin kayıp ve inkâr döngüsünü ve Türkiye tarihinin travmatik yükünü temsile çıkararak belleğin alanına taşır.

Sonuç

Bu çalışma, *Karanlık Gece* üzerinden erkeklik, şiddet ve toplumsal hatırlama meselelerini ilişkisel biçimde tartışmıştır. Film, erkekliğin bireysel bir kimlikten ziyade geçmişin duygusal ve sembolik yükleriyle şekillenen toplumsal bir formasyon olduğunu ortaya koyar. Erkekliğin belleğinin, şiddetin faili olma ile bu faillikle yüzleşememe arasındaki çelişkili alanda kurulduğu savunulmuştur. *Karanlık Gece*, şiddetle ilişkili sessizliklerin bireysel travmalardan çok, toplumsal bir bellek rejimi tarafından üretildiğini görünür kılar; erkeklik bu rejimin hem ürünü hem aracıdır. Filmde geçmişle kurulan ilişkinin suçluluk, unutma ve inkâr arasında salındığı görülür; bu duygular erkekliğin meşruiyetini yeniden üreten toplumsal pratiklerdir. Erkekler geçmişin failleri oldukları kadar, onu yeniden şekillendiren anlatıcılarıdır. Film, erkekliğin hem geçmişin faili hem de onun sessiz taşıyıcısı olduğunu hatırlatarak, belleğin erkeklik tarafından nasıl aynı anda hem korunduğu hem de tahrip edildiği sorusunu açık bırakır.

Bu makale, erkeklik, bellek ve şiddet ilişkisini kuramsal düzlemde ele alarak, bu alanların kesişiminde yeni bir perspektif önermektedir. Bu kesişim, erkekliği hem failliğin hem sessizliğin; hem hatırlamanın hem unutuşun kurucu öznesi olarak yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Bellek çalışmalarının disiplinlerarası geniş çerçevesi erkeklikle buluştuğunda, hatırlayan erkek öznenin duygusal, etik ve politik niteliklerini sorgulamaya açık yeni bir epistemolojik alan açılır. Çalışma, erkekliğin bellekle ilişkisinde şiddet, inkâr ve suçluluğun nasıl iç içe geçtiğini göstererek, toplumsal hatırlama süreçlerini erkeklik deneyimleri üzerinden yeniden düşünmenin kuramsal potansiyeline işaret eder. Bu doğrultuda, erkekliğin kolektif bellek içindeki sessizlik biçimleri ve duygulanımsal hâllerinin farklı bağlamlarda – savaş, travma veya gündelik pratiklerde – incelenmesi, her iki alana da yeni kavramsal açılımlar sağlayabilir.

1 Homososyal mekânlar dışlayıcı uzlaşsımsallığı görselleştirmek için bir önemli bir imkân sunarlar. Eren Yüksel, homososyal mekânlarda öne çıkan eril şiddetin sinemasal temsillerinin “erkekliğin üretim sürecinin şiddetle iç içe geçmiş yapısını” görünür kılmakta ve “eril şiddetin farklı görünüşleri arasındaki geçişliliği” açığa çıkarmakta işlevsel olduğunu hatırlatır (Yüksel 2023, 268).

2 Buradaki tartışma açısından önemli bir yer tutan bu makalenin aslı İspanyolca’dır. Makale yapay zekayla Türkçe’ye çevrilerek kullanılmıştır.

3 Serpil Sancar, Türkiye’deki erkek egemen cinsiyet rejiminin önemli bileşenlerinden birinin “tek cinsli cemaatleşme” olduğunu belirtir (2013, 306). Cinslerin toplumsal olarak birbirinden tecridini ifade eden bu durum, ataerkil kültürün temel unsurlarından biridir. Bu kültürde kadınlar ve erkekler yalnızca istisnai durumlarda ortak faaliyetlerde bir araya gelir, diğer tüm bağlamlarda ise birbirinden ayrılmış homososyal ilişkiler hâkimdir.

4 “Normatif erkeklik” ifadesini bir kavram olarak ya da erkeklik etrafında bir kavramsallaştırmaya yakınsar biçimde değil, film özelinde bir eylemselliği, bir eyleme biçimini anlatmak için kullanıyorum.

5 Pitbull benzeri olan köpek güçlü bir erkeklik imgesiyken, İshak’ın ona verdiği ismin naifliği burada bir kontrast yaratır.

6 Filmde İshak ile Reşat arasındaki bir diyalogda, Cengiz ve Erol’un ismi geçer. Ancak isimler sadece başka bir bağlamda zikredilir, bu kişiler isimleriyle çağrılmazlar.

