

SİNEMADA ERKEKLİK KRİZİ: *HER ŞEY ÇOK GÜZEL OLACAK* VE “ÇOCUK(SU) ERKEKLİĞE DÖNÜŞ”*

Biray Anıl BİRER**



* Bu çalışma, Temmuz 2014'te İngiltere'nin Leeds kentinde düzenlenen “**Women in PR in Europe**” Erasmus Intensive Programme'da (Avrupa'da Halkla İlişkiler'de Kadın Erasmus Programı) sunulmuştur.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Bilim Dalı, birayanl@gmail.com

Giriş

Bir iktidar pratiği olarak kurgulanan hegemonik erkekliğin ötekileri, kadınlar ve eşcinsellerdir.¹ Kadınsılıkla özdeşleştirilen ve sorumsuzluk/hayalcilikle bağdaştırılan çocukluğun/çocuksuluğun da hegemonik erkekliğin karşısına denk düştüğünü; 80'lerden bu yana Türk sinemasına da yansıyan erkeklik krizinin bir tezahürünün çocuk(su) erkekliğe dönme arzusunun olduğunu düşünüyorum. Bu bağlamda, başrollerini Cem Yılmaz ve Mazhar Alanson'un paylaştığı, hikâyesinin Cem Yılmaz, Ömer Vargı ve Kemal Kenan tarafından oluşturulduğu 1998 yılı yapımı *Her Şey Çok Güzel Olacak*² filmi ele aldım. Birbirinden çok farklı iki kardeşin yol hikâyesini merkeze alan film, kardeşlerden birinin dönüşüm geçirerek diğerine benzemesiyle ve karakterlerin bu yolla kardeşliklerini pekiştirmeleriyle sonlanır. Hegemonik erkeklik söyleminin baskısı altında kalan ağabey, söz konusu söyleme başından beri riayet etmeyen kardeşi gibi çocuk(su)laşır. Film, sinemada erkeklik krizinin örneklerinden birini temsil eder.

Olay Örgüsü

Her Şey Çok Güzel Olacak'ta iki senedir görüşmeyen Altan (Cem Yılmaz) ve Nuri (Mazhar Alanson) kardeşlerin bir gece birbirlerine rastladıktan sonra çıktıkları Bodrum yolculuğunu ve başlarına gelen olayları izliyoruz. Bir gece hamburgerciye uğrayan Altan, iki yıldır görüşmediği ağabeyi Nuri'yle karşılaşır; iki kardeş Nuri'nin farkında olmadan yaptığı bir el hareketi yüzünden hamburgercide kendilerini bir kavganın içinde bulur. Kavgada, karşı taraftan biri Altan'ın kafasında şişe kırar; iki kardeş olay yerinden kaçarlar. Ardından, Nuri'nin bir ilaç deposunda çalıştığını öğrenen Altan, uzun süredir hayalini kurduğu barı açmak için gerekli parayı, depodan uyuşturucu etkisi yapan pahalı ilaçları çalarak edinmek ister. Altan, Nuri'nin deposuna girmek istedikçe ağabeyi direnir; Altan çareyi lüks bir gece kulübünün valesiymiş gibi davranıp pahalı bir spor arabayla ağabeyinin kapısına dayanmakta bulur. Arabalara zaafı olan Nuri dayanamaz ve Altan'ı içeri alır. Ağabeyine fark ettirmeden ilaçları çalan Altan, Nuri'yi de kendisiyle gelmesi için ikna eder; iki kardeş (Nuri'nin haberi olmaksızın) ilaçları satmak için arabayla Bodrum'a doğru yola çıkar. Altan Bodrum'da ilaçları yüklü bir miktar karşılığı Nusret adındaki bir ada-

¹ Ahmet Oktan, "Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları", *Selçuk İletişim* 5,2 (2008): 155

² Ömer Vargı (Yönetmen/Senarist), *Her Şey Çok Güzel Olacak*, Filma-Cass, 1998

ma satar; Nuri ise bu sırada otelde tanıştığı Çinli bir turiste âşık olur. Ağabey kardeş İstanbul'a dönerler; döndüklerinde babalarının öldüğünü öğrenirler. Aynı anda, ilaç deposunun asıl sahibi mafya babası Tahir Baba, depolarından birinin soyulduğunu tespit etmiştir. Altan ve Nuri'nin varlığından habersiz, işin içinde Nusret'in olduğunu düşünerek kendisine gözdağı verir. Nusret fellik fellik Altan'ı aramaya başlar ve İstanbul'da bulur. Nuri'yle ikisini ıssız bir yere götürür; üstlerine benzin döküp yakmak üzereyken Tahir Baba, Nusret'i öldürmek üzere içeri girer; ağabey ve kardeş kurtulur. Paraları ceketinin cebinde unutan Altan, ceketini çıkarıp yere attıktan sonra sigara yakar ve kibriti ceketinin üzerine atar; ceketiyile birlikte paralar da yanar; Altan'ın bar açma hayali suya düşer. Ağabeyiyle beraber, karısı Ayla'ya (Ceyda Düvenci) vermek üzere elinde papatyalarla eve uğrayan Altan, bardan tanıdığı Suat'la Ayla'yı yarı çıplak basar; sinirle elindeki çiçekleri doğrayıp ikisinin üstüne saçar. Filmin sonunda Altan'ı barmene bu olayı anlatırken görürüz; o sırada Nuri içeri girer, kardeşini alır götürür. Son sekansta ağabey-kardeş İstiklal Caddesi sokaklarında Çin lokantası ve bar açma hayallerinden bahsetmektedir.

Erkeklik(ler) Bağlamında İki Kardeşin Analizi ve 'Çocuk(su) Erkek'

Küçük kardeş Altan, bar açma hayalleri kuran ama bunun için gereken parayı çalışarak kazanmak yerine kolay yoldan bulma çabalarında olan 'çocuksu' ve komik bir erkek. Burada bahsettiğim 'çocuksuluk' meselesini biraz açmak istiyorum. Yetişkinliğin erkeklikle de denk görüldüğü kapitalist modern söylemde, (makbul) erkekliğin merkezinde 'çalışmak' ve 'çalışma ahlakına sahip olmak vardır.³ Altan'da ise çalışma ahlakından ziyade, giriştiği her işi batırma eğilimi (ağabeyi filmin başlarında geçmişten bahsederken batırdığı işleri sayar), üçkâğıtçılık ve hayalcilik gözlemliyoruz. Bu özellikler Altan'ın bünyesinde kötülük veya kötü niyet olarak değil, sorumsuzluk ve havailik olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Altan'daki çocuksuluk, yetişkin erkekliğin tersi olarak tezahür etmektedir. Filmdeki bir berber sahnesi bu savımın en güçlü ispatıdır. Mahalle berberine uğrayan Altan'la, berber ve başka bir müşterisi sürekli dalga geçer; Altan berber malzemelerini karıştırırken berber "Oynama çocuğum, oynama evladım" der; Altan'ın bar açma hayallerini küçümser. Altan'ın eşi Ayla'nın tavırları da söz konusu savımı destekler. Ayla, film boyunca Altan'a ters davranır, onunla sevişmeyi reddeder ve tavırlarıyla onu yeterince erkek bulmadığını hissettirir: "*Ulan ne barı, senelerdir açt-*

³ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 58

lamadı o bar. İki tane götü boklu tabure koydun evin içine, hepsi o.” Altan, eşinin ters davranışlarını ciddiye almaz ve onu sevmeye, bunu her fırsatta dillendirmeye devam eder. Altan’ın eşine karşı duygularını dile getirme konusunda sorun yaşamaması da duygularını dile getirmeyen maskülen erkeğin karşıtı bir konumda durduğunun göstergesidir. Keza, babaları öldüğünde sesli bir şekilde ağlayan, *“Benim babam nasıl ölür ya?”* diye isyan eden de yine Altan’dır. Bunun dışında Altan, sorumsuzlukları yüzünden kendini içinde bulduğu müşkül durumlarda şiddet görürken bile şiddet kullanmaz. *“Niye vuruyorsunuz ya, ben size vuruyor muyum?”* gibi çocuksu laflarla kendini savunur. Dahası, filmin sonunda Ayla’yı bardan tanıdığı Suat’la yarı çıplak bir halde yakalayan Altan, sinirle mutfaktan bıçak alsa bile yine onlara saldırmak yerine Ayla’ya getirdiği çiçekleri doğrayarak çiçek parçalarını onlara savurur. Altan aslında karikatürize edilmiş bir ‘çocuk(su) erkek’tir. Filmin Altan’ın karakterinde yoğunlaşmış güldürü boyutunu, ‘popüler sinemada bastırılmışın geri dönüşü olarak güldürü’ şeklinde okumak da mümkündür.⁴

Diğer yandan kardeşine göre epey naif bir kişiliğe sahip Nuri, özellikle filmin başında, modern kapitalist söylemde makbul görülen erkek gibi olmaya, hissetmeye ve bu şekilde kabul edilmeye çalışmaktadır. Kendisinden beklenen tüm sorumlulukları yerine getirmektedir. Maaşlı bir işi vardır, babasını haftada iki kez ziyaret eder, gerektiğinde şiddet kullanmaktan kaçınmaz. Altan’la başları belaya girdiğinde Altan’ın kullanmaktan imtina ettiği şiddeti o kullanarak hem kendisini hem kardeşini kurtarır. Ek olarak, Ayla’nın Altan’a davranışına şahit olduktan sonra Altan’a kurduğu cümleler de Nuri’nin toplumsal cinsiyet rejimini içselleştirdiğine işaret eder: *“Kadın nankör olur, sonunda neyini gördük ki der.” “Kadın parasız erkeği sevmez Altan.”*

Bütün bunlara rağmen, Nuri’nin aşağıda irdeleneceğim dönüşümüne yol açan gerçek mayasını – çocuksuluğunu - küçük bir ipucuyla anlarız: Nuri’nin lüks spor arabaların fotoğraflarına kendi kafasının fotoğraflarını yerleştirdiği bir albümü vardır. Bu arabalara sahip olma, onları kullanma hayalini Altan gibi açık açık yaşa(ya)mayan Nuri, albümüyle geceleri uyuymadan önce ilgilenir ve Altan albümü gördüğünde ondan saklamak ister. Bir kez daha, çocuksulukla bağdaşan hayalciliğini saklamak isteyen ‘makbul erkeği’ oynamaktadır Nuri.

⁴ Serpil Kirel, “Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi”, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, der. Murat İri (İstanbul: Derin Yayınları, 2011)

