

değini > notes

DOLANA DOLANA ERKEK HİKÂYELERİ: SARMAŞIK

Seçil Büker

 z

Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015) Cenk'in (Nadir Sarıbacak) seyirciye sözlü bir hikâye anlatmasıyla başlar. Daha sonra filmde altı erkek, tutarlı ve kendisini denetleyebilen bir erkek özne imgesiyle karşıtlık kuracak biçimde, çelişkiler üzerinden erkekliklerini kurarlar ve kendi hikâyelerini sergilerler. Film hikâyesini "gerçek" ve fantastik ögeleri ve kodları bir bütün olarak bir araya getirerek sunar.

Anahtar Sözcükler: *Sarmaşık*, erkeklik, hikâye anlatımı, arketip, k r alan, seyirci, geciktirim.

Stories from the Male Labyrinths: *Ivy*

Abstract

The film *Sarmaşık* (*Ivy*, Tolga Karaçelik, 2015) adopts a basic form of storytelling (oral narration to an audience) through Cenk's performance (Nadir Sarıbacak) at the beginning of the film. Later, six men, presenting their own stories, construct a definition of masculinity through contradictions in contrast with a coherent and controlling subject. The film tells a story through "real" and fantastic images that bring the film together as a whole.

Keywords: *Ivy*, masculinity, storytelling, archetype, off-screen, spectator, suspense.

Gençliğimde Yeni Harman sigarası vardı, kokusu belleklerden silinmezdi ve ilk nefesi baş döndürürdü. O haz için beklenirdi saatlerce ve değerdi. Selge Leclair'e göre hazzın kaynağı, tütünün özel kokusu değildir, *aynı* tütünü çektiğimizi bile bile *tam da aynısı değil* duygusunun ortaya çıkardığı baş dönmesidir. "Tütün" yerine "film" sözcüğünü koyabilirsiniz (aktaran Willemen, 1974, s. 65). *Sarmaşık*'ta (Tolga Karaçelik, 2015) "tam da aynısı değil" duygusunu yaratan neydi? Sonuçta bir filmde akıp gitmeye başlayan. Yaralı, gözüne kan oturmuş bir erkek kahramanla da ilk kez karşılaşmıyorduk. Kavganın içinden çıkıp gelen bir erkek. Adı Cenk (Nadir Sarıbacak). Gözünün biri neredeyse kapalı, dudakları çatlamış, kurumuş, kan var belli belirsiz. Cigarasını (joint) derin derin çekiyor. Gemiye birlikte geldiği bir erkek var: Alper'miş adı (Özgür Emre Yıldırım). Gemiye kayıt olurken duyduk adını.¹

Cenk güvertede çerçevenin tam da sağında sigarasını içer. Çerçevenin büyük bir bölümü boştur. Merdivenlerden çıkan Alper "müsaade var mı" derken doldurur boş alanı. Taksiciymiş. Cenk "ne b.k yemeye geldin buraya, bal gibi mesleğin varmış" dediğinde "karıştı işte" der. İlk paylaşım gerçekleşir. Haz bölüşülür: Cenk sigarasının kalan son ve en keyifli bölümünü ona uzatır. Az sonra birbirlerini gözlerinden tanırlar. Torbacı torbacıyı iskalamaz.

Kamera gezintiye çıkar, koridor boyunca yol alır, İsmail'i bulur. Telefonla konuşan İsmail'e odaklanır. (Böylece üçgen tamamlanır. Üçgenin tepesinde Cenk, üçgenin alt uçlarında Alper ve İsmail var.) Kamera da dumanın büyüüne kapılmış olmalı ki hızlıca güverteye döner. Önce dumanı bulur. Sonra Cenk ve Alper'i. Duman seyircinin az sonra alacağı hazzın habercisidir. Alper "gözüne ne oldu" dediğinde bu kez Cenk "karıştı işte" der. İş kazası olduğunu söyler. Ve derin derin sigaranın dumanını çeker.² "Daha

¹ Film kişilerini tanıtmaya yazıları başlamadan gördük. Nadir (Hakan Karsak) bir yataкта uzanmıştı. Cenk Bedaş gömleği ile boylu boyunca yerde yatıyordu. İsmail (Kadir Çermik) namaz kılıyordu, selam verirken kamerayı gördü, şöyle bir baktı ne olup bitiyor diye. Alper taksi şoförüydü, Kürt (Seyithan Özdemir) bir gazinoda *body guard*. Beybaba (Osman Alkaş) meyhanede demleniyordu. Film kişileri çok kısa tuttular bu buluşmaları. Gemiye ve denizi görmeden önce sesini duyduk geminin. Sonra da *Yaşlı Gemici*'den fırtınanın gemiyi Güney Kutbu'na doğru sürüklediği bölümü sundu yönetmen. *Direkler eğik, burnumuz batmış suya: Soluğunu ensesinde duya duya. Ve koşar başının hiç kaldırmadan, Gemi öyle koştu, rüzgâr öyle koştu. Kaçtı güneye hiç durmadan* (Coleridge, 2013, s. 31).

² Roy Armes'a göre hikâyenin anlatıldığı an çok önemlidir. Hikâye yalnızca anlatıldığı an'da var olur. O an sunumu gerçekleştiren belirli sözcükleri seçerek belirli bir olayı anlatır. Sözlü olarak hikâye anlatmak çok güçlü bir şeydir. Anlatıcı geriye dönebilir, taklit edebilir birilerini. Hem yazar hem anlatır böylece dinleyeni etkisi altına alır (1994, s. 22-23). Cenk "yazdığımı" itiraf eder. O anlattıkça Alper büyüle-

önce çalıştığım yerde oldu, Bedaş’da çalışıyordum ben, daha doğrusu bizim Mecit var, o çalışıyordu. Onu attılar, o da çıkarken iki tane Bedaş üniforması indirdi. Biz sabah kalkıyoduk, geçiriyorduk üniformaları, böyle kafamıza göre Armutlu, Beylikdüzü takılıyoduk. Kaçak hat arıyoduk, Mecit anlıyor bu işlerden, buluyoduk kaçak hattı, çalıyoduk kapıyı, kesicez elektriği falan, genelde evin hanımı oluyordu evde, yedi yıl hapis diyorduk, kötü polis misali”. Alper’in sigarasının dumanı Cenk’in yüzüne savrulur. Cenk kadını nasıl alevlendirdiklerini anlatır: “Esiyorduk gürlüyorduk”. Alper: “Kadının dizlerinin bağı çözülüyordu” der ve Cenk şaşırır: “Hangi kadının” der. Alper de “o kadın” anlamında başıyla bir işaret yapar ve hikâyede kadın olduğunu anımsatır. Cenk hikâyesini toparlar.³ Köşeye geçip işlemleri başlatıyor gibi yaptığını, “yazıyo” gibi yaptığını, dahası “ha babam yazdığımı”, nasıl da nemrutu oynadığını anlatır. Kadın daha yumuşak başlı gördüğü Mecit’e yalvarırmış. Cenk “kadının yok mu bunun bir çaresi” dediği an filmin başladığını söyler. Alper: “Kadın tabii hazır her şeyi yapmaya vay çakallar” der. Cenk kadından altın, para televizyon ne varsa aldıklarını söyler. Onlar da çalışıyor biz de derken hırsızlık haklılaştırılır. Alper “göz abi” dediğinde gerçek ortaya çıkar, son gittikleri evde adam Bedaş çalışanı çıkmış, mahalleli dayak atmış, bir iki kişi değil. Vahşice vurmuşlar. Neyse polis falan işin içine girmeden ortalıktan kaybolmak için gelmiş gemiye. Alper: “Ne hikâyeymiş be abi” der.⁴ Cenk: “Sen hikâye iste abi ben sana hikâye yazarım yani, bak dinle: Tıss”. Gözlerini kapar. Müziğe adar kendini. “Tıss. Bak alttan giriyor”. Cem Karaca yetişir ve Cenk ellerini hafifçe yanlara kaldırır, halay çeker gibi. Artık haz alma sırası seyircinindir. Bu tür bir hazzı Paul Willemen şöyle tanımlar: “İki ya da daha çok sistem iç içe geçerek aktıklarında [sistemler] birbirlerinin içlerinden geçtiklerinden her zaman bir kayıp söz konusudur. Hiçbir zaman o

nir, seyirci büyülenir. Cenk’in hikâyesi bittiğinde yönetmen anlatmaya başlar. Kim daha güçlü anlatıyor? Sözlü gelenek mi? Film mi?

³ Cenk aslında bir anlatı kurar. Hikâyesinin bir olay örgüsü vardır. Arada hikâyede bir kadın olduğunu unutsa da anlattığı yapımsal öğeler barındıran bir anlatıdır. “Ülkemizde özellikle erkeklerin yoğun olduğu kahvehane, birahane, bilardo salonu, stadyum, güç geliştirme kursu, pavyon vb. gibi ortamlarda, abartılı erkeklik gösterilerinin ya da en azından erkeklik *anlatılarının* oldukça yaygın olduğunu gözlemlemek mümkündür [...] Erkeklerin bir arada bulunduğu ortamlarda, kadınlarla olan ilişkilerin küçümsenmesi ve duygusallıkla dalga geçilmesi çok sık karşılaşılan bir durumdur” (Cengiz & vd, 2004, s. 60, vurgulama Büker’in).

⁴ Seymour Chatman’a göre bir anlatıda bir anlatıcı var olabilir ya da olmayabilir, onun *muhatabı* da aynı şekilde var olabilir ya da olmayabilir. *Muhatap* yapıtın içinde bir karakter aracılığıyla somutlaşabilir. *Muhatap* karakter gerçek okura [seyirciye] nasıl ima edilen okur olarak davranacağını gösterir. Böyle durumlarda eğer devam edecekse okurun [seyircinin] bu isteğe yanıt vermesi gerekir. Böylece yazar da arzuladığı okur duruşunu açıklamış olur (2008, s. 140-141, vurgulama özgül). Alper, Cenk anlatırken büyülenir, Cenk’i hayran hayran seyredir. Tolga Karaçelik, Alper’i bize ima edilen, arzu edilen seyirci konumu olarak sunar.

‘özgün doyum’un bütünlüğüne yeniden ulaşılamaz’ (1974, s. 65). Güvertedeki Nadir Sarıbacak ve Özgür Emre Yıldırım’ın sergiledikleri bu “gösteri” için söylenmiş sanki bu sözler. Artık ne yalnızca Cem Karaca var ne de Nadir Sarıbacak. Ne şarkı söyleyen var ne de hikâye anlatan. Biricik olmanın ön koşulu olan bütünlük yok. Gösteri saf bir seyirliğe dönüşmüş durumda.

Deniz üstü köpürür hey canım rinan nay rina nay

Alper sigarasını tütürürken Cenk’i hayranlıkla seyrediyor. Hikâye anlatıcı Cem Karaca ile örtüşür. “Cem Baba” tok ve en erkeksi sesiyle görüntüyü ele geçirir, erkeksi sesçil evrenini kurar, Cenk, Alper’in bakışının nesnesidir ama arzusunun erotik nesnesi değildir. Steve Neale’e göre böyle bir gereklilik de yoktur.⁵ Silahlı çatışma ya da savaş sahnesi erkekler arası mücadelenin saf seyirliğe dönüştüğü bir an olabilir anlatımın içinde ama erkeğin erotik nesneye dönüşmesi söz konusu olmaz (Neale, 1983, s.12). *Sarmaşık*’ta Cenk’in Cem Karaca ile birlikte sergilediği gösteri saf seyirliğe dönüşür, yaklaşmakta olan erkekler arası savaşı imler. Alper’in bakışına dönelim. Dikizci bir bakış mıdır bu? John Ellis’e göre bakan ile bakılan arasında bir bölünme olduğunda dikizcilikten söz edilebilir. Fetiş nesneye dönüştürme sürecinde boşluk ortadan kalkar. Seyreden ile seyredilen arasındaki boşluk doldurulur. Bakan bu süreçte bakışının nesnesine katılır, onu onaylar. Dikizlemeci bakış bilme arzusuyla yanıp tutuşurken bakanın baktığını fetiş nesneye dönüştürdüğü süreçte bakan gördüğünden büyülenir. Daha fazlasını görmek ya da keşfetmek istemez (Ellis, 1995, s.47). Alper daha fazlasını görmek istemez de kamera bu “hikâye” karşısında yerinde duramaz. Güverteden koridora, koridordan odalara, Beybaba’ya, diğer gemicilerin odalarına, makine dairesine Kürt’e ve yemekhanedeki gemicilere uğrar. Geminin her köşesine ulaşır, tok erkek sesi gemiyi sarar sarmalar, denizin, geminin kendi sesi yitip gider. Seyirci beklediği hazza ulaşmanın esrimesi ile büyülenir.

Kayığa binsem götürür

Benim de şu cihana gelişim

Bir güzelden ötürü hey canım hey

Ecel geldi erkenden hey canım hey

Denizin ortasında hey canım rinna nay rinna rinna ray

Mumlar yanar sofrasında hey canım hey

Benim de şu cihandan gidişim hey canım rinna nay rinna rinna ray

Memleket sevdasından hey canım hey!

⁵ Steve Neale Paul Willeman’ın Anthony Mann üzerine geliştirdiği yorumlarına dayanır. Erkek bedeninin eşcinselliği çağrıştıracak endişesiyle erotik nesneye dönüştürülemezliği vurgular (1983, s. 12).

Denizin ortasında gemi bir labirente dönüşür. Bu, hikâyenin de labirente dönüşeceği habercisidir. Seyirci Cem Karaca'nın yarattığı sesçil evrende labirente düştüğünü ilk an'da fark etmez. Çünkü Cem Karaca onun başını döndürür. Nasıl bir labirenttir bu? “Seyircinin içinde yolunu kaybedip yeniden bulduğu bir tuzak-yapı” (Bonitzer, 2006, s. 61). Pascal Bonitzer dikey modelle, sonsuz merdivenler boyunca çıkışları, inişleri; yatay modelle de (gerilim filmlerine özgü) alan derinliklerini, sonu gelmeyen koridorları, birbirini kesen yolların sürekliliğini vurgular. Yatay labirenti kâbus dolu bir yolculuk olarak nitelendirir. Kâbusu yaratan da yüzdür (Bonitzer, 2006, s. 61). Kamera gemi içindeki yolculuğunu bitirdikten sonra tekrar içki ve hapla kafayı iyice bulan Cenk ve Alper'e döner. Cenk coşkuyla nasıl da halay çektiğini anlatır Alper'e. Kesme. Gemi denizin üzerine uzanır. Deniz de görülmez, geminin sınırları siyahla buluşur gecenin zifiri karanlığında. Sınırlar birbirine karışır. O bir yüzdür artık. Gemi, Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle yüze dönüşür (2013, s. 196). Yüz gövdeden ayrıldığında yersiz yurtsuzlaşır ve yersiz yurtsuzlaşma bir tür aşırı kodlamaya da yol açar. Kullandığımız herhangi bir şey, bir giysi, ev, alet *bana bakıyor* gibi gelir. Sinemada bir yüz ya da yüz parçası yakın çekimle nasıl işliyorsa, bir bıçak, bir fincan, bir duvar saati, bir çaydanlık da aynı şekilde işler (Deleuze & Guattari, 2013, s. 204-205, vurgulama özgün). Gemi bize bakıyor gibi gelir. Baş bedenden ayrıldığında nasıl yersiz yurtsuzlaşıyorsa gemi de bağlı olabileceği tüm kara (Türkiye ya da Mısır) parçalarından ayrılır. Yüzün yakın çekimine dönüşür. Organsız bir varlık olarak siyahın içinde uzanır. Onu kodlayan kara parçası yoktur. Bu “yakın çekim” belki de az sonra gelecek iflas haberiyle açıklarda günlerce yalnız kalacak altı erkeğin hikâyesinin ön anlatımıdır. Bu yüze dönüşme beyaz perdede iki siyah *oyuklu* yüz çekiminden farklıdır. Gemi siyah bir zemin üzerinde pırlıtları olan çok katmanlı bir beyaz lekedir. Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi bu yersiz yurtsuzlaştırma öylesine derindir ki bedenin koordinatlarını allak bullak eder; artık bedenin yüze dönüştüğü söylenemez, özellikle de *hapların* yardımıyla hayvana dönüştüğü söylenebilir ve tam da bu noktada beden içindeki tüm gücü ortaya çıkarır. Bu durumda yine de ruhaniyet vardır kuşkusuz; hayvana dönüşenler hayvan Ruhı taşırlar: kaplan-ruhu, kuş-ruhu, vahşi kedi-ruhu, büyük gagalı tropik kuş-ruhu ve bu ruh bedeni ele geçirir, bedendeki tüm *oyuklara* dolar ve yüzün oluşumunu engeller (Deleuze & Guattari, 2013, s. 206, vurgulama Büker'in). Önce Albatros'un sonra diğer hayvanların Ruh'ları gemiyi ele geçirir.

Filmi paramparça ettik. Umberto Eco diyor ki: Kitabın bütünlüğünü bozmak zor ama film öyle mi? Zaten film salkım saçak değil mi? Bir kitabı rastgele açıp belli bir yerinden okuyamayız. Film öyle değil. Birbirinden bağımsız imgeler “görsel buz dağları” gibi ayakta durabilir. Bir yapıtı kült

nesnesine dönüştürmek için o yapıları paramparça etmek gerekir (Eco, 1986, s. 198). Biz de öyle yaptık. Eco'nun dediği gibi biz de metni paramparça ettik. Cenk ve Alper'e ve gemi görüntüsüne odaklandık. Cenk Cem Karaca'ya eşlik ederken metinler arası bir çerçeve içindeydik ama bu gösteri bir erken anlatım değildi, olacıklara doğrudan gönderme yapmıyordu. Yalnızca haberciydi, kendisinde “ne hikâyeler” olduğunu söyleyen Cenk “haberci” işlevini üstlenmişti. Eco'nun dediği “pasaport kontrolünden kurtulduktan sonra polislin vurduğu sanık” örneğinde olduğu gibi bu sahne sıradan bir metinler arası ilişkiyi sergilemiyordu. Çekiciydi bu sahne çünkü esrarlı sigaranın dumanı baş döndürürken Nadir Sarıbacak açıkça büyücülük yapıyordu. Böylesi çerçeveleri Eco “filmin bütününden ayrılabilen, o filmi kült nesneye dönüştüren çerçeveler” olarak tanımlar (1986, s. 200).

Güverte sahnesi filmi kült nesneye dönüştürmek için adaydı. Nadir Sarıbacak, Cenk aracılığıyla büyücü *arketipini* arkasına almış oynuyordu. Esrarlı duman yetmemiş ki büyü güçlensin diye yanına Cem Karaca'yı almış. “Şarkı söyleme [...] şartları tersine çevirir; hiyerarşiyi tersyüz eder-gücü sese verir, sesi sözcüklerle ifadesi mümkün olmayanın taşıyıcısı haline getirir [...] ses, artı-anlam olarak ortaya çıkar. [...] Şarkı söyleme, ses üzerine muazzam yoğunlaşarak, kendine özgü kod ve standartlar getirir” (Dolar, 2013, s. 36-37). Hele de Cem Karaca'nın sesi. Sesin bedeni yoktur, o nedenle de ses Cenk'in bedenine eklenir. Cem Karaca sesiyle Kutsal Çocuk arketipini büyüsün, gelişsin diye Cenk'e sunar. Bu arketip “olgun erkekliğin arketiplerine giden karmaşık yolda büyüyüp gelişir. Kutsal çocuk yaşam deneyimleri ile zenginleşip değişerek Kral; Erken Büyümüş Çocuk, *Büyücü*; Ödipal Çocuk, Âşık ve Kahraman, *Savaşçı* olur” (Moore & Gilette, 1995, s. 13, vurgulamalar Büker'in). Cem Karaca sesiyle “lirini çalarak, ormandaki tüm hayvanları yanına getiren, şarkı söyleyerek dünyanın merkezine oturan yarı Tanrı Orpheus” (Moore & Gilette, 1995, s. 7) gibi Kutsal Çocuk arketipi ile destekler Cenk'i. Büyü gerçekleşir ama kara büyüdür bu. Bir uğursuzluk söz konusudur. Büyücü arketipi her zaman Kral ya da Savaşçıya dönüşmeye hazırdır. Cenk adı üzerine savaşçıdır. Gemi Mısır açıklarında demir atar. Başlangıçta nedenini Beybaba ve birkaç yaşlı denizci bilir. Kesme. Coleridge'in Albatros'un öldürülmesinden sonra hareketsiz kalan gemi için yazdığı dizeler perdeyi kaplar (2013, s. 55).

*Günler günleri izledi böyle,
Durduk orada hiç kıpırdamadan
Ressam elinden çıkmış bir gemi gibi,
Ressam elinden çıkmış bir denizde duran.*

Kral (Beybaba) gemide kalan altı kişiyi yukarıdan izler, tıpkı bir “Tanrı” gibi. Aşağıya iner ve güvertede revirin anahtarını İsmail’e verir ve onu Efendi Kaptan ve Reis olarak görevlendirir. “Tanrı” olmadığını, aciz olduğunu bildiğinden İsmail ve Nadir’den onun “gözü kulağı” olmalarını ister. Kral *arketipi*, düzenden ve akıldan yanadır. “Erkek ruhuna bütüncüllük ve bütünleşme sağlama gibi niteliklere sahiptir. Denge ve toparlanma sağlar” (Moore & Gilette, 1995, s. 66). Robert Moore ve Douglas Gilette Kral’ın iki gölge yapısı olduğunu vurgular. Tiran ve Aciz (1995, s. 69). Tiran’ın diğer ucunda Aciz var ve “Tiran eğer Kral enerjisiyle özdeşleşemezse, kendisini değersiz hisseder” (Moore ve Gilette, 1995, s. 73, vurgulama özgün). Efendi Kaptan “anasının gözü bu” dediği Cenk karşısında önemini, değerini film boyunca kanıtlamaya çalışacaktır. Kral’ın Aciz gölgesi olarak düzeni sağlamaya çalışacaktır. Büyücü Cenk akşam canı sıkıldığında önce Kürt’e “batak mı atsak” diye sorar, yanıt alamaz, İsmail’e “King Batak atalım mı” der. İsmail yemek salonundan uzaklaşır. Kral konumu boş kalır. İskambil kartı aracılığıyla gündeme gelen Kral, az sonra Cenk’in de Tiran Kral olacağını habercisidir. Krallar savaşı başlamak üzere.

Beybaba büyücünün coşku ve neşesinin farkındadır. Boşuna değildir “Cenk’i gözüm tutmadı” demesi. Beybaba, Cenk ve Alper’i boş bırakmaz, durmadan güvertede rampa⁶ yapmalarını ister. Ama “büyücünün bilgisinin, insanoğlunun derinliklerini görmesinin bir yönü de, özellikle kralların, devlet adamlarının kibirlenmesini engelleme kapasitesidir” (Moore & Gilette, 1995, s. 108). Kral Arthur’un büyücüsü gibi, Cenk büyü yapma yetisini sağaltım amaçlı kullanmayı seçmez, ruhunun derinliklerindeki Tiran’ı bulur. Gemide EGO HAZRETLERİ gereklidir. Kral’ın gölge *arketipi* Tiran ona yansır. Büyücünün Ego’su “sadece başka bir *arketip* veya bir kompleks, Tiran gibi bir arketip gölge- tarafından, ele geçirildiğinde ya da o enerjiyle işlemeye başladığı zaman yanlış işlemeye başlar” (Moore & Gilette, 1995, s. 116). Cenk ve Alper’in bir tehdit olduğunu duyumsayan Kral saldırıya geçtiği için Cenk de Kral’ın Aciz gölgesi olan İsmail’e saldırır. Kürt henüz gündeminde değildir.

Pascal Bonitzer “korku hikâyesi mi?” diye sorar, kendisi yanıtlar sorusunu “ama yüz zaten korku hikâyesidir” (2006, s. 105). “Yakın plan yoksa, yüz yoksa sinemanın neredeyse özdeşleştiği *suspense*⁷ de yoktur, dehşet de yoktur” (Bonitzer, 2006, s. 26). “Fazlalıkların uzamına” dönüşen bir yüzün yakın planda *gösterilmese* de geciktirim ve dehşete yol açacağını

⁶ Rampa: Tahta yüzeyde boya, pas ve pürüzleri gidermek amacıyla yapılan dışı bir törpü. “Rampalama” bu edimi gerçekleştirme.

⁷ Geciktirim.

Kürt'ün yüzüne bakarak irdeleyelim. “Her yüz bir dünya” (Balzac'tan aktaran Yücel, 1997, s. 17) ise Kürt'ün yüzü de bir dünyadır. “Balzac'ın evreninde en çok yüzün karşıdan görünüşü anlatılır bize, yandan söz edildiği enderdir” der Tahsin Yücel. İnsan yüzü gözlemcinin yeteneklerine göre çelişkin yorumlara yol açan bir görsel göstergeler bütünüdür de (1997, s. 23). Onu görece uzun gördüğümüz iki yer vardır filmde. Kürt, Alper, Nadir, Cenk ile birlikte Mısır televizyonunu izler. Konuşmaz. Yalnızca bakışları ile “konuşur”. Göz bebekleri göz yuvasının soluna (Alper, Cenk, Nadir'e) ve sağına (televizyona) çevrindir. Uzun ve çizgili yüzü seyrederek seyirci. Deleuze ve Guattari'ye göre dilin bir mesaj vereceğine inanmak saçmalaktır. Dil, anlamı ortaya çıkaran yüzde saklıdır. Yüz konuya ilişkin olanı sergiler. Yüz gerçek bir *megafondur* (2014, s. 210, vurgulama Büker'in). Cenk ile karşılıklı yemek yedikleri sahnede de Kürt doğrudan Cenk'e bakar, yine konuşmaz. Cenk yüzünü bin bir şekilde sokar dahası havlar ama Kürt konuşmaz. Seyirci ikinci kez onun yüzünü seyrederek. Yüz bir dilse onun da kendine özgü eklemlemeleri vardır. Uzun bir yüz, uzun çizgiler, sonu gelmeyecek gibi birbirine koşut aşağılara doğru uzanıyor. Uzun yıllar boyunca oluşmuş. Önce biri sonra diğeri sonra bir diğeri daha. Yılları belirgin kılan derin çizgiler. Yüzü karşıdan görüyoruz, yandan değil, “ova” yok yüzde. Deleuze ve Guattari'nin “karaya (yeryüzüne) ilişkin anlamlı despotik yüz” (2014, s. 216) dediği şey bu olmalı. Düzlükten yoksun, engebeli, dağlık, dağların arasında uzun ince vadilerin uzandığı bir yüz. Cenk karşıdaki yüzün karaya ilişkin olduğunu anlar. “Bak bunu çok yerde göremezsin, Kürt'ten gemici. Ben görmedim” der. Uzaktan İsmail'e sataşır ve “bütün bastırılmış arketipler gibi savaştı da yer altına iner ama sonuçta, basınç sonucu yüzyıllarca sessiz kalan magma tabakasının yavaşça yukarı çıktığı bir volkan gibi, duygusal ve fiziksel şiddet biçiminde yeniden yeryüzüne çıkar. Eğer savaştı içgüdüsel bir oluşumsa, o zaman hep var olacaktır. Ve onunla yüzleşmemiz kaçınılmazdır” (Moore & Gillette, 1995, s. 80). Güvertede şiddetli bir “çarşıma” gerçekleşir. Kürt, Cenk ve İsmail'i ayırır. Daha sonra Kürt'ün ayak sesleri duyulur koridor boyunca.

*Güneş daldı denize, yıldızlar çıktı göğe
Karanlık bir an içinde iniverdi
Ve dört yana yayılan bir fıstıyla
O hayalet gemi fırlayıp gidiverdi⁸*

Cenk güvertede Kürt'le konuşur. Nadir onları gözler. Kesme. Cenk denize bakar. Kürt yok olur. Gemide mi? Yoksa denizde mi? Bonitzer'in “durumu kaydeden ve gösterim sırasında ekrana taşıyan objektif” (2006, s. 70) diye nitelendirdiği objektif yok olmuştur. Nadir direğin arkasından güverteyi

⁸ Bu dizeler (Coleridge, 2013, s. 77) filmde yer almaz, Büker'in seçimidir.

dikizler ama bir şey göremez. Kamera durumu kaydetmez. Bonitzer'in "öteki bakış [dediği], baskıcı aygıtın alana bir hayalet gibi musallat olan gücül, düşman bakışı" (2006, s.70) bu olmalı. Artık gemi hayaletlerin egemen olduğu bir mekâna dönüşecektir. Hayalet dönüşen kamera yarattığı kör alanla görmenin kısmi olduğunu anımsatır her an. "Görme kısmiyse düşman her yerdedir" (2006, s. 70). "Bu sıra noktalar (...arkamda göremediğim bir şey...) ezeli ve ebedi *suspense*'in çok özel bir biçimidir" (Bonitzer, 2006, s.73).

Kürt henüz hayalet dönüşmedi. Sessizlik ve ağırlık başat gemide. Cenk'in sucuk bulması ve pişirmesi ile yaşam hareketlenir ama Beybaba mutfak sorumlusu olmadan Cenk'in sucuk "partisi" yapmasına dayanamaz. Güvertede toplar adamlarını. Kürt ortada yok, raspa yapılmamış. Bey Baba iki büyük **B** var adında "ben sokmuşum sizin [...] alt üst kalmadı bu gemide" der. Cenk'e yönelir, "sefa pezevengi" der ve vurur. İsmail'e döner: "Kürt nerede?" Raspa yapılacak, Kürt bulunacak. Beybaba arkasını döner, uzaklaşmak üzere yürümeye başlar. Kamera hayalet olur, çektirmeyi⁹ Beybaba'nın arkasından kimin fırlattığını göstermez. Beybaba döner, Cenk'i çağırır, "Al şunu alet çantasına sok" der. Kesme. Gece. TAK TAK TAK TAK Cenk çektirmeyi geminin demir direğine vurur. TAK TAK Beybaba duyar ve sessizce yatağında yatar, duymazlıktan gelir. Gemide Cenk ikinci kez bir sesçil evren kurar. Segal'e göre babaların sahip oldukları varsayılan iktidar ve otorite korku yaratmak dışında başka bir şey sağlamaz. Dahası aleyhlerine işler ve onları *hayalet* çevirir, sonuçta babalar tam anlamıyla iktidar da otorite de kuramazlar (1992, s. 54, vurgulama Büker'in). İzleyici şaşırmasın çünkü Beybaba güvertedeki kavgada da merdivenlerde hayalet gibi görünmüştü. Onun varlığını Nadir dışında fark eden olmamıştı. Bey Baba sonuna kadar dayanamadı. İki B de paramparça oldu. Gemi homososyal bir topluluğu barındırırken "hegomonik erkekliğin yapılandırıldığı ve rekabetin ciddi oyunlarının sergilendiği bir alana" (Onur & Koyuncu, 2004, s. 40) dönüştü. Onur ve Koyuncu holiganlar üzerine geliştirilen bir araştırmaya dayanarak farklı holigan gruplar arasında zaman zaman gözlemlenen çatışmaların "karşılıklı saygıyı pekiştirmek" amacıyla gerçekleştiğini vurgularlar (2004, s. 40). Demirin demire vurduğunda çıkardığı mekanik ses hegemonik olanı yok eder. Cenk ikinci kez gemide sesçil evren yaratır. Neşe yoktur artık. Oyun sona ermiştir sanki. Beybaba'ya saygı duyulmayacaktır bundan böyle. Connell hegemonik erkekliğin yalnızca kadınlarla ilişkili olmadığını ikincil konuma itilmiş erkeklik biçimleriyle de ilgili olduğunu söyler (2016, s. 268). Gramsci'nin o ünlü "rıza" kavramı olmadığına B küçülür. Dahası yok olur. "Hegemonya toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal bir üstünlükse",

⁹ Çektirme, çevresinde üç kol bulunan bir gereç.

“güce dayalı üstünlükle” de bir ölçüde bağdaşıyorsa, Cenk sesçil “fiziksel” şiddetle oyunda üstünlüğü ele geçirir, “diğer örüntüleri ya da grupları ikincil konuma” iter (Connell, 2016, s. 269). Nerede o her şeye gücü yeten her yerde olabilen “Tanrı” babalar? Güç yitimi Kadir-i Mutlak olmayı yok eder. Beybaba sınavdan geçemez. Artık tam da bir “delilik” hali kaçınılmazdır.

Foucault, Rönesans döneminde Renanya'nın sakin nehirlerinde ve Flaman kanalların sularında sarhoş gibi gezinen *Deliler Gemisi*'nden söz eder. İmgelemsel sularda gezinen bu gemilerin içindeki imgelemsel kahramanlar kaderlerine ya da gerçeğe doğru yol alırlar. Foucault bu tür yapıtlara örnekler verir. Bosch *Deliler Gemisi*'nde de bunu anlatmaz mı? İçlerinden biri vardır ki adı *Narrenschiff*'dir,¹⁰ işte o gerçektir. Çünkü deliler limandan limana taşınır o dönemde. Bu gemiler gerçekten vardır. Deliler kentin surlarından uzak tutulur. Ait oldukları mekânlardan uzaklaştırılırlar. Çoğu kez de nehir gemilerine bırakılırlar. Ama Foucault'ya göre su alıp götürürken artırır da! İnsan suyun üzerinde bilinmez kadere teslim olur. Kendi kaderinin ellerine (1988, s. 7-11). Gemiciler Rönesans'tan bu yana süren geleneğe uyarlar: “Delirirler”. Önce Nadir görür Kürt'ün hayaletini. Koridorlar, kapılar boyunca korkuyla gezinir, daha sonra İsmail, gemi labirente dönüşür ve daha sonra da karanlığa gömülür. Karanlığın içinde bir ışık huzmesi aşağıya inen merdivene doğru açılır, ışık huzmesinin en dar kısmında İsmail vardır ve oradan Kürt'e seslenir. Işık huzmesi genişledikçe bacaklarını açmış, devasa bir kadının alt gövdesini anıştıran bir imgeye dönüşür makine dairesi.

Ve Cenk kamarasında bir salyangozun kıpırdadığını görür. Böylece ülke sinemasının geleneğindeki pek çok erkek gibi sanrıların evrenine girer gemiciler.¹¹ Salyangoz bir labirent gibi sarmal özellikler taşıyan bir hayvan. Tıpkı filmin sinematografik anlatımı gibi. Salyangoz labirent benzeri bedeninde bol miktarda su barındırır. Zaten daha çok yağmurlu havalarda ortaya çıkar. Suyu ve doğurganlıkla, yeniden doğuşla ilişkilidir. Freud mitoloji ve halkbilimde hayvanların; balıkların, *salyangozların*, kedilerin cinsel organın simgesi olduğuna değinir. Bu simgeler düşlerde de benzer işlevleri üstlenirler

¹⁰ Sebastian Brant'ın ünlü yapıtı *Das Narrenschiff* (1494) delilerle dolu bir geminin delilerin yönetiminde deliler cenneti Narrangonia'ya yol almasını anlatır. Alman edebiyatının ünlü yapıtlarından biridir. Foucault bu yapıtın Argonotlar efsanelerinden alınan yazınsal bir metin olduğunu vurgular (1988, s. 8).

¹¹ Eren Yüksel, *Nefes Vatan Sağ Olsun* (Levent Semerci, 2009) filminde savaşın bir yandan rekabetçi eril dil aracılığıyla erkeğin egosunu açığa çıkarırken diğer yandan korku yarattığını ve askerlerin sanrılar görmelerine yol açtığını vurgular. *Başka Semtin Çocukları*'nda (Aydın Bulut, 2008) savaş alanındaki kahramanlıkları ile ünlü Semih sanrı gördüğünde çatıdan düşme tehlikesi geçirir. *Yazı Tura*'da (Uğur Yücel, 2004) erkek karakterlerin sanrılar ve kâbuslar görmelerinin yanı sıra aşırı içki tükettikleri ve uyuşturucu kullandıkları gözlemlenir (Yüksel, 2013, 119- 124).

(1976, s. 474, vurgulama Büker'in). Artık sözü Coleridge'e bırakmalı:

*Ve inanılmaz bir şey oldu, Tanrım!
Denizin ta kendisi çürüdü
Ve sümük gibi olmuş o sular da
Sümüklü yaratıklar sürünüp yürüdü!*¹²

Cenk tam da salyangozu görmüşken İsmail ona tuzluğu uzatır ve “al bu tuzluğu koy yerine” der. Cenk “ihtiyara bağlıyo” derken alet çantasını ve çektirmeyi anımsadığını açığa vurur ve Cenk, İsmail'i de Beybaba'yı da küfür yağmuruna tutar. Beybaba'yı “s...m” der ve kesme.

*Nasıl ıssız bir yolda yürürken birisi,
Adımlarını korku ve dehşetle atar
Ve dönüp bir kez ardına baktıktan sonra
Çevirip de başını bakmazsa hiç tekrar,
Çünkü bilirse bir adım gerisinde
Kendisini izleyen korkunç bir şeytan var.*¹³

Yakın çekim salyangoz. Bonitzer'i anımsarız. Dehşet ve *suspense* yakın çekimle olanaklıdır. Yakın çekim yoksa dehşet de yoktur. “Sinemada perspektif yasaları öyle işler ki, yakın planda çekilen hamam böceği, ekranda, toplu planda çekilen yüz filden yüz kat daha korkutucu görünür” (Ayzenshtayn'dan aktaran Bonitzer, 2006, s. 27). İsmail o kadar dehşet içindedir ki yatakta altına yapar, yatak ıslanır. Kalkar ama koridora duşa gittiğinde yeniden Kürt'ün “hayaletini” duyumsar, arkasını döner gölgesini görür. Kürt'e uygun devasa bir gölge. Kapılardan geçer, merdiveni tırmanır, mutfığa gider, yine ayak seslerini duyar. Kürt'ün güverteye çıktığını düşünerek dışarı çıkar; geminin ön yüzüne, kaptan köşkünün üzerine düşen, Kürt'ün neredeyse tüm gemiyi kaplayan gölgesini izleyici görür ama İsmail görmez. Nadir'den yardım ister ama Nadir korkar, kamarasına kapanır ve KÜT diye bir ses duyar. Dışarı çıktığında İsmail'in yerde yattığını ve kafasının kanadığını görür. Yaradan bir sarmaşık filiz verir, giderek büyür, koridoru kaplamaya başlar yeşil yapraklar. Sarmaşığın dalları bir yılan¹⁴ gibi kıvrılarak sarar koridoru. Yılanlar denizde değil, gemidedir artık. Nadir yeniden kamarasına döner ve bu kez ikinci kez bıçağı eline alır ve kolunu kesmeye yeltenir, daha önce vazgeçip kanatamadığı kolunu bu kez keser, kestiği yerden kanla beslenen sarmaşık filiz verir. Alper durumu gördüğünde Cenk'e seslenir. “Cenk neredesin? Ölüyorlar!” Cenk ecza dolabına ulaşmış, haplara kavuşmuş.

¹² Bu dizeler (Coleridge, 2013, s. 59) filmde yer almaz. Büker'in seçimidir.

¹³ Bu dizeler (Coleridge, 2013, s. 124) filmde yer alır.

¹⁴ *Yaşlı Gemici*'de yılanlar açıktadır: “Ötesinde geminin gölgesinin. Gördüm deniz yılanlarını *açıktaki*” (Coleridge, 2013, s. 97).

Yeniden salyangoz. Cenk güvertede. Yakın çekim. Cenk onunla oynar, konuşur dehşete kapılmadan. Sever onu. Daha önce sözünü ettiğimiz “bir hamam böceğinin, ekranda, toplu planda çekilen yüz filden yüz kat daha korkunç” görüldüğü yönetmenin de aklına gelir ki seyirci daha çok dehşete düşmesin diye yüzlerce salyangozla güverteyi doldurur. Ve Cenk yüzlercesinin üzerinde onlara zarar vermeden zıplayarak çıplak ayakla dans eder. Futbol maçındaki tezahüratı anıştıran “sesler” çıkarır. Bu arada yakın çekimlerle bir çift dokunacını uzatan salyangoza yakın çekimle geri döner film. Seyirci dehşet içinde kalmalıdır. Salyangozlara bakan Cenk sonunda ağlar. Foucault haklı çıkar, su arıtır. Cenk sakinleşir. Kesme.

Mavi deniz. “Su, su, nereye baksan yalnızca su”, Coleridge’in dizesini anımsar seyirci (2013, s. 59). Freud’a göre kutular, kasalar, sandıklar, dolaplar, fırınlar rahim yerine geçen simgelerdir, ayrıca içi boş nesnelere, tekneler, *gemiler* kadın cinsel organına karşılık gelir. İmgelem bu tür nesnelere erkek cinsel organı yerine kullanılmasına izin vermez. Tıpkı uzun ve sert nesnelere, silahların, kadın cinsel organı yerine kullanılmasına izin vermediği gibi (Freud, 1976, s. 471-476, vurgulama Büker’in). Artık *Amat*’ı¹⁵ anımsamanın zamanı gelmiştir. “*Amat*’da görünürde kadın yoktur ama olay örgüsünün tümü simgesel düzeyde kadının bedeninin içinde yer alır” (Ergun, 2009, s. 166). “Bedensel salgılar cinsel günahı anımsatır” (Ergun, 2009, s 274). Salyangozu boşuna seçmedi yönetmen. Denizi de boşuna göstermedi. Mitolojide olduğu gibi düşlerde de bebeğin rahim sularının *içinden* doğuşu çarpıtılır ve sıkça bebeğin suyun *içine* girmesiyle temsil edilir, tıpkı Adonis’in, Osiris’in Musa’nın ve Dionysus’un doğumu gibi (Freud, 1976, s. 526, vurgulama özgün). Gemi bir anne gibi önce Cenk’i *içine* alır. Tıpkı “*Yazı Tura*’da kâbus gördüğünde annesinin koynuna yatan Rıdvan” (Yüksel, 2013, s. 124) gibi Cenk geminin koynunda yatar. Ergun’a göre *Amat*’da, yazında ve söylencelerde gemiler dışıldır ve gemi içbükey gövdesi, içinde insanları barındırması, kadın rahmini simgelemesiyle dişil bir imgedir. *Amat*’da ve birçok erkek metninde gemi simgesi erkeklerin eline geçmiştir, rahmin içine giren erkekler onu yönlendirme ve yönetme erkini üstlenmişlerdir. Daniel Defoe’nun romanında Robinson Crusoe adaya düştüğünde, batmakta olan gemiden çıkışı bir doğum gibi anlatılır. Gemi ona bitmek tükenmek bilmeyen armağanlar vermiştir ve Crusoe adada yaşamını bu armağanlar sayesinde sürdürür (2009, s. 193). *Sarmaşık*’da gemicilerin karaya ayak bastıklarını görmeyiz, gerçi dönüş için yol hazırlığı vardır ama gemiden çıktıklarına tanık olmayız. Onların yeniden doğdukları konusunda kuşku mu duymalıyız? Sarmaşık erkekle bağlantılı bir imge olarak yılan gibi gemiyi sardığında erkeklere ne oldu? Kadına ne oldu?

¹⁵ İhsan Oktay Anar’ın 2005 yılında yayımlanan romanı. Roman 17. yüzyılda İstanbul’dan kalkan *Amat* adlı bir gemide yaşananları anlatır.

Tabii ki gemide Yok Olan (The Absent One) kadına ne oldu? Gemide kadınlar ya ötekileştirildiler ya da erkekler kadınlaştırıldı. Daha çatışmalar yoğunlaşmadan yemek sonrası Mısır televizyonunu seyrederek ekrandaki dünyalar güzeli Mısırlı kadın onların anlamadığı bir dilde haberleri sunar. Cenk “civcivler karada ağlıyor” der. Onlar karaya ulaşamadıkları için kadınlar onlardan mahrum kalmışlardır. Kadın kuşla özdeşleştirilir, erkeğin avının nesnesine dönüştürülür. Nadir ve Alper güvertede balık tutarlar, yanlarına gelen Cenk, Alper’e sataşır, Alper “s...r” dediğinde Cenk “civcivler ne zaman horoz oldu” der. Filmde kadınlaştırma, önce mutfak sorumlusu Nadir, daha sonra da Alper üzerinden gerçekleşir. Nadir karada kadınların yaptığı bir işi yapar, yemek pişirir, mutfaktan sorumludur. Bir bakıma anneliği üstlenmiştir. Alper Nutella için yalvarır ona tıpkı annesinden çikolata yemek için izin isteyen bir erkek çocuk gibi. Alper ise Cem Karaca’nın davudi sesine eşlik edebilen Cenk tarafından el şakaları ya da arkadan sırtına “binme” biçiminde kadınlaştırılır. Sonunda o da cezasını bulur, salyangozla kadınlaşır. Erkekler arasındaki kadınlaştırma edimi bu kadarla kalmaz, Beybaba sürekli olarak onları “s...ni” söyler. Onun gölgesi İsmail de onu taklit eder. İktidar savaşı kadınlaştırma üzerinden gerçekleştirilir. Beybaba’nın da korktuğu ve kamarasından kıpırdamadığı düşünülürse erkek olmanın sınırlarının belirsizliği, dahası “erkek olmanın” olanaksızlığı ortaya çıkar. Üstelik onlar Akdeniz’in sınırlarını aşamazlar. Kapalı bir denizde, sınırlı bir alanda kalırlar. Yaşlı denizci engin sularda seyrederek. Engin sulara açılmayan dört denizci hikâyelerini anlatabilecekler mi? Onu bilmiyoruz. Onların hikâyelerini anlatmayı yönetmen üstlenmiş belli ki. Tıpkı yaşlı gemicinin hikâyesini Coleridge’in anlattığı gibi.

Güvertede Cenk elinden çektirmeyi bırakmaz, yüksekçe bir yere oturur arada çektirmeyi sert zemine vurur. Sesi Alper ve Nadir duyar. Bu ses bir çağrı gibidir. Bu kez ses öfkeli değildir. Daha önceki Beybaba’yı nasıl da tedirgin etmişti. Bir ara Türk bayrağı da görülür. Kesme. Nadir yatağında uzanır, öylesine tavana bakar. Kesme. Yakın çekim Cenk. Nadir yatağında uzanmakta olan İsmail’i konuşmaya, bir bakıma birlikte olmaya, dayanışmaya ikna eder. Cenk çektirmeyi vurmaya sürdürür. “Bizi en derinden etkileyen ama hâkim olamadığımız ve üzerinde hiçbir denetimimiz olmayan bir ses. Ses psikanaliz için bir sorun olarak ortaya çıktığında, daima ötekinin kendini özneye dayatan inatçı sesi olarak ortaya çıkmıştır” (Dolar, 2013, s.44). Büyük bir suskunluk eşlik eder bu sese. Gemi sessizdir. Çektirme inatçı bir çağrıdır aslında. “Dilin çağrı işlevi alıcıya yönelik bir işlevdir. İleti ile alıcı arasındaki ilişkileri tanımlar, çünkü ilke olarak, bu iletişimin amacı alıcıda bir tepki ve davranışta bir değişiklik yaratmaktır” (Kıran, 2001, s. 91). Zeynel Kıran özellikle bu işlevde ya da seslenmede amacın alıcıdan bir şey istemek olduğunu vurgular.

Ses kulaklara ulaşır. Salyangoz biçimli kulaklara. Kulağın şekli de salyangoza benzer. İsmail, Nadir ve Alper'in (ötekilerin) sessizliğine Cenk çıkardığı sesle yanıt verir. Dank! Dank! Dank! Dank! 4 kez. (Cenk'in gemide oluşturduğu üçüncü sesçil evrendir.) Ses giderek küçülür. Cenk: "İsmail Beybaba'nın anahtarı sende mi?"

Son sahnede güvertede toplanan dört öksüz erkek (İsmail, Alper, Cenk ve Nadir) Beybaba'yı da "öldürerek" yetim kalmaya mı karar verdiler? Dört'e ulaşılar. Dört büyük melek, dört büyük peygamber, dört mezhep, dört halife, dört madde (toprak, su, hava, ateş) ve daha nice dörtler. Dört iyi bir sayı. Coleridge'i mi anımsamalıyız?

Ve açtı gözlerini ertesi sabah
Daha hüznü ve bilge biri olarak.¹⁶

Cem Karaca'nın sesi duyulur. Dördüncü sesçil evreni artık Cem Karaca tek başına kurar. "Deniz üstü köpürür...". Film biter, karanlık sinema salonu. Artık yalnızca ses var. Görsel olandan daha geniş bir işitsel dünyada kalır seyirci. Sınırsızlık, belki de sonsuz varlığa açılmadır bu.

Kaynakça

Armes, R. (1994). *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema*. Manchester: Manchester University.

Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis. (Özgün eser 1982 tarihlidir)

Cengiz, K., Tol, U. & Küçükkural, Ö. (2004). Hegomonik Erkekliğin Peşinden. *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmlerde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki. (Özgün eser 1978 tarihlidir)

Coleridge, S. T. (2013). *Yaşlı Gemici* (Çev. Ş. Altınel). İstanbul: İletişim. (Özgün eser 1982 tarihlidir)

Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum Kişi ve Cinsel Politika* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1987 tarihlidir)

Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Çev. B. Massumi). London: Bloomsbury. (Özgün eser 1970 tarihlidir)

Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses* (Çev. B. E. Aksoy).

¹⁶ Coleridge, 2013, s. 173.

İstanbul: Metis. (Özgün eser 2003 tarihlidir)

Eco, U. (1986). *Travels in Hyper Reality* (Çev. W. Weaver). San Diego: Harcourt. (Özgün eser 1967 tarihlidir)

Ellis, J. (1995). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge. (Özgün eser 1982 tarihlidir).

Ergun, Z. (2009). *Erkeğin Yitdiği Yerde: 21. Yüzyıl Türk Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar*. İstanbul: Everest.

Foucault, M. (1988) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (Çev. R. Howard). New York: Vintage Books.

Freud, S. (1976). [1899] *The Interpretation of Dreams* (Çev. J. Strachey) London: Penguin. (Özgün eser 1899 tarihlidir)

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık* [Film]. Türkiye, Almanya: Karaçelik.

Kıran, Z. (2001). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin.

Moore, R & Gilette, D. (1995). *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık* (Çev. F. Zengin). İstanbul: Sistem.

Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. *Screen*, 24(6), 11-16.

Onur, H. & Koyuncu, B. (2004). “Hegomonik” Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler. *Toplum ve Bilim*, 101, 31-49.

Segal, L. (1992). *Ağır Çekim* (Çev. V. Ersoy). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1990 tarihlidir)

Willemsen, P. (1974). The Fugitive Subject. P. Hardy (Ed.), *Raoul Walsh* (s. 63-89). Colchester: Vineyard.

Yücel, T. (1997). *İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler*. İstanbul: YKY

Yüksel, E. (2013). *2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.