7 Ali kasabaya gelmeden önce enstrüman (bağlama) çalan tek kişi İshak’tır; filmin başında düğünlerde bağlama çalarak geçimini sağladığı görülür. Bu nedenle kasabada hem istisnai bir karakterdir hem de homososyal ortamlarda müzik yapabilmesiyle kabul görür. Ancak Ali’yle birlikte müzik yapmaya başlamasıyla bu hoşnutluk ortadan kalkar.

8 Bu sahnede İshak, kendisine “Seninki ormana taşınmış” denmesi üzerine öfkelenir ve “Benimki kim lan, açık konuş” diye tepki gösterir. Sözü söyleyen erkek “subaşlarında yarenlik ettiğin” diyerek yanıtlar; böylece subaşında ikisini gören anonim göz ses kazanır. Masadakiler sinsice gülmeye başlar. Saldıran “gülün, bülbülün” diyerek devam eder; bu ifade, Ali ile İshak’ın birlikte söylediği türküyü göndermedir. Sahnedeki türkü “Dermanın olayım senin”dir. Sözleri şöyledir: “Dermanın olayım senin/ Yârim derdini ver bana/ Dermanın olayım senin/ Bülbül gibi cemaline/ Aşığın olayım senin/ Bülbül gibi cemaline/ Aşığın olayım senin.”

9 Yaren, filmde suç ve şiddet etrafında kurulan topluluğun kendiliğindenliğine itiraz eder ve onları devlet ile gayriresmî şiddet arasındaki eşikte konumlanan gruplara benzeter: Ona göre bu kalabalıklar irrasyonel bir “güruh”tan ziyade, sınırları yasa ile çizilmese de yerel iktidarın desteği veya azmettirmesiyle biçimlenen, Ortak Hukuk’un organı olan posseye benzer (Yaren 2024, 100–111). Makro bağlama işaret eden diyalog da bu tespiti destekler.

10 Sultan’ın daha önce yakınlık kurduğu Ali’ye eşcinsel olduğu yolundaki iması düşünüldüğünde, Sultan karakterinin kasaba erkekliği karşısında destekleyici bir tavrı olduğu düşünülebilir.

11 Ali film boyunca ormanda Anadolu Parsı’nın izlerini arar. Bulduğu izleri, defterindeki desenler ve bilgilerle karşılaştırır.

Kaynakça

- Ali, Sabahattin. [1961] 2019. *Kuyucaklı Yusuf*. Yapı Kredi Yayınları.
- Argın, Şükrü. 2005. “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?” İçinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora. İletişim.
- Birkan, Tuncay. 2005. “Taşraya Bahar Hiç Gelmez mi?” İçinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora. İletişim.
- Bora, Tanıl. 2005. “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye.” İçinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora. İletişim.
- Bosson, J. K. ve Vandello, J. A. 2011. “Precarious Manhood and Its Links to Action and Aggression.” *Current Directions in Psychological Science* 20(2): 82-86. <https://doi.org/10.1177/0963721411402669>
- Clammer, John. 2020. “Social Theorising and Cultural Criticism in the Works of Ashis Nandy.” *Indian Anthropologist* 50 (1/2): 59–74. <https://www.jstor.org/stable/27027837>.
- Connell, R. W. 2005a. *Masculinities*. Routledge.
- Connell, R. W. ve Messerschmidt, J. W. 2005b. “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept.” *Gender&Society* 19(6): 829-859.
- Çiğdem, Ahmet. 2005. “Taşra Karalaması – Küçük Bir Sosyolojik Deneme.” İçinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora. İletişim.
- Değirmen, Fatih ve Kirel, Serpil. 2021. “Komik Tekrar: Türkiye’de 2000 Sonrası Üretilen Komedi Filmlerinde Nostaljik Taşra Semptomu.” *Sinefilozofi Özel Sayı* (3): 472-490.
- Demetriou, D. Z. 2001. “Connell’s Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique.” *Theory and Society* 30 (3): 337–361. <http://www.jstor.org/stable/657965>

- DiMuccio, S. H. ve Knowles, E. D. 2021. "Precarious Manhood Predicts Support for Aggressive Policies and Politicians." *Personality and Social Psychology Bulletin* 47 (7): 1169-1187. <https://doi.org/10.1177/0146167220963577>
- Enloe, Cynthia. 2014. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. 2nd ed. University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt6wqbn6>.
- Gürbilek, Nurdan. 1997. "Taşra Sıkıntısı." *Defter* 22: 74-92.
- Hamman, J. J. 2017. "The Reproduction of the Hypermasculine Male: Select Subaltern Views." *Pastoral Psychology* 66: 799-818. <https://doi.org/10.1007/s11089-017-0775-z>.
- Holtzman, Jon. 2006. "The World Is Dead and Cooking's Killed It: Food and the Gender of Memory in Samburu, Northern Kenya." *Food and Foodways* 14 (3-4): 175-200. <https://doi.org/10.1080/07409710600961979>.
- Jolly, Margaret. 2008. "Moving Masculinities: Memories and Bodies Across Oceania." *The Contemporary Pacific* 20 (1): 1-24. <http://www.jstor.org/stable/23724786>.
- Kalkın Kızıldaş, Burçin. 2016. "Taşrada Kalan Erkeklikler." *Sinecine* 7(2): 71-94.
- Karanlık Gece*. 2022. Yönetmen: Özcan Alper. Nar Film.
- Kimmel, Michael S. 2013. *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*. Nation Books.
- King, Diane E., and Linda Stone. 2010. "Lineal Masculinity: Gendered Memory within Patriline." *American Ethnologist* 37 (2): 323-36. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1425.2010.01258.x>.
- Kivel, B. Dana, and Corey W. Johnson. 2009. "Consuming Media, Making

- Men: Using Collective Memory Work to Understand Leisure and the Construction of Masculinity.” *Journal of Leisure Research* 41 (1): 110–34. <https://doi.org/10.1080/00222216.2009.11950162>
- Laçiner, Ömer. 2005. “Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken.” *İçinde Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora. İletişim.
- Leydesdorff, Selma, Luisa Passerini, and Paul Thompson. 2017. “Introduction.” *İçinde Gender and Memory*, der. Selma Leydesdorff, Luisa Passerini ve Paul Thompson. Transaction Publishers.
- Nandy, Ashis. 1989. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Oxford University Press.
- Orhon, Göze. 2022. “Bellek ve Etkileşim: Öznelerarası bir Bellek Kavrayışı ve 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekanı.” *Birikim* 392: 69–78.
- Özarslan, Osman. 2016. *Hovarda Alemleri: Taşrada Eğlence ve Erkeklik*. İletişim.
- Palancı, Cihan. 2024. “Yeniden Üretilen Sinizm: Türkiye’de Merkez-Çevre Anlatısı ve Emin Alper’in Kurak Günler Filminin Kritiği.” *Politik Ekonomik Kuram* 8 (3): 741-758.
- Quinan, Christine. 2016. “Postcolonial Memory and Masculinity in Algeria: Alain Resnais’s Absent ‘Muriel.’” *Interventions* 19 (1): 17–35. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2016.1142881>
- Raggio, Sandra, and Mariana Smaldone. 2015. “Género y Memoria: Una Mirada Crítica desde la Psicología Social Crítica y los Estudios Feministas.” *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Biblio 3W)* 20 (1146): 1–16. <http://revistes.ub.edu/index.php/biblioteca/article/view/1231-5460>.
- Sancar, Serpil. 2013. *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. Metis Yayınları.
- Satır, Mehmet Emin. 2023. “Yeni Türk Sinemasında Taşra Nostaljisi.” *İletişim*

Kuram ve Araştırma Dergisi 61(Bahar): 1-19.

Selek, Pınar. 2018. *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İletişim Yayınları.

Suner, Asuman. 2010. *New Turkish Cinema: Belonging Identity Memory*. I. B. Tauris.

Treacher, Amal. 2007. "Postcolonial Subjectivity: Masculinity, Shame, and Memory." *Ethnic and Racial Studies* 30 (2): 281–99. <https://doi.org/10.1080/01419870601143950>

Vandello J. A vd. 2008. "Precarious Manhood." *Journal of Personality and Social Psychology* 95(6):1325-39. doi: 10.1037/a0012453.

Vandello, J. A. ve Bosson, J. K. 2013. "Hard Won and Easily Lost: A Review and Synthesis of Theory and Research on Precarious Manhood." *Psychology of Men & Masculinity* 14(2): 101-113. <https://doi.org/10.1037/a0029826>

Winlow, Simon, and Steve Hall. 2010. "Retaliate First: Memory, Humiliation and Male Violence." *Crime, Media, Culture* 5 (3): 285–304. <https://doi.org/10.1177/1741659009349243>.

Yaren, Özgür. 2024. "Karanlık ve Kurak: Politik Sinemada Türkiye Alegorileri." *Toplum ve Bilim* 167: 104–16.

Yüksel, Eren. 2013. "Babalar ve Oğullar: 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi." *Sinecine* 4(2): 41-67.

Yüksel, Eren. 2023. "2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Eril Şiddetin Temsilleri." *Sinecine* 14(2): 239-271.