Erkeklik Krizinin Filme Yansımaları

Sinemanın toplumsal gelişmelerden bağımsız düşünülmesi imkânsızdır elbette. 1980 sonrası (serbest pazarın açılımı ve kırdan kente göçün etkile-riyle) ‘iktidarını kaybeden erkekliğin’ yansımalarını Türk sinemasında da gözlemleyebiliriz. Nejat Ulusay *Her Şey Çok Güzel Olacak*’ı, 1990’ların ikinci yarısından sonra erkekler arası dostluk ve dayanışma üzerine kurulu filmlerden biri olarak görür ve bu filmlerin, kaybedilen erkekliğin telafisi amacını taşıdığını söyler.⁵ *Her Şey Çok Güzel Olacak*’ta ise kaybeden ve dolayısıyla ‘kaybedilen’ erkeklik, Nuri’nin (ve babasının) temsil ettiği erkekliktir bana göre. Kapitalist modern söylemin (ve yine, babasının) yücelttiği erkeklik Nuri’ye hayallerini gizli saklı yaşamasını, her daim rasyonel davranmasını, bir işe girip çalışmasını ve gerektiğinde şiddet kullanmaktan çekinmemesini emreder. Ve fakat Nuri bu emirlere uyduğu halde hayat onu mükâfatlandırmamaktadır. Bu durumu erkeklik krizi olarak okumak mümkün. Serpil Sancar, modern dünyada erkek üstünlüğü maddi ve biyolojik bir temelde savunulamadığı için, bu üstünlüğü tekrar tekrar “icat edecek” stratejilere ihtiyaç duyulduğunu; bunun da cinsiyet konumlarını kırılğanlaştırdığını söylüyor.⁶ Kendi sözleriyle: “*Bu durumun bir tür ‘ayağının altından zeminin kayması’ gibi hissedilmesi ve bir kuşaktan diğerine devredilecek ‘erkeklik ayrıcalıklarının’ yok oluşu karşısında hayıflanma, korku endişe duyulması kaçınılmaz.*” Altan’ın temsil ettiği ‘çocuk(su) erkeklik’ her ne kadar modern söylemi temsil eden kişiler - karısı Ayla, babaları – tarafından ‘kaybeden’ olarak algılansa da masumiyeti, hayalleri ve duyguları çağırıştırır; söz konusu erkeklik – yani Altan - Nuri’yi dönüşüme çağırır. Nuri’nin erkekliği dönüşürken, Altan’la kardeşlikleri ve dostlukları pekişir. Bu noktada Asuman Suner’in sözlerine kulak verelim: “*Yeni Türk sinemasında çocukluk öyküleri, çocuk kahramanlar aracılığıyla değil, aslında birer yetişkin olan kahramanların “çocuksulaştırılması” yoluyla kurulmaktadır. Yetişkin kahramanları çocuklaştırmanın farklı biçimleri olabilir. Ancak, çocuksuluk her ne şekilde kurulursa kurulsun, bu filmlerin ortak noktası, “masumiyet çağı” olarak tasavvur edilen “geçmiş”le, kötülükle özdeşleştirilen “bugün” arasında bir karşıtlık yaratmalarıdır.*”⁷

⁵ Nejat Ulusay, “Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, *Toplum ve Bilim* 101 (2004): 143-144

⁶ (A.g.e.), 115

⁷ Asuman Suner, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 73

Babalar ve Oğullar

Nuri ve Altan kardeşin erkekliklerini, babalarıyla olan ilişkilerinden bağımsız bir şekilde ele almak eksik bir okuma olacaktır. Filmde iki kardeşin babaları (Selim Naşit Özcan) oğullarından devamlı şikâyetçidir. Nuri'nin, Altan'ın aksine, babasının istediği gibi bir erkek olmak için çabaladığını ama yine de takdir görmediğini anlıyoruz. Baba her fırsatta oğullarından daha iyi ve muktedir olduğunu vurgular: *“Hepinizi cebimden çıkarırım ben. Seni de, o hayırsız kardeşini de.”* Filmin başında Altan'ın iki senedir babasını ziyaret etmediğini, Nuri'nin ise haftada iki kez babasına gittiğini anlıyoruz. Babanın temsil ettiği erkeklikten uzak olanın ve hatta asi olanın, Altan'ın babasına verdiği tepkilerden bellidir:

“-Şu tuhafiyeciler var ya. Onun sümüklü oğulları babalarına ev almışlar.”
-(Altan) Başlarından savmışlar işte.”
-Ölüp kalsam kimsenin haberi olmayacak. Komşular getiriyor yemeklerimi. Eşşoğlueşekler.”

Başka bir diyalogda Altan'ın ağabeyine verdiği tepki, Altan'ın babasına – yani geleneksel erkeklik söylemine - aldığı mesafeyi işaret eder:

“-Bana bak, sana da çok kızıyor ha!
-Kim, babam mı?
-Babamız Altan.
-O ota boka kızar zaten.”

Umut Tümay Arslan, erkek filmlerinin baba-oğul ilişkisinin çatışmalı zemini üzerinde işlediğini; bu filmlerde baba-oