

BABALAR VE OĞULLAR: 2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ

Eren Yüksel

Ankara Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Öz

1990'lardan 2000'li yıllara uzanan süreçte toplumsal değişimi ve travmaları erkek karakterlerin varoluşsal kaygıları, dönüşümü ya da mücadelesi üzerinden anlatan bir dizi film ortaya çıkmıştır. Erkek melodramlarından savaş, macera gibi erkeksi film türlerine ya da minimalist nitelikli filmlere uzanan bu filmlerin ortak noktası erkek karakterlerin bir kriz içinde sunulmasıdır. Bu çalışmada da bu filmler arasında yer alan ve babalar ve oğullar arasındaki çatışmalı iktidar ilişkileri çerçevesinde erkeklik krizine dair imgeler sunan *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) filmlerine odaklanılmaktadır. Filmlerde krizin bireysel erkek özneler tarafından nasıl anlamlandırıldığı araştırılmakta, bu krize ilişkin söylemin erkekliği yeniden üretmek, meşrulaştırmak için kullanılıp kullanılmadığı ve erkeklik krizini üreten yapının aynı zamanda bir direniş imkânı sağlayıp sağlamadığı sorgulanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Hegemonik erkeklik, erkeklik krizi, mazoşizm.

Fathers and Sons: Masculinity Crisis in Turkish Cinema in the 2000s

Abstract

During the 1990s and 2000s, a series of films has addressed existential concerns by focusing on the transformations and struggles of male characters in the context of social change and traumas. The common point of these films, which range from male melodramas to minimalist films and to masculine genres such as adventure and war films, is to present male characters in crisis. This study focuses on *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007) and *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) which present images about the masculinity crisis in the context of conflicting power relations between fathers and sons. By means of an analysis of these films, the study explores how this crisis is interpreted by the individual male subjects and asks if these films reproduce and legitimize masculinity through the discourse about crisis. It also examines whether the structure that produces crises of masculinity does or does not provide the possibility of resistance.

Keywords: Hegemonic masculinity, masculinity crisis, masochism.

Giriş¹

2000’li yıllar Türkiye sinemasında ister ana temayı isterse yan temalardan birini oluştursun, baba-oğul arasındaki çatışmalı iktidar ilişkilerine yer veren filmlerin çekildiği söylenebilir. Bunlar, baba işlevindeki bir eksikliği ya da yetersizliği anlatan erkek karakterlerin travmatik bir konum üstlenerek histerikleşmesi sonucunu beraberinde getiren (*Mustafa Hakkında Herşey*, Çağan Irmak, 2003; *Gülüm*, Zeki Ökten, 2003) ve her ne kadar babanın otoriter eğilimleri vurgulansa da bunun aileyi ve bütünlüğü korumak için göze alınması gereken bir bedel olduğuna dikkat çeken (*Babam ve Oğlum*, Çağan Irmak, 2005) filmlerden, babanın performansını aşırılık biçiminde kodlayarak onun erkek çocuklarının yaşamlarındaki sakatlayıcı statüsünün altını çizen (*Çoğunluk*, Seren Yüce, 2010; *Korkuyorum Anne*, Reha Erdem, 2004) ve erkek karakterlerin yalnızca kendi çocukları için değil aynı zamanda toplumun korunmaya muhtaç kesimleri için de bir adalet dağıtıcısı olarak babalık işlevini üstlenmesini olumlayan (*Kabadayı*, Ömer Vargı, 2007) filmlere kadar uzanan tematik bir çeşitlilik içinde ortaya çıkar. Bu filmlerde babanın varlığı ya da yokluğu özellikle erkek çocukların iktidarlarının onaylanması (Tolson, 2006, s. 122) ya da onaylanmaması açısından önemli bir işlev üstlenir ve onların kendi erkek kimliğine yönelik güvenlik algısını belirler. Dolayısıyla babanın sembolik işlevinin erkek karakterler için bir rol modeli üstlenmek olduğu ve erkekliğin hâkim bir kimlik olarak kurgulanmasından dolayı gerek kendi işleyişinden kaynaklanan gerekse dışarıdan gelen tehlikeler nedeniyle krize girmesi ve bu krizin çözümlenmesi bakımından önemli bir etki sağladığı görülür.

Erkeklik krizinin erkek egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından taşıdığı potansiyele ilişkin farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bazı araştırmacılar, erkeklik krizi varsayımının erkekliğin daha önce tam olduğu bir şeye gönderme yaptığına dikkat çekerek, günümüzle bağlantılı böyle bir kriz varsayımının dikkate alınmaması gerektiğini savunmuştur. Diğerleri ise, günümüz toplumunda feminist hareketin ve eşcinsel hareketin etkisiyle, kapitalizmin krizlerinin ve ekonomik depresyonun görülmesiyle birlikte geç

¹ Bu makale, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı’nda tamamlanan “2000’ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası” başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümü temel alınarak hazırlanmıştır.

modernizmin koşullarında beyaz, heteroseksüel erkek öznenin hegemonik bir konum² üstlenmesine neden olan değer, davranış ve kuralların sorgulandığını belirterek, bu bağlamda erkeklik krizinden bahsetmenin mümkün hale geldiğini ifade etmiştir. Örneğin Pam Cook ve Mieke Bernink sinemada erkeklik çalışmalarını değerlendirdikleri bir yazılarında günümüzde bu araştırmaların temel yöneliminin erkek kimliğini bir kriz anlatısı olarak değerlendirmek olduğunu belirtirken (2005, s. 362), Chantal Chaudhuri feminist film teorisyenlerinin erkek olmanın geçmişte dengede olan ve bugün kaybedilen bir şey olarak algılandığı günümüz kriziyle bağlantılı olmadıklarını vurgular (2006, s. 105). Bu kuramcılardan biri olan Solomon Godeau, erkekliğin kapitalizm gibi daima krizde olduğunu ifade ederken, sorgulanması gereken noktanın erkekliğin kendisini gelecek tarihsel dönem için nasıl yeniden üretmeyi başardığı olduğuna işaret eder. Antropologların ve etnografların erkekliğin kültür aşırı, acı verici ritüeller aracılığıyla başarılması gereken bir süreç olduğu görüşüne başvurarak, sorunsuz, doğal ve krizden muaf erkeklik olamayacağını savunur. Ayrıca Kaja Silverman'ın mazoşist erkeklerin fallik yasaya meydan okuduğu savına³ karşı biçimde erkeklerin kadınsılaştırmış ya da androjen temsillerinin ataerkil ayrıcalıkları destekleyebileceğini ifade eder. Ona göre asıl önemli olan farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkan erkek fantezisindeki dönüşümler ve bu fantezilerden birinin diğerinden daha ayrıcalıklı hale gelmesine neden olan durumlardır (Solomon Godeau, 1995, s. 70- 74). Tania Modleski de benzer biçimde erkek iktidarının kriz döngüleri ve çözümleri aracılığıyla işlediğini ileri sürerek, feminist teorisyenlerin bu konudaki iyimser yaklaşımlarını eleştirmektedir (1991, s. 7).

Fintan Walsh, erkeklik krizi söylemini epistemolojiden bir çeşit kültürel performans olarak değerlendirerek ve kriz performansının erkek hâkimiyetini yeniden üretme işlevi gördüğünü ileri sürerek feminist teorisyenlerin bu konudaki şüphesini devam ettiren bir diğer araştırmacıdır. Walsh'ın temel

² Bu hegemonik konumu ifade etmek için çalışmanın bundan sonraki bölümünde erkeklik çalışmaları alanının eleştirel bir düşünüşün parçası olarak gelişiminde katkısı olan ve erkekler arasındaki hiyerarşik iktidar ilişkilerini açıklama imkanı sunan hegemonik erkeklik kavramı kullanılacaktır. İlk olarak 1982 yılında Connell'in da içinde yer aldığı araştırma grubu tarafından ortaya atılan hegemonik erkeklik kavramı, kadınlarla ve tabi erkeklikle ilişki içinde inşa edilen, bütün erkeklerin iktidar ilişkileriyle olan mesafelenme biçimine dikkat çeken ve erkekliğe ilişkin normatif standartlar yaratan değişebilir bir hakimiyet pratiği olarak değerlendirilebilir. Hegemonik erkeklik kavramı hakkında yapılan detaylı tartışmalar için bkz. (Connell, 1995; Connell, 1998; Donaldson, 1993; Wetherell & Edley, 1999; Demetriou, 2001; Hearn, 2004; Connell & Messerschmidt, 2005).

³ Silverman kadınsı bir pozisyona girmeyi gerektiren erkek mazoşizminin fallik özdeşleşmeden vazgeçme ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet sistemini tahrip etme olasılığı barındırdığı için radikal bir potansiyel taşıdığını belirtmektedir (Silverman'dan akt. Chaudhuri, 2006, s. 118). Silverman'ın deyişiyle: "Mazoşist erkek [...] zararının telafi edilmesini reddederek, kültürel kimliğin dayandığı kayıpları ve bölünmeleri büyütür. Kısacası o, toplumsal düzene ters düşen bir negatifik yayar" (1992, s. 206).

yönelimi psikanalitik teorinin temel kavramlarını, *queer* teoriyi ve Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif niteliğine dair görüşlerini erkeklik krizinin performatif bir alan olarak yorumlanması için bir araya getirmek ve parçalanmanın aktif biçimde üretildiğini belirterek aktif kriz faileri olduğuna dikkat çekmektedir (2010, s. 1). Ona göre kriz kendinde bir bitiş değildir. Geçici olarak sarsılan normun yeniden kurulmasını içeren bir bozukluk dönemidir (2010, s. 8). Walsh'ın ifadesiyle;

Erkekliğin krizin performe edilebildiği biçimlendirilmiş toplumsal ve politik bir nüfuz alanı olarak düşünülmesi, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin görünürdeki bozukluğun basitçe formun radikal tasfiyesine işaret etmediği ama daha çok onun yeniden organizasyonu olduğu bir çeşit performans alanı olarak kavranmasıdır (2010, s. 1-2).

Donna Peberdy ise, Walsh'tan farklı olarak erkek endişesini gösteren bütün erkek performanslarının, erkekliği yeniden iyileştirme işlevi taşımadığını belirtir. Ona göre, erkekliğin inşasına dikkat çeken performanslarla erkeklik performansını maskeleyerek onu doğallaştıran performansları birbirlerinden ayırmak gerekir (Peberdy, 2011, s. 29). Benzer biçimde Sally Robinson da çoğu araştırmacının erkekliği iyileştirme girişimi olarak görmesine karşın krizin tekil bir şekilde yorumlanamayacağını vurgular. Krizin, yeniden erkekleşme aracılığıyla çözüldüğü ya da erkek iktidarıyla ilgili inanç kaybına işaret ettiği biçimindeki ikili düşünceye itiraz eden yazar, Gail Bederman'ın *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in The United States, 1880-1917* adlı çalışmasından hareketle, krizin beyaz erkeklikteki değişimleri müzakere etmek için kullanılabileceğinin altını çizer. Robinson'a göre, krizlerin hem tasarruflar hem de yeni kodlamalar üretebileceği göz ardı edilmemelidir. "Erkekliğin yeni modelleri eskisiyle bazı özellikleri paylaşabilmesine karşın, tarihin erkekliğin geleneksel ve alternatif inşaları arasındaki bir mücadelenin oluşumu olarak varsayılması toplumsal cinsiyet anlamlarındaki değişimlerin dinamizmini kaçırır" Ona göre asıl yapılması gereken krizin hem ilerici hem de gerici hareketlere nasıl zemin hazırladığının sorgulanmasıdır (Robinson, 2006, s. 250- 251).⁴

⁴ Robinson'un bu konuyla ilgili ifade ettiği önemli bir nokta da erkeklik krizinin bir yandan belirgin bir başı, ortası, sonu olmaması ve sınırlarının belirsiz olması nedeniyle İran rehine krizi gibi tarihsel krizlerden farklılaşması diğer yandan onunla benzer bir retoriği paylaşabilmesidir. Krize ilişkin söylemlerin performatif bir nitelik taşıdığını belirten Robinson, belirli söylem gelenekleri ve *trope*'lar setinin sürece dâhil edildiğine işaret etmekte ve herhangi bir olay ya da kültürel formasyonla ilgili belirli bir anlatıyı harekete geçiren krizin uzayan gerilim mantığına dayandığını altını çizmektedir. Krize ilişkin söylemlerin krizin kendisinden ayıramayacağını belirten Robinson'a göre bu süreçte erkeklik krize ilişkin gerçek kanıtların olup olmaması da önemli değildir. Çünkü hâkim erkeklik kendisini sürekli olarak krizde temsil etmektedir. Dolayısıyla Robinson, çözümlediği anlatılardan yola çıkarak, erkeklik krizi retoriğinin erkek yaralarının ve mazoşizmin yanı sıra sözün, cinselliğin ve duyguların özgürce ifade edilmesi tarafından tanımlanan hâkim erkeklikle erkek dilinin, duyguların ve cinselliğin acı veren baskılanması tarafından tanımlanan hâkim erkeklik arasındaki çatışmayı temsil eden *trope*'ları kullandığını belirtirken, bu *trope*'ların erkeklikteki krizlerinin döngüsel doğasını açığa çıkardığı sonucuna varmaktadır (2006, s. 251- 253).

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

Bu noktada, günümüz Türkiye sinemasında erkeklik üzerine yapılan çalışmaların da erkeklik krizi kavrayışı etrafında yoğunlaştığını belirtmek gerekir. Nejat Ulusay “Günümüz Türkiye Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi” adlı makalesinde yeni dönem Türk sinemasında erkeklerin bir kriz içinde olduğunu ve bu krizin erkek dostluğu, ikame babalar, babalık krizi ve kadınların sessizliği üzerinden görünürlük kazandığını vurgularken (2004), Ahmet Oktan *Yazı Tura* filmi ele aldığı makalesinde erkeklik krizinin delikanlılık söylemleriyle ilişkisini kurmaktadır (2009). Ayrıca bazı çalışmalarda erkeklik ve erkeklik krizi üzerine dolaylı değerlendirmeler sunulur. Örneğin Asuman Suner 1990 sonrası yeni Türkiye sinemasındaki yaygın eğilimlerden birini kadınların dışlanması pahasına erkek anlatılarının merkeze taşınması olarak ifade ederek, bazı filmlerin eleştirel bir çerçevede ataerkil yapıyla suç ortaklığına dair bir farkındalık barındırdığını vurgularken (2006, s. 47), Tül Akbal Süalp Türkiye'nin yaşadığı hegemonya krizi karşısında taşra güzellemesinin ve Zeki Demirkubuz'un temsilcisi olduğu kente öfkeyle bakan, lümpenliği kutsayan, kadını kötülükle birleştiren “arabesk noir” olarak adlandırılabilir erkek anlatılarının sinemanın son on-on beş yıllık dönemine damgasını vurduğundan bahseder (Akbal Süalp vd., 2010, s. 61-63). Savaş Arslan ve Sinem Evren Yüksel ise bu konudaki tespitlere erkek melodramlarına ilişkin çözümlenmeleriyle katkı sağlarlar. Arslan, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair bir krizin ürünü olarak tanımladığı erkek melodramlarının bir kimlik arayışı sunduğunu ve kadınlar tarafından tanınma gereksinimine karşılık geldiğini ileri sürerken (2011, s. 254), Yüksel toplumsal travmaların melodramatik bir anlatım aracılığıyla erkek öznelerin iktidar kaybıyla ilişkilendirildiğine ve travmayı sağaltabilecek çözümün aile/aşk aracılığıyla yeniden tesis edilecek toplumsal bütünlük fantezisi olarak sunulduğuna dikkat çeker (2011, s. 172, 180).

Bu çalışmada yukarıda ifade edilen bütün bu tartışmalar ve araştırmalar bağlamında erkeklik krizi üzerine çok boyutlu bir bakış açısından yola çıkılacağı belirtilmelidir. Dolayısıyla erkeklik krizi bir yandan başarı ve hâkimiyet aracılığıyla tanımlanan normatif erkekliğin içsel koşullarından biri olarak görülmekte, diğer yandan toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlerde toplumsal cinsiyet ideolojisi çerçevesinde harekete geçirilen farklı söylemlerin

görünürlük kazandığı bir performans alanı olarak kavranmaktadır. Türkiye'de 1990 sonrasında modernleşmenin krizi, neoliberalizmin çeteleşme ve mafyalaşma görünümüne büründüğü sosyo-ekonomik kaos ortamı (Özkazanç, 2005, s. 642) ve sınıflar arası kutuplaşma, feminist ve eşcinsel hareketin erkekliği tartışmaya açması, Kürt sorunu ve Güneydoğu'da PKK'yla yaşanan sıcak çatışma gibi pek çok siyasi, ekonomik ve toplumsal çatışmanın bu krizin görünürlüğüne etki ettiğini ileri süren çalışma, krizin temel parametrelerinin ise erkeklik onur kodlarının zayıflaması (*Kabadayı, Eşkîya*), kadınsılaşma endişesi (*Kabadayı, Yazı Tura*), erkeklerin savaşta üstlendikleri militarist rolün kurbanı olarak sunulması (*Nefes, Yazı Tura, Başka Semtin Çocukları*), babalar ve oğullar arasındaki iktidar ilişkilerinin sorunsallaştırılması (*Çoğunluk, Korkuyorum Anne, Babam ve Oğlum*), erkekler ve kadınlar arasındaki cinsiyet kutuplaşması (*Issız Adam, Kaybedenler Kulübü, İklimler*) ve kadının ihanetiyle açığa çıkan eril histeri (*Üç Maymun, İtiraf, Mustafa Hakkında Herşey*) üzerinden açığa çıktığını savunmaktadır.

Babalar ve Oğulları Arasındaki İktidar İlişkileri

Bu çalışmada baba-oğul ilişkileri merkezinde çözümlenecek olan *Korkuyorum Anne, Kabadayı* ve *Çoğunluk* filmlerinin de hem modern kapitalist yaşamdaki erkeklik kaybının bir metaforu olan hastalık temelinde (*Kabadayı*) hem de hegemonik erkeklerin tabileri ya da marjinalleri olarak çocuksu açıdan kodlanan ve yetişkin erkekliğe geçiş yapmakta zorlanan erkeklerin (*Çoğunluk, Korkuyorum Anne*) ataerkil toplumsal yapı içindeki başarısız performansı cisimleştirmesi suretiyle erkeklik krizine ilişkin farklı temsiller sunduğu söylenebilir. Bu filmlerde erkeklik krizi iki karşıt bakış etrafında yapılandırılır. *Kabadayı*'da hem gerçek hem de sembolik anlamda babalık performansını üstlenen, hastalığından ötürü hafıza kayıpları yaşayan ve tövbe eden eski bir kabadayının tekrar silahına sarılarak hastalığına rağmen başarılı olması, sonunda ölse bile erkeklik kural, değer ve alışkanlıklarının mitleştirilmesini sağlar. Filmde Ali Osman yalnızca Murat'ın gerçek babası değildir. Aynı zamanda öğütleri ve yoksullara yönelik yardımlarıyla daha pek çok kişinin ikame babası haline dönüşmüştür. Yanında çalışan Cemil'i uyuşturucudan ve kumardan, Sürmeli'yi ise sokaklardan kurtarmıştır. Mahalleli de ihtilaflarını çözmek için ona danışır. Onun babalık işlevi aynı zamanda adalet dağıtmasından ve ihtiyaç sahiplerini koruyup kollamasından ileri gelir. Dolayısıyla hastalık metaforu ve hafıza kayıpları aracılığıyla cisimleştirilen erkeklik krizi, kahramanın üstesinden gelmesini gerektiren ve seyircinin buna yönelik beklentisini harekete geçiren bir katalizör işlevi görür.

Korkuyorum Anne ve *Çoğunluk*'ta ise *Kabadayı*'dan farklı olarak, babalarıyla ilişkileri çerçevesinde, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki sınırdan inşa edilen erkek karakterlerin hegemonik erkekliği performe etme başarısızlığının ya da bu erkeklik performansını üstlenmek için ödediği kayıp ve bedellerin gösterilmesi suretiyle, erkekliğe hem içsel olan hem de dışarıdan

dayatılan unsurlardan kaynaklanan bir erkeklik krizi ortaya konur. Bu krizin, hegemonik erkeklik performansı başarıya ulaşsın ya da ulaşmasın, hegemonik erkekliği yeniden üretmekten çok onun bireysel erkekleri sakatlayıcı statüsüne dikkat çektiği söylenebilir. Çeşitli stratejiler aracılığıyla doğal ve sabit bir konum olarak algılanan yapısının altını oyar ve toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından hegemonik modeli sorgulatabilecek temsilleri dolaşıma sokar. Dolayısıyla bu üç filmin Fintan Walsh'ın 1990'lar için altını çizdiği ve Türkiye özelinde 1990'larla birlikte 2000'li yıllara da sirayet ettiği düşünülebilecek, “kendinde bir konu olarak toplumsal cinsiyet düzenine sistematik odaklanma[yı]” temel aldığı görülür. Walsh'ın deyişiyle, “erkekliğin durumsallığı, inşasındaki şiddet koşulları, işleyişinin tutarsız halleri ve bireysel erkeklerden beklentisinin sonuçları” konu edinilir. Dahası erkekliğin tanımlanan özelliği işlevsizliğidir (Walsh, 2010, s. 4).

Babalar ve Oğullar

Kabadayı'da kabadayıların eski kudretinin kalmadığı ve onların boşluğunun, kapitalizmle eklemlenen erkek özneler tarafından doldurulduğu kaotik bir dünya sunulur. Neoliberalizmin çeteleşme ve mafyalaşma görünümüne büründüğü 1990 sonrası⁵ konu alan filmde, şiddet ve erkekliğin toplumsal adaleti sağlamak yerine kişisel hırslar ve çıkarlar için aşırı biçimde uygulandığı gösterilir. Tek başına “racon kesen” kabadayıların yerini işadami, polis ve mafyadan oluşan güç odakları almış, yasanın ve kuralların olmadığı bir ortamda sınırsız güç kullanımı, ihanet, güvensizlik, endişe ve erkeklik krizi geçerli hale gelmiştir. Bu modern kapitalist yaşamda erkekliğin yitirilmesinden duyulan endişe, babaya muhtaç bir dünya aracılığıyla sergilenir (Ryan & Kellner, 2010, s. 299). Geçmişteki cemaat ilişkilerine ve erkeklik değerlerine (raconu oluşturan dürüstlük, sadakat, cesaret, silah arkadaşlığı, ölümden ve yaşamda ortaklık gibi) yönelik nostalji açığa çıkarken, toplumsal adalet duygusunun zayıflamasına yönelik kaygılar erkeklik krizine ilişkin imgelerde yansımalarını bulur. Bu nostaljiyi cisimleştiren temel unsur kabadayıdır. Popüler kültürde erkekliğin mitleştirildiği rol modellerinden biri olan kabadayı, hegemonik erkeklik kodlarının yeniden üretilmesi bakımından önemli bir işlev üstlenmektedir. Kadınları ve çocukları korur, adalet dağıtır, kendisine sığınanları yarı yolda bırakmaz; bir nevi kendisini sorumlu hissettiği toplumun simgesel babası olma rolünü karşılar. Dolayısıyla filmde kabadayının eksiklikle/yetersizlikle işaretlenmesini ataerkil otoritenin/simgesel otoritenin çözümlüğü olarak değerlendirmek mümkündür. Unutma hastalığı nedeniyle simgesel otoritesi askıya alınan ve oğlunun amansız bir hastalık nedeniyle ölmesi yüzünden babalık işlevini kaybeden Ali Osman'ın eski bir kabadayıdan savunmasız bir figüre dönüşümü bu durumu ifade eder. Ali

⁵ 1990'lar Türkiye'de yeni sağın merkezi dinamiklerinin dağıldığı ve Türkiye'deki kriz ortamının derinleştiği bir süreci ifade etmektedir. Özkazanç'ın da belirttiği üzere devlet çeşitli toplumsal kesimlerin çıkarlarını uzlaştıran hegemonik stratejilerin geliştirildiği bir zemin olma işlevini tamamen kaybetmiş ve “giderek darlaşan bir iktidar bloğunun elindeki basit bir rant paylaşma” mekanizmasına indirgenmiştir. Bu süreçte ise sermaye ile zorun melezlenmesi olarak ifade edilebilecek neo-liberalizmin mümkün kıldığı mafyacı çete örgütlenmesi ağırlık kazanmıştır (Özkazanç, 2005, s. 642).

Osman silahını bırakmış ve tövbe etmiştir. Üstelik yaşadığı sorunların geçmişte döktüğü kanların bedeli olduğunu düşünerek tedavi olmayı reddetmekte ve ahlaki anlamda da mazoşist bir performans üstlenmektedir. Ancak bu durum Ali Osman'ın geçmişte ilişki yaşadığı Afet Hanım'dan bir oğlu daha olduğunu öğrenmesiyle birlikte değişir. Çünkü oğlunun başı sevgilisi Karaca'ya zorla sahip olmak isteyen bir suç örgütünün lideri olan Devran yüzünden beladadır ve Devran'la mücadele edebilecek tek figür kabadayıdır. Ali Osman'ın silahını yeniden eline alması ve kendi ölümü pahasına, oğlunu ve sevgilisi Karaca'yı kurtarması gerekecektir. Böylece Ali Osman'ın gücünün bitmediği kanıtlanırken, “piç” olduğunu öğrenip evden kaçan ve babasını reddeden Murat da babanın simgesel otoritesini kabul edecek, onun yüzüğünü devralarak babasının simgesel görevlerini üstlenecek ve erkeklik açısından bir eksiklik yaratan oğul kaybı bertaraf edilerek baba-oğul bütünselliği sağlanacaktır. Ali Osman'ın kurbanlaştırılmasının ve hastalığının, anlatıda bir erteleme içermekle birlikte, kahramanın başarıya ulaşması için üstesinden gelinmesi gereken bir engel haline dönüştürüldüğü söylenebilir. Bu yenilgi ve tövbe aracılığıyla üstlenilen feragat, anlatının sonundaki kahramanlık performansı için mazoşist *trope*⁶ olarak kullanılacaktır.⁷ “Mazoşistik an, kuşkusuz ertelemeyi ve belirsizliği destekler, ama

⁶ Popüler anlatılarda mazoşizmin bir anlatı trope'u olarak içerilebileceğini ve erkeğin hegemonyasını desteklemek için kullanılabilirliğini belirten Paul Smith'e göre, mazoşizm klasik western ve aksiyon anlatısının bir parçasıdır. Smith, Paul Wileman'ın erkek kahramanın bedeninin önce nesneleştirilmesi sonra yıkılması biçiminde, ikili sahne yapısı etrafında çözümediği western anlatısının kahramanın zafer kazanmasını içeren üçüncü bir sahneyle tamamlanması gerektiğinin altını çizmektedir. Dolayısıyla teşhirci/mazoşist sahnelerin filmin *diegetic* dünyasının zorunlu unsurları olduğunu ifade eden Smith, mazoşist sahnenin tamamlanmış bir kastrasyon olarak temsil edilemeyeceğini ve kahramanın bedeninin geçici bir testinden fazlası olamayacağını vurgulayarak, kahramanın zaferine işaret etmesi gerektiğini belirtmektedir (1995, s. 83, 87). Smith'in ifadesiyle; “merkezi mazoşistik an popüler kültür söylemleri içinde erkek cinselliği normlarının muhafazasında bir çeşit zorunluluktur; kahramanın öznelliğini direniş içinde yapılandırmasının, onun yerini almadan ya da dirilmesi için ona izin vermeden önce yaşamında babayla kavga etmesinin ve sonunda sadece yapabildiği kadar iyi yapmasının bir yolunu sunar” (1995, s. 95). Ayrıca Smith kahramanın nesneleştirilen bedeni üzerinde hâkimiyet kurmasına benzer bir başka etkinin de yeniden doğum, kurban, ödül gibi metonimik açıdan ilişkili çeşitli nosyonların kazanılmasıyla bağlantılı olduğunu ileri sürmekte ve bu durumun mitsel olarak çarmıha gerilmesinden sonra İsa'nın göğe yükselmesine benzer bir anlatı geleneğine bağlanabileceğine dikkat çekmektedir (1995, s. 87- 88).

⁷ Filmde bir yandan Ali Osman'ın hafıza kaybı ve suçluluk duygusuyla bağlantılı mazoşizm kullanılırken, diğer yandan bu mazoşizmi bertaraf etmek üzere Ali Osman'ın gücüne, yenilmezliğine ve üstünlüğüne yönelik övgü dolu sözler sarf edilir ve onun kahraman performansını yeniden üstlenmesine yönelik seyirci beklentisi harekete geçirilir. Ayrıca bu övgü dolu sözler hem oğlu hem de rakibi konumundaki kişiler tarafından dile getirilir:

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

Devran: Kim bu Ali Osman?

Devran'ın patronu: Öğreneceksin.

Murat: O geliyor.

Karaca: Kim?

Devran: Ali Osman.

belirsizlik ancak sonunda çözülmüşse iyi sonuç verebilir” (Smith, 1995, s. 91). Örneğin Ali Osman’ın Karaca ve Murat’ı kurtarmak için eski depoda Devran’la karşı karşıya geldiği çatışma sahnesinde yaralanması, erkeklik performansı bakımından herhangi bir sorun yaratmaz. Fiziksel acıya katlanma becerisiyle yarasını düşmanından saklamayı başarır ve düşmanı karşısında hâkimiyet kurar. Bu sahnede onu engelleyen tek şey hafıza kaybıdır. Çünkü geçmişini unuttuğu zaman erkeklik performansını üstlenemez ve tehlikenin hedefi haline gelir. Tekrar kurtarıcı bir kahraman haline dönüşmesi için hafızasının yerine gelmesi gerekir. Dolayısıyla çatışma sahnesinin başında kurşunlarıyla Devran’ın adamlarını öldüren ve tokatlarıyla Devran’ı yaralayan Ali Osman, sahnenin ortasına doğru hafızasını kaybederek üstünlüğü Devran’a bıraksa da, sahnenin sonunda hafızasını yerine gelmesiyle birlikte tekrar hâkimiyeti ele geçirir. Ali Osman’ın daha önce aldığı yara nedeniyle ölmesi ise Devran’ın ölümü gibi bir yenilgi barındırmaz. Çünkü Ali Osman ölmeye önce hem oğlunu hem de bütün yaşamını hatırlar ve böylece kahramanca bir ölüme kavuşmuş olur. Isolde Standish’in de belirttiği gibi onur ölümde bulunur (2000, s. 179). Hatta Cemil’in “sana da böyle bir ölüm yakıştırdı Ali Osman abi” sözleriyle ölümü mitleştirilir.

Filmde iki farklı hegemonik erkeklik eski kabadayı Ali Osman ve yeni mafya Devran arasındaki çatışma sürecinde ortaya çıkar. Eskiden öldürmenin keyfe değil racona bağlı olarak gerçekleştirildiği, yoksulların yanında olan toplum babası kabadayıların temsilcisi olduğu hegemonik erkeklik değerleri geçersizleşirken, yerini uyuşturucu ticareti yaparak gençleri zehirleyen, barları keyfi basan ve insanları öldüren, yoksulları daha da ezen mafya tarafından temsil edilen yeni hegemonik erkeklik değerlerine bırakır. Ali Osman’ın otoritesi korkunun yanı sıra saygı aracılığıyla işlerlik kazanırken, Devran otoritesini yalnızca şiddetle işlevselleştirir. Dolayısıyla piyasa dinamiklerinin mafya ekonomisine dönüştüğü 1990 sonrası süreçte (Özkazanç, 2005, s. 642) erkekliğin onur kodlarının gerilediği ve hesapçı, bireyci, onur kodlarına dayanmayan bir erkekliğin ortaya çıktığı vurgulanır.

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

Korkuyorum Anne hafıza kaybı metaforundan yararlanarak baba işlevindeki bir krizi ifade eder. Babası Rasih Efendi’yle birlikte yaşayan ve taksicilik yapan Ali’nin nedeni bilinmeyen bir beyin sarsıntısı geçirmesi ve hafızasını kaybetmesi baba-oğul arasındaki iktidar ilişkilerini kesintiye uğratar. Çünkü mahalledeki bütün komşularını, komşunun köpeğini, köpeğin tasmağını bile hatırlayan Ali babasını tanımaz. Ali’nin babanın yasasıyla uzlaşma ve simgesel düzene geçme başarısızlığı “korkuyorum anne” sözü üzerinden anne-çocuk arasındaki bütünlüğe yönelik özlem biçiminde dışa vurulurken, babanın onu hatırlamayan oğlu karşısındaki otorite kaybı “babamın ben senin, baban, ba-

ba, ba-ban” gibi sözleri tekrarlaması aracılığıyla parodileştirilir.⁸ Babayı tanımama, bir çeşit babaya karşı çıkma imkânını içinde barındırır. Ali hem dil yeteneğini unuttur, hem sürekli olarak babasının onun gömleğini, pantolonunu, ayakkabısını giydiği imasıyla babasının yerine geçmeye çalışır hem de bedeninin organlarını yeniden inceleyerek bedensel bütünlüğü olmayan parçalanmış bir özneye dönüşür.

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

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

Bütün bu çocuksu fotoğraflar arasında yalnızca iki tanesi erkeklikle ilişki kurar: Ali'nin askerde komando olarak görev yaparken ve sünnet olurken

⁸ Ali'nin babasının yanı sıra otoriter, maço ya da “aşırı erkeksi” diğer tiplerin de parodileştirilerek, güçlerinin ve iktidarlarının gerisindeki boş yer vurgusuyla temsil edilmesi, erkeklik gösterisinin aşırılık/abartı biçimine bürünmesine ve komedi ögesine dönüştürülmesine neden olur. Örneğin komşuları İpek'e yüzük hediye eden ve daha sonra yüzüğü geri isteyen sevgilisinin “Alo, hoş İpek” sözü, eyleme geçirilemeyen, kuru tehditten ibaret olan maço performansla işaret ederken, kasabın Ali'ye yönelik “Dimdik duracaksın. Yere sağlam basacaksın. Kadın güçlü ister. Güçlü. Bir defa güçlü görüneceksin. Bak zavıflıkların gizleyeceksin mümkün mertebe [...] Başımı dik tut. Ah sendeki boy bende olacak ah [...] Doğru davranarak sadece kadınları değil bütün insanları etkileyebilirsin [...] İnsan nedir? Bak şu zavallı halimize. Et, kemik, yağ, sinir. Danadan ne farkımız var? Erkek nedir? Et, kemik, yağ, sinir. Önemli olan içinde ne var? Erkek var mı?” şeklindeki sözleri hem hegemonik erkeklik değerlerinin ona uyum sağlayamayan erkekleri sakatlamasını ifade eder, hem de bu erkeklik değerlerinin aşırılık ögesinden yararlanılarak sunulması aracılığıyla, onların mitleştirilmesinin ya da doğallaştırılmasının önüne geçilir.

çekilen fotoğrafları.⁹ Ancak bu fotoğraflar da bir üstünlük göstergesi olmayıp, Ali tarafından “burada belim ağrırdı” ya da “burada ağlıyorum”, “burada korkuyorum” gibi ifadelerle yorumlanır. Örneğin sünnet fotoğrafı erkekliğe geçişten ziyade hadım edilmeyi çağrıştırmaktadır. Bütün bunlar Ali'nin yalnızca hafızasını kaybettiği için çocukluğa gerilemediğini, onun babasının otoritesi altında sonsuz bir çocukluk imgesinde takılı kaldığını gösterir.

Çoğunluk filminde de anlatının merkezinde baskı, hiyerarşi, dışlama ve eşitsizlik bağlamında inşa edilen bir baba-oğul ilişkisi vardır. Ancak bu filmde *Korkuyorum Anne*'den farklı olarak yetişkinliğe geçiş erkek çocuğun erkeklik ritüellerinin yanı sıra orta sınıfa özgü sınıfsal dışlama pratiklerini ve etnik hiyerarşiyi öğrenmesini gerektirir. *Çoğunluk* 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye sinemasında öne çıkan ve daha çok etnik ötekileştirme çerçevesinde ele alınan azınlık sorunlarını sınıf, toplumsal cinsiyet gibi farklılık dinamikleriyle bitiştirirken, çoğunluğun bakış açısının erkeklik meselesiyle olan içsel bağı gösterir. Dolayısıyla burada söz konusu olan erkeğin kendisini kadınlardan ve ikincil olarak görülen tabi erkeklerden ayırmasını gerektiren ve farklılıkları dışlamaya yönelik bir üstünlük gösterisine bürünen hegemonik erkeklik pratiklerini içselleştirmesiyle ilgilidir. Ötekileri bastırma kapasitesi, toplumdaki hiyerarşinin sürdürülmesiyle işlerlik kazanan gücün ve şiddetin kullanımı hegemonik erkeklik içinde kapsanır (Hatty, 2006, s. 470).

Babanın hegemonik erkeklik modeli olarak işlev gördüğü filmde, oğlu Mertkan'ın öğrenmesi gereken erkeklik pratikleri bir nevi emir-komuta zinciriyle ona dikte edilir. Erkek çocuk askerlikte olduğu gibi babası tarafından ne kadar ezilirse o kadar iyi hegemonik erkeklik kurallarını öğrenebilecek, dışlama, hiyerarşi ve rekabet içeren pratiklerin bir parçası olabilecektir. Hegemonik erkeklik öğrenilen, zorla dayatılan, çevredeki erkek homosoyallığının küçük düşürme, dışlama, aşağılama gibi taktikleriyle performe edilmesi zorunlu tutulan bir pratikler toplamıdır. Bu doğrultuda çocukluğunda babasıyla yürüyüşlere çıkan ve babasından evde çalışan alt sınıftan temizlikçi kadının aşağılanabileceğini öğrenen Mertkan, büyüdüğü zaman da babasıyla birlikte işe ya da erkekler arasındaki homososyal mekânlardan biri olan saunaya gitmek zorunda kalır. Ancak bu tarz homososyal mekânlarda, henüz erkeklik ritüellerini yerine getirerek hegemonik erkekliğe geçiş yapamayan Mertkan'ın statüsü oldukça düşük düzeydedir. Saunada diğer erkek karakterlerle eşitler arası bir ilişki kuramaz, başta babası olmak üzere

⁹ Bir de Ali'nin kendi hafızasında kurgulayıp kurgulamadığı belirsiz olan bir fotoğraf imgesinden söz edilebilir. Bu fotoğrafta Ali'nin elinde babası gibi iki tane büyük balık tuttuğu görülür. Ancak, fotoğrafın izleyiciye sunulma şekli ve Ali'nin önceden balıkçı dükkânını batırdığı bilgisi fotoğrafın balık tutmaktan kaynaklanan gerçek bir başarıdan daha çok babayı taklit etmeye dayalı performatif bir eylem olduğu izlenimini verir. Gamze Hakverdi'nin de işaret ettiği üzere, Ali babasının iktidarının göstergelerini devralmış ve sahip olamadığı erki bu göstergeler aracılığıyla taklit etmiş gibidir (2011, s. 11).

kendisinden yaş ve statü olarak büyük öteki erkekler arasında kadınsılaştırılmaya ya da çocuksulaştırılmaya maruz kalır. Mertkan'ın bu konumu, daha önce de belirtildiği üzere, Kandiyoti'nin müslüman toplumlarda delikanlı için erkekler hamamına girişin yetişkin erkeklerin dünyasında kendisini kadınsılaştırılmış hissetmeye yönelik bir algıyla sonuçlanabileceği ve bu deneyimin erkeklerin kendilerini görece güçsüz hissettikleri homososyal mekânlarda tekrar hayata geçirilebileceği ifadesiyle (1997, s. 190) örtüşür. Örneğin babasının arkadaşlarından Necmi'nin hamamda masaj salonu olmasına karşın Mertkan'dan omuzlarına masaj yapmasını istemesi, homososyallik ve homoerotizm arasındaki geçişliliği açığa çıkarır. Eşcinsel arzunun bastırılmasının zorunluluğu homoerotizmin homososyallik kalıbına dökülmesini gerektirir. Bu doğrultuda Necmi masaj isteğini Mertkan'ın "koç gibi" güçlü kuvvetli bir delikanlı olmasıyla gerekçelendirir ve durumun erkeklik açısından yarattığı güvensizliği konuşma konularını askerlik ve heteroseksüel performans gibi erkeklik pratikleri üzerine toplamasıyla geçersizleştirir. Böylelikle Mertkan yetişkin erkeklerin yanında masaj yaptırılarak kadınsılaştırılsa ve homoerotik bir arzunun nesnesine dönüşse de, askerlik ve heteroseksüel performans üzerinden erkek olmaya çağrılır ve askerlikten kaçmasına ya da heteroseksüellik alanında yetersiz performans göstermesine yönelik imalarla aşağılanır. Erkekler bireysel olarak sorumluluklarını yerine getiremediklerinde bile standart, yeterli olamama biçiminde gösterilmektedir (Morgan, 2005, s. 176).

Suzanne E. Hatty'nin hegemonik erkekliğin genelde heteroseksüellik, homososyallik, saldırganlık, hiyerarşi ve yarışma gibi özellikleri içerdiği görüşü büyük ölçüde Mertkan'ın babası Kemal Bey'in konumuyla örtüşür (2006, s. 470). Hegemonik erkeklik babanın söylemi aracılığıyla çalışma, para kazanma, askerlik yapma ve bir aile sahibi olmayla bitştirilirken, vatana ve millete hizmet etmekle temellendirilir ve böylelikle orta sınıf kodlarının erkeklik değerleri aracılığıyla meşrulaştırılması sağlanır. Baba figürü geleneksel orta sınıf kimliğinin temel özelliklerini cisimleştirmektedir. Bir inşaat şirketi sahibi olan Kemal gerek ailesine gerekse tabi konumda olan erkeklere yönelik saldırgan davranışlarıyla, hem işyerinde hem de evinde uyguladığı hiyerarşiyle, hep daha fazlası için çalışılması gerektiği şeklindeki yarışmacı söylemiyle ve erkekler arasındaki homososyal ilişkilerden yararlanarak iş takip etmesiyle hegemonik erkekliği cisimleştiren erkek kural, değer ve ayrıcalıklarının sınıfsal kimlikle kesişimini göstermektedir. Bu bağlamda babanın tek eksiği, heteroseksüel performansı üstlenememesidir. Ancak performe edemese de konuşarak heteroseksüelliği yeniden üretmekte ve bu alanda kaybettiği iktidarı başka alanlardaki aşırı erkeklik performansı ile tamamlamaya çalışmaktadır.

Erkeklik Ritüelleri / Erkekliğin Riskleri

Babalık merkezinde çözümlenen filmlerde erkeklik ritüelleri bir yandan erkekliğin test edilmesi ve onaylanması bakımından önemli bir işlev yüklenirken diğer yandan erkek karakterlerin erkeklik performansında bulunurken göze

aldığı risklere göndermede bulunur. Erkekliğin toplumsal açıdan anlamlı olabilmesi için fiziksel acılara katlanma becerisiyle ve onur olgusuyla ilişkisinin kurulması gerektiğini ifade eden Gilmore, fiziksel acılara katlanma becerisinin, acının ritüelleştirilmesi aracılığıyla erkekliğin yeniden üretimini gerçekleştirdiğini, onur olgusunun ise rakiplere karşı hem kendini hem de toplumu savunmak gibi ahlaki bir ölçüt sağladığını vurgular (aktaran Koca & Bulgu, 2005, s. 178). Bu çerçevede *Korkuyorum Anne* ve *Çoğunluk*'ta yetişkin erkekliğe geçişte başarılması gerekene işaret eden ve erkek özneliği üzerinde sakatlayıcı etkisi gösterilen erkeklik ritüellerinin, *Kabadayı*'da kahramanlıkla ilişkili olarak olumlandığı ve modern kapitalist yaşamdaki erkeklik kayıplarıyla ilişkili endişeler etrafında harekete geçirildiği söylenebilir.

Çoğunluk'ta erkeklik ritüelleri çalışmak, askerlik yapmak, evlenmek ve aile sahibi olmak aracılığıyla milliyetçi-muhafazakâr bir dünya görüşünün meşrulaştırılması için kullanılırken, bu ritüeller genç erkeklerin yetişkinliğe geçiş için sorumlu tutulduğu, norma uygunluğu gerek baba-oğul ilişkisi gerekse çeşitli erkek egemen homososyal topluluklar aracılığıyla denetlenen ve bir ayrıcalık ve statü simgesi haline dönüşerek kadın ve erkek arasındaki toplumsal cinsiyet farklılaşmasını belirleyen önemli bir işlev üstlenir. Erkeklik ritüelleri bütün erkekler için zorunlu tutulmakla birlikte, erkekler arasındaki sınıfsal ve etnik hiyerarşi bağlamında farklılaşır. Örneğin Mertkan'ın çalışması teşvik edilirken, sınıfsal konumu gereğince patron olması beklenir, milliyetçi-muhafazakâr görüş gereği askerliğini komando olarak yapması ve dağda teröristlerle savaşması temenni edilir. Etnik ve sınıfsal kimliğine uygun arkadaşlar edinerek, aileye yakışır bir evlilik yapması zorunlu tutulur. Hem babasının içinde yer aldığı erkek cemaatine hem de kendi arkadaş çevresinin eril homososyallığıne dâhil olan Mertkan, Kürt bir kız arkadaşı olduğu için babasından ayrılması yönünde,¹⁰ erkek arkadaşlarından ise cinsel birliktelik yaşayıp bırakması yönünde baskı görür.¹¹ Mertkan'ın içki içme, bara gitme ve kız tavlama gibi erkeklik pratiklerini beraberce gerçekleştirdiği arkadaşlarının “çakıyo musun çingeneye kanka?”, “abazan kalmamak lazım kanka. Çakıcan bırakıcan. Ama uzatmıycan” şeklindeki sözleri, alt sınıftan gelen ve etnik açıdan ötekileştirilen bir kadınla kabul edilebilecek tek ilişkinin, onu aşağılama biçiminde yaşanabilecek cinsel birliktelik olduğuna dikkat çeker.

Filme Mertkan'ın erkeklik ritüellerini gerçekleştirerek babayla özdeşleşmesinin birtakım sorunlar barındırdığı söylenebilir. Erkeklik

¹⁰ Mertkan'ın Kürt bir kız arkadaşının olması, baba-oğul arasında erkeklik ritüelleri ekseninde işlerlik kazanan temel çatışmayı sınıfsal ve etnik hiyerarşiyi içine alacak şekilde genişletir.

¹¹ Kafede garsonluk yaptığı ve Kuştepe'de oturduğu için Mertkan'ın erkek arkadaşları tarafından “leş karı”, “çingene” ve “komünist” olarak kodlanan Mertkan'ın kız arkadaşı Gül'ün, Vanlı olduğu için ise Kemal Bey tarafından terörist, bölücü olarak damgalandığı görülür.

ritüellerinin eril öznellik üzerindeki sakatlayıcı statüsü¹² Mertkan'ın kendi sınıfına ve etnik kimliğine uygun olmayan bir kız arkadaş edinmesi, heteroseksüel ilişkiler kurmadaki beceriksizliği, askerlikten kaçması, babasıyla vakit geçirmedeki isteksizliği gibi simgesel otoriteyle bütünleşmeye direnen ve orta sınıf erkeklik kodları bakımından askıda kaldığını gösteren davranışları aracılığıyla görünür kılınır. Ancak, film aynı zamanda orta sınıf bir ailede yetişen ve bu konumun sağladığı avantajlardan yararlanan bir ergenin yetişkinliğe geçişinin ne kadar sancılı olursa olsun babasının izlediği yoldan gitmek biçiminde olacağını gösterir. Çünkü konformist olduğu için ayrıcalık ve iktidardan kolayca vazgeçemeyen Mertkan'ın baba tahakkümünden kurtulmasının tek yolu, baba gibi olmasından geçer. Erkeklerin erkekliği başarmak üzere anneden ayrılması (fiziksel ve duygusal) ve daha sonra kendi ailesini yaratmak üzere geri dönmesi beklenir (Adams & Coltrane, 2005, s. 238). Bu genelde askerlik aracılığıyla gerçekleştirilirken, Mertkan özelinde çalışma, şantiye sürgünü aracılığıyla örneklenir. Mertkan'ın zorluklara karşı dirençli olması, kendi ayakları üzerinde durması ve duygusal mesafeyi sağlaması aile düzeninden ayrılmasını gerektirir. Ancak babanın otoritesini devralmaya hazır olduğu zaman eve geri dönebilir. Böylelikle birçok erkek için işin ekonomik kaynak sağlamasının yanı sıra onların iktidar ve otorite ile olan ilişkilerini şekillendirdiğini belirten Collinson ve Hearn'ün de ifade ettiği gibi hem iş hem de evde takdir pozisyonu aracılığıyla desteklenen sembolik kazançlar söz konusu olur (2005, s. 294). Bunu filmin son sahnesinde görmek mümkündür. Ailedeki huzursuzluk ve gerginlikler giderilmiş, anne, baba ve çocuktan oluşan aile sofrada bir araya gelmiştir. Baba ve oğul arasında ortaklık sağlanmış; oğul simgesel yasayı baba da onun erkekliğini onaylamıştır.

Korkuyorum Anne filminde sünnet, askerlik gibi erkekliğe geçiş ritüellerinin erkek ayrıcalığını pekiştirme, erkekleri kadın karşısında hâkim kılma özelliklerinden çok erkekleri korkutma, onların acı çekerek sakatlanmasına neden olma ve tamamlandıktan sonra bile olumlu hatırlanmama gibi işlevlerle ele alındığı görülür. Bunların erkeklik sınavı olarak gösterilmesinin erkek öznelliği üzerindeki travmatik sonuçlarına dikkat çekilir. Filmdeki yetişkin erkek karakterlerin hegemonik erkeklik tanımına uymakla ilgili yaşadıkları çeşitli sıkıntılar, erkeklik ritüellerini başarma-başaramama aracılığıyla görünür kılınır. Örneğin Ali belirli bir yaşın üstünde olmasına rağmen hâlâ babasıyla yaşar, sünnetini erkekliğe geçişten çok hadım edilme olarak anımsar. Askerlikle ilgili hatırladığı tek şey belinin ağrmasıdır, hafızasını kaybetmeden önce balık satılan bir dükkânı batırıldığı, sonra taksicilik yaptığı ancak pek de becerikli olmadığı söylenir. Ali'yle aynı apartmanda annesiyle yaşayan Ketan annesiyle birlikte dikiş diker, annesi tarafından sürekli tenkit

¹² Erkekliğin "bir korku idaresi" olarak şekillendirildiğini belirten Meltem Ahıska, Mertkan özelinde bunun kadınlardan, güçsüzlerden ve gücü elde ettiğinde öteki erkeklerden korku biçiminde ortaya çıktığını ifade eder (2012, s. 227).

edilir, hatta annesi sinirli bir anında geceleri altını ıslattığını söyler. Ali'nin arkadaşı Aytekin tamir edilmesi gereken bir araba kullanır, elinde titreme olduğunu söyleyerek askerden kaçmaya çalışır. Filmde erkekliğe geçiş yapamayan bu karakterlerle, sünnetten korkan ve kaçmaya çalışan filmin çocuk karakteri Çetin arasında bir özdeşlik kurulur. Bu özdeşlik tematik olduğu kadar sinematografik açıdan da vurgulanır. Örneğin kasabın erkeklik üzerine ders verdiği sahnelerden birinde, Ali ve Çetin'in üst açıyla çekildiği ve kendilerinden yüksekte olan kasabın bakış açısından görüntülenerek küçültüldüğü görülür. Ayrıca hegemonik erkeklik karşısında tabii erkekler olarak kurulan bu karakterler, hegemonik erkeklik değerlerine ve kamusal otoriteye karşı dayanışma kurarlar.¹³ Örneğin Ali babasının Aytekin'in sakatlığına inanmaması üzerine "Hiç kimseye inanmıyorsunuz. Yalan mı söylüyorsunuz yani" der. Çetin'i sünnetçilerin elinden kurtarır, Aytekin'le polisten kaçar ve yüzüğü aldığı anlaşılan ve annesinin gazabından kaçan Keten'in arkasından kayalıklara tırmanır. İkili kayalıkların tepesinde birbirlerine tutunur ve Keten'in "korkuyorum anne" diye bağırdığı işitilir.

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

Kabadayı'da erkeklik ritüelleri genç erkeklerin yetişkin erkekliğe geçiş için başarması gereken zorlu sınavların dışında, kahraman erkekliğin bir bileşeni olarak sunulur. Alt ya da orta sınıf olup olmadığına bakılmaksızın bütün erkekler için uyulması gereken kurallara göndermede bulunan ritüeller racunun ve homososyalliğin yıkılışı ve yeniden dirilişi aracılığıyla meşrulaştırılır. David Buchbinder erkeklik performansının ideolojik iktidarıyla ilgili yaptığı bir çözümlemesinde, performansın hem hâkim erkeklik mitini ürettiği hem de erkeklerin bu mitler ışığında kendini ve öteki erkeği tanımaya yöneldiği konusunda Butler'la ortaklaşır: "Hâkim erkeklik hem belirli bir sosyal gerçekliğin yansıtıcısı hem de kültür içindeki erkeklerin kendilerini kopya

¹³ Ali: Yav inan bana sana çürük verirler. Dene şu raporu artık.

Aytekin: Korkuyorum be abi.

Ali: Ya samimi söylüyorum vallaha sakatsın sen.

Aytekin: Sağol be abi. İnşallah inşallah.

edebileceği bir model olarak yeniden üretil[mektedir]” (akt. Peberdy, 2011, s. 29). Erkeklik, inşasını maskelemek için kültürel inançlar ve pratikler sistemi aracılığıyla işlev göstermektedir (Peberdy, 2011, s. 29). Bu durumun *Kabadayı*'da da karşımıza çıktığı söylenebilir. Filmde erkeklik kural, değer ve davranış kodlarını içeren erkeklik ritüellerinin gerilemesi ve toplumsal adalet sisteminin çözülmesi iç içe geçer. Geçmişte kabadayıların kullandığı şiddet her ne kadar kanunlar karşısında çalışsa da, belirli kurallara göre uygulanması ve meşruiyetini intikam, kahramanlık gibi erkeklik onur kodlarından almasıyla ahlaki birtakım öncüllere yaslanırken, modern ve kapitalist toplumda kabadayıların yerine geçen mafya patronlarının, polis ve ekonomik güç odaklarının desteğini de alarak erkeklik onur kodlarıyla ilgisi olmayan ve dolayısıyla hiçbir kurala bağlı olmayan bir şiddet gösterisi ortaya koyduğu görülür. Dolayısıyla *Kabadayı*'da Ali Osman ve Devran arasındaki ahlaki farklılaşma şiddetin kullanımında da bir farklılaşmayı beraberinde getirir. Pat Kirkham ve Janet Thumim'in erkek epiğinin hem ahlaki hem de fiziksel bakımdan güçlü kahramanlar önerdiği ve sonrakinin daha çok öncekinin bir devamı olduğu şeklindeki önermesi (1993, s. 15) Ali Osman'ın kahraman kimliğinin kuruluşu açısından belirleyici olur. Ali Osman cesaret, meydan okuma ve intikam gibi erkeklik onur kodlarının racon çerçevesinde yeniden üretildiği mitsel bir zamana yerleştirilirken,¹⁴ Devran'ın gücü genellikle çeşitli sahneler aracılığıyla aşırı ve “sapkın” olarak kodlanır ve histerik bir gösteri olarak dışarı atılır.¹⁵ Örneğin adamlarına dayak attığı ya da Sürmeli'yi alından vurduğu sahnelerde iktidarını vurgulamak için alt açığı kullanılır. Devran'ın barı basma sahnesi Murat'ın gözünden anlatılırken, görüntüler siyah beyaza dönüştürülür, yavaşlatılmış çekim kullanılır ve açığı-karşı açığı çekimleri aracılığıyla Devran'ın yüzündeki psikopat ve acımasız gülümseme ile ona korku ve endişeyle bakan yüzler karşı karşıya getirilir. Bir diğer sahnede Devran Murat'ı eski bir depoya çağırır ve kazananın Karaca'ya sahip olabileceği bir rus ruleti oynamaya mecbur eder. Anlatıda Devran'ın hiçbir kurala ve sınıra

¹⁴ Filmde Ali Osman'ın mitleştirilmesi çeşitli karakterler tarafından dile getirilen şu ifadelerle desteklenir:

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

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

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

¹⁵ Filmin şiddet sahnelerinde, erkekler arası mücadeleyi kazanma-kaybetme oyununa çeviren fetişleştirilmiş bir estetik dikkat çeker. Wileman'ın da belirttiği üzere, gösteri erkek figürüne bakış üzerinden harekete geçirilirken, seyircinin hazzı erkek karakterlerin yürüyüşünü, dövüşünü ve eylemlerini izleme etrafında yapılandırılır (akt. Neale, 1983, s. 10). Devran'ın kendine güvenli ve buyurgan duruşu, bakışlarının keskinliği, hedef aldığı nişanı vurması ile Ali Osman'ın tokatları, tek başına silahlı adamları yenilgiye uğratması ve kurşunların üstüne korkusuzca yürümesi, yaralanmasına rağmen yürümeye devam etmesi şiddet sahnelerini gösteriye dönüştürür.

dayanmayan şiddetinin racona aykırılığı Ali Osman ve Devran'ın karşılıklı konuşmaları sırasında birçok kez dile getirilir:

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

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

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

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

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

Ali Osman: Sürmeli

Ancak anlatının sonlarına doğru Devran'ın yetimhanede büyüdüğünün ve dansöz kıyafeti giymiş bir halde fotoğraflarının çekildiğinin anlaşılması racon ve erkeklik temelinde onun davranışlarına yönelik bir mazeret sağlar. Devran yetimhanedeki görevlinin tacizine karşı koymak üzere onu öldürerek suçun içine çekilmiş ve polisin şantajları sonucunda fotoğraflarının ortaya çıkacağı ve hadım edileceği endişesiyle histerikleşmiş, mazlum bir özne¹⁶ olarak konumlandırılır. Devran'ın polise söylediği “delikanlıyı ne hale getirdiniz” ifadesi, asıl suçlunun namuslu erkekleri (delikanlıları) kullanan polis, mafya ve şirket gibi yozlaşmış güçler toplamı olduğunun ve kabadayı gibi babaların yokluğunda delikanlıların baba-oğul modelinden yoksun kalarak mafyaya dönüştüğünün altını çizer. Çünkü Devran'ın ne gerçek bir babası, ne de ona doğru yolu gösterecek sembolik bir babası vardır. Etrafındaki bütün otorite figürleri (polis ya da işadamı) ona babalık yapmak bir yana, onu daha da çok suçun içine çekmiştir. Dolayısıyla Devran babanın yokluğunda narsisizm ve histeri arasında bölünmüş, yarılmış bir özneye dönüşmüştür. Dışarı karşı güçlü görünme ve içteki güçsüzlüğü göstermeme zorunluluğu savunmasızlık yaratmış ve histerik bir erkek kimliği oluşturmuştur. Bu histeri filmde, Paul Smith'den hareket edersek, kadınlarla ya da eşcinsellerle özdeşleşmeye dair bir tehlike hissi olarak tarif edilmiş (Devran'ın dansöz kıyafetiyle görüntülenmesi) ve erkek bedeni ya da görünümüyle ilgili iktidarsızlık anlarında görüntülenmiştir (Karaca'nın

¹⁶1990 sonrası Türk sinemasında çekilen erkek filmlerinde küfürlü konuşan, uyuşturucu kullanan ve suçun içine çekilen erkek öznelerin mazlumlukla ilişkilendirildiğini belirten Ahmet Oktan, bu anlatıların baş edilemeyecek kadar kötü bir dünya, kötü kader gibi melodramatik öğelerle desteklendiğini ve erkeklerin edimlerini meşrulaştırmalarının bir yolunu sunduğunu ifade eder (2009, s. 197, 203).

Devran'ın penis boyunu Murat'la karşılaştırması ve Devran'ınkinin daha küçük olduğunu ima etmesi) (1995, s. 92). Devran'ın aşırı erkeklik performansı ise bu iktidar kaybının bir telafisi niteliğine bürünmüştür.

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

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

Hegemonik, Marjinal ve Tabi Erkeklikler

Kabadayı filminde erkekler arası farklılaşmalar racon, erkekler arası homososyal ilişkiler ve erkekliğin onur kodları ekseninde belirlenirken, hegemonik erkekliğin mutlak ötekisi olarak marjinalleştirilen eşcinsel bir figürün temsili hegemonik erkekliği yıkmak bir yana pekiştirme işlevini karşılar.

Sürmeli'nin erkeklik performansını üstlenmesi, bir yandan Ali Osman'ın kabadayı arkadaşlarının ve Devran'ın erkekliğin onur kodlarıyla olan mesafesini açığa çıkarırken diğer yandan eşcinsellik korkusunun bertaraf edilmesini sağlar. Filmde eşcinsellik temsili Walsh'un kendisini katlanma gücü/tahammül aracılığıyla ileri süren normatif erkek özneliğiyle karşılaştırıldığında, gey özneliğin doğal olarak *abject* (iğrenç), kendini yıkıcı, fedakârlığa gönüllü, heteronormativite terimlerini taklit etmeye mecbur ve zorunlu olarak toplumsal cinsiyet kodlarını yıkmayan olarak temsil edildiği (2010, s. 10) şeklindeki tespitleriyle örtüşür. Ali Osman tarafından sokaklardan kurtarılan Sürmeli'nin, filmin erkek karakterleri ve erkek izleyicileri için yarattığı eşcinsellik tehdidi, onun kendisini *abject* (iğrenç) olarak inşa etmesi (kendisine ucube diyerek heteronormatif dili yeniden üstlenir), komik bir tipe dönüştürmesi (ses tonu, makyajı ve kıyafetleriyle bir yandan kadınsılaştırılırken diğer yandan komikleştirilir)¹⁷ ve erkeklik performansını üstlenmesi suretiyle bertaraf edilir. Vurgu Sürmeli'nin kadınsılığından erkeklik performansına doğru kayar. Erkeğin erkeğe bakışıyla açığa çıkan heteroseksüel endişeler yatıştırılır. Dolayısıyla anlatı eşcinsel bir karakter aracılığıyla farklılığı eklemleyerek erkeklik kurallarını pekiştirmiş ve eşcinselliğin yıkıcı potansiyelini bertaraf etmiş olur. Hegemonik erkeklik sabit bir kategori değildir. Kültürden kültüre, aynı kültür içinde ise tarihsel süreçte değişir. Kendisini yeni şartlara uydurur (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 832-833). Bu bağlamda *Kabadayı*'da da eşcinselliğin hegemonik erkekliği yeniden ileri sürmek üzere işlevselleştirildiği ve anlatıya dâhil edildiği ifade edilebilir.

Çoğunluk'ta ise erkekler arasındaki cinsiyetlendirilmiş asimetrik iktidar ilişkilerinin (Collinson & Hearn, 2005, s. 294-295) hegemonik erkekliğin nasıl performe edildiğine dikkati çekme ve hegemonik erkekliğin normatif statüsünün altını oyma işlevi kazandığı söylenebilir. Kaufman'ın erkeklerin erkekliği kadınlara, erkeklere ve kendilerine karşı olmak üzere şiddet üçlüsü aracılığıyla inşa ettiği varsayımı *Çoğunluk*'taki hegemonik erkeklik performansı ile tutarlılık gösterir (aktaran Adams & Coltrane, 2005, s. 237). Hem babanın hem de hegemonik erkeklik değerlerini benimsedikten sonra Mertkan'ın eylemleri bu şiddet üçlüsü tarafından yapılandırılır. Filmde kadınlara yönelik şiddet ayrı alanlar tasavvuru ve değersizleştirme, yok sayma gibi sembolik şiddet öğeleri tarafından belirlenir. Ayrıca etnik ya da sınıfsal açıdan ötekileştirilen kadınlar aşağılanır. Erkeklere yönelik şiddet ise hem baba-oğul ilişkisinde hem de etnik ve sınıfsal açıdan ötekileştirilen erkeklere yönelik şiddet davranışlarında karşımıza çıkar. Filmde taksi şoförü, büro çalışanları, inşaat işçileri gibi alt sınıftan gelen erkeklerle polis gibi devlet kurumlarıyla ayrıcalıklı ilişkisi olan erkekler arasındaki iktidar hiyerarşisi açıktır. Örneğin babanın, parasına ve

¹⁷ Lynne Segal'in de belirttiği gibi "efemineliği yücelten erkeklerin kendileriyle alay eden üslubu, eşcinsel erkeklerin onları hor gören bir toplumda kendilerini sunma biçimlerinden biri olmuştur" (1992, s. 179).

statüsüne güvenerek alt sınıflara karşı onları küçük gören (taksi şoförüne dilenci muamelesi yaparak kendisini ayrıcalıklandırır) ve etnik azınlıklara karşı onları bölücü olarak kodlayan bir tutum içine girdiği görülür. Thwaites'in deyişiyle; baba "kapitalist aklın sınırları içinde toplumsal eşitsizliği doğal saydığı için 'öteki'ni eşit görmemeyi kolaylıkla meşrulaştırır" (2012, s. 173). Kendisini haklı ve üstün kılmak için hem fiziksel bir şiddet kullanır hem de erkekler arası homososyal iktidar ilişkilerine başvurur. Mertkan da hegemonik erkekliği kabul ettikten sonra babasının izinden gider. Başlangıçta ağabey dediği şantiye şefine ismiyle hitap etmeye başlar. Yaşça küçük ve bilgi açısından inşaat alanında deneyimsiz olmasına rağmen, sınıfsal statüsüne dayanarak işçiler üzerinde iktidar kurmaya çalışır. Onlara haksız yere çıkışır, yaptıkları işin yanlış olduğunu söyleyerek boş yere işi tekrarlatır, yemeğini alt sınıftan gelen işçilerden ve şantiye şefinden ayrı yer. Erkek karakterlerin kendilerine yönelik şiddeti ise Mertkan'ın iktidar sahibi görünmek adına bastırması gereken duyguları, hayal kırıklıkları, kırılmalıkları aracılığıyla açığa çıkar. Mertkan erkeklerin toplumsal cinsiyet performansının, duygusal bağlılığı reddetme ve kırılmalıklarla ilgili hisleri bastırma zorunluluğundan dolayı bir efor gerektirdiğini (Chodorow, Maccoby & Jacklin'den aktaran Adams & Coltrane, 2005, s. 234-235) gösterir.

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

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

Hegemonik Erkekliğin Ötekileri: Kadınlar

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

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

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

Korkuyorum Anne'de ise kadın karakterlerin hegemonik erkeklikle ilgili sorgulamaların paralelinde, aktif erkek-edilgen kadın ikiliğini geçersiz kılacak bir şekilde inşa edildiği söylenebilir. Erkek karakterlerin aşırı otoriter erkekler ya da tabi erkekler olmak üzere ikili bir bakış doğrultusunda ele alınması karşısında kadın karakterler erkeklerden yardım almaksızın kendi ayakları üzerinde duran, güçlü, bağımsız, kararlı, aktif kadınlar olarak sunulurlar. Örneğin terzilik yapan Neriman Hanım, oğlu Keten üzerinde Nasih Efendi'ninkine benzer bir otorite kurmanın yanı sıra apartmanda da sözü geçen

bir figürdür. Başlı sıkışanın yardımına koşar, apartman sakinlerinin sünnet ve doğum masraflarına destek olmaya çalışır.¹⁸ Hamile olan İpek sevgilisinin bebeği aldırması yönündeki tehditlerine kulak asmaz ve bebeği tek başına büyütme kararı alır. Onun ev arkadaşı olan ve jimnastik alanındaki müsabakalara hazırlanan Ümit, Ali ve Keten gibi erkek karakterlerin güçsüz bedenleriyle ve eylem konusundaki iradesizlikleriyle karşıtlık oluşturacak biçimde fiziksel olarak güçlü ve atletik bir bedene sahip bir kadın olarak sunulur. Ali'ye jimnastik yaptırmaya çalışır, Ali, Aytekin ve o sandaldayken, Aytekin'in koluna titreme geldiği ve Ali de sandalın küreklerini çekmeyi unuttuğu için tek başına kürek çekerek erkek karakterleri kıyıya ulaştırır. Aytekin çürük raporu almaya çalışırken, Ümit'in aktif biçimde spor akademisi sınavlarına hazırlandığı gösterilir. Son olarak apartmanda kapıcılık yapan Rıza Efendi'nin hastalığı ve fiziksel olarak yetersizliği karşısında karısı Selvi'nin balkon demirleri arasında sekerek gezindiği ve kocasının sırtında dans ederek masaj yaptığı gösterilir. Selvi'nin üstünlüğü Neriman Hanım'ın şu sözleri aracılığıyla vurgulanır: “Bak bu da Selvi. Uçan kadın. Camların perisi. Kadınlığın gururu. Bir erkek göremezsin onun gibi. Buralarda her şeyi o yapar. Yemek, temizlik, hasta bakıcılık, cambazlık.”

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

Filmin ikinci temel kadın karakteri ise Murat'ın sevgilisi Karaca'dır. Filmde Devran ve Murat arasındaki mücadelenin Karaca'ya sahip olmak üzerine harekete geçirildiği ve Karaca'nın erkekler arasında bir rekabet nesnesi olarak

¹⁸ Ayrıca terzi Neriman'ın bir kadın müşterisine söylediklerindeki aşırılık/abartı ironik bir etki yaratır ve kadınların bedenlerinin güzellik, zayıflık gibi ideal kadınlık söylemleri doğrultusunda nesneleştirilme ve araçsallaştırılma biçimlerine dikkat çeker:

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

Kadın: Çok para değil mi be abla?

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

Kadın: (Ağlamaya başlar)

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

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

Sonuç

Bu çalışmada 2000'ler Türkiye sinemasında babalar ve oğulları arasındaki iktidar ilişkilerini konu alan *Çoğunluk*, *Kabadayı* ve *Korkuyorum Anne* gibi filmler çözümlenerek, erkekliğin bir kriz içinde olduğu tespiti yapılmış ve erkeklik krizine ilişkin performansların hegemonik erkeklik kodlarını bir ideal olarak yeniden üretip üretmediği sorgulanmıştır. Bu doğrultuda çalışma feminist bir yönelim taşıyan erkeklik çalışmaları kapsamında biçimlendirildiği için, ilk olarak erkeklik krizi üzerine yapılan sinema çalışmaları değerlendirilmiş ve erkekliğin bir tamlık, bütünlük konumu olmadığı belirtilerek, hem kendi içsel koşulları nedeniyle hem de dışsal koşulların tam olmayışı açığa çıkarmasından kaynaklanan bir kriz içine girebileceği ifade edilmiştir. Bu bağlamda erkekliğin içsel krizi erkekliğin mutlak bir hâkimiyet konumu olarak doğallaştırılmasından ileri gelen çelişkilere, çatışmalara, zaaf ve başarısızlıklara işaret ederken, dışsal kriz toplumsal, ekonomik ve siyasi dönüşümlerin erkekler üzerinde yarattığı endişe, güvensizlik ve belirsizliğe

göndermede bulunmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada elde edilen bulgular şu şekilde özetlenebilir.

2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizinin temel görünümlerinden biri krizin erkek karakterlerin erkekliği performe ederken karşı karşıya kaldığı travmatik deneyimlere göndermede bulunması ve böylelikle hâkim toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sorgulanmasına yönelik anlamlar barındırmasıdır. Babalar ve oğulları arasındaki iktidar ilişkilerini sorunsallaştırarak ve askıda kalan erkek çocuklardan hareketle erkekliğin doğuştan getirilen, tutarlı, sabit, homojen bir cinsiyet değil, öğrenilmesi ve norma uygunluğu denetlenmesi gereken bir toplumsal cinsiyet pratiği olduğunun altını çizen *Çoğunluk ve Korkuyorum Anne* gibi filmler erkekliğin bir kriz olarak inşa edildiğini göstermekte, erkeklik ritüellerinin bir sınav olarak sunulmasının erkek özneliği üzerindeki sakatlayıcı statüsüne işaret etmekte ve erkeklerin hegemonyasının kurulması sürecinde ne türden içirme ve dışlama mekanizmalarına başvurulduğunun altını çizmektedir. Örneğin hegemonik erkekliğin krizinde ve yeniden inşasında hem erkekler arasındaki hegemonya içi hem de erkekler ve kadınlar arasındaki hegemonya dışı iktidar ilişkilerinin etkili olduğunu gösteren *Çoğunluk*, bir yandan etnisite, sınıf, yaş ve mesleğe göre farklılaşan cinsiyetlendirilmiş asimetric ilişki biçimlerini açığa çıkarırken diğer yandan bunun 1980 sonrasında milliyetçi-muhafazakâr bir dünya tasavvuruyla bütünleştirilen neoliberalizmin hegemonik kılınmasındaki yansımalarına dikkat çekmekte ve ailede yeniden üretilen normatif erkeklik kodlarının bu bağlamda bir üst eklemleyici vazifesi gördüğünü ifade etmektedir. Filmde hegemonik erkekliğin babanın söylemi aracılığıyla çalışma, para kazanma (patron olmak), askerlik yapma (komando olmak) ve aile sahibi olmayla (kendi sosyo-ekonomik statüsüne uygun bir evlilik yapmak) bitştirilmesi ve vatana- millete faydalı olmakla temellendirilmesi orta sınıf kodları, milliyetçilik ve erkeklik değerleri arasındaki geçişliliğin altını çizmektedir.

Buna karşılık *Kabadayı* gibi erkek karakterin yalnızca kendi ailesi için değil, toplumun geniş kesimleri için de bir baba işlevi görmesini olumlayan filmlerde ise erkeklik krizi performanslarının 1990 sonrası Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik kaos ortamıyla ilişkilendirildiği ve erkeklerin hegemonyasının bir ideal olarak yeniden üretilmesine neden olduğu görülmektedir. *Kabadayı*'da erkeklik onur kodlarının gerilemesi karşısında başarıya ulaşması (mazoşist bir *trope* olarak kullanılan) hafıza engelini aşmasına bağlı olan eski bir kabadayının erkeklik performansını üstlenmesi, geçmişin yitirilen dürüstlük, adalet ve iyilik gibi duygularına karşılık gelen erkeklik kural, değer ve ayrıcalıklarının pekiştirilmesiyle sonuçlanmaktadır. Ayrıca filmde baba korumasından yoksun kalan Devran gibi delikanlıların tuzağa düşürülerek mafyalaşma sürecinin bir parçası olduğu vurgusu onların aşırı erkeklik performansıyla çerçeveselenen şiddet davranışları için bir özür sağlamak ve erkek karakterlerin mazlum öznelere dönüştürülmesi yoluyla erkeklik kayıplarının bir haksızlık olarak görülmesi mümkün kılınmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Adams, M. & Coltrane S. (2005). Boys and Men in Families: The Domestic Production of Gender, Power, and Privilege. M. S. Kimmel, J. Hearn & R. W. Connell (Ed.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (s. 230- 248). London: Sage.
- Ahıska, M. (2012). İktidar ve Taşlaşma: Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri. U. T. Arslan (Ed.), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 219- 231). İstanbul: Metis.
- Akbal Süalp, T., vd. (2010). Yuvarlak Masa: Taşra'yı Tartışırken. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar* (s. 9-65). İstanbul: Çitlenbik.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London & New York: Routledge.
- Collinson, D. L. & Hearn J. (2005). Men and Masculinities in Work, Organizations, and Management. M. S. Kimmel, J. Hearn & R. W. Connell (Ed.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (s. 289-310). London: Sage.
- Connell, R. W. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19(6), 829-859.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Cook, P. & Bernink, M. (2005). *The Cinema Book*. London: BFI.
- Demetriou, D. (2001). Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique. *Theory and Society*, 30, 337-361.
- Donaldson, M. (1993). What is Hegemonic Masculinity? *Theory and Society*, 22, 643- 657.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2007). *Korkuyorum Anne* [Film]. Türkiye: Tigon/İmaj.
- Hakverdi, G. (2011). Yeni Türk Sinemasında Fallik Bir Sızıntı Olarak Balık İmgesi. *sinecine*, 2(1), 3-20.
- Hatty, S. E. (2006). Boys on Film: Masculinities and the Cinema. S. M. Whitehead (Ed.), *Men and Masculinities III* (s. 450- 478). London & New York: Routledge.
- Hearn, J. (2004). From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist Theory*, 5 (1), 49-72.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (A. Bora, Çev.). İstanbul: Metis.

- Kirkham, P. & Thumim J. (1993). You Tarzan. P. Kirkham & J. Thumim (Ed.), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men* (s. 11-26). New York: St. Martin's Press.
- Koca, C. & Bulgu N. (2005). Spor ve Toplumsal Cinsiyet: Genel Bir Bakış. *Toplum ve Bilim*, 103, 163- 184.
- Modleski, T. (1991). *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist Age."* London & New York: Routledge.
- Morgan, D. (2005). Class and Masculinity. M. S. Kimmel, J. Hearn & R. W. Connell (Ed.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (s. 165-177). Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage.
- Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. *Screen*, 24(6), 2-17.
- Oktan, A. (2009). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. H. Kuruoğlu (Ed.), *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri* (s. 183-209). İstanbul: Beta.
- Özkazanç, A. (2005). Türkiye'nin Neoliberal Dönüşümü ve Liberal Düşünce. M. Yılmaz (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm* (s. 634- 657). İstanbul: İletişim.
- Peberdy, D. (2011). *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Robinson, S. (2006). Visibility, Crisis and Wounded White Male Body. S. M. Whitehead (Ed.), *Men and Masculinities IV: Black, Latino and White Masculinities* (s. 242- 270). New York: Routledge.
- Ryan, M. & Kellner D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler* (V. Ersoy, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York & London: Routledge.
- Smith, P. (1995). Eastwood Bound. M. Berger, B. Wallis & S. Watson (Ed.), *Constructing Masculinity* (s. 77-97). New York & London: Routledge.
- Solomon-Godeau, A. (1995). Male Trouble. M. Berger, B. Wallis & S. Watson (Ed.), *Constructing Masculinity* (s. 69-76). New York & London: Routledge.
- Standish, I. (2000). *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*. New York & London: Routledge.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Thwaites, E. Ç. (2012). *Çoğunluk'taki Hayalet*. U. T. Arslan (Ed.), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Yazılar* (s. 167-177). İstanbul: Metis.
- Tolson, A. (2006). Boys will be Boys. S. M. Whitehead (Ed.), *Men and Masculinities II* (s. 121-139). London & New York: Routledge.

Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında “Erkek Filmleri”nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101, 144-161.

Vargı, Ö. (Yönetmen). (2008). *Kabadayı* [Film]. Türkiye: Kanal D Home Video.

Walsh, F. (2010). *Male Trouble: Masculinity and the Performance of Crisis*. New York: Palgrave Macmillan.

Wetherell, M. & Edley, N. (1999). Negotiating Hegemonic Masculinity: Imaginary Positions and Psycho-Discursive Practices. *Feminism Psychology*, 9(3), 335-356.

Yüce, S. (Yönetmen). (2011). *Çoğunluk* [Film]. Türkiye: Kanal D Home Video.

Yüksel, S. E. (2011). *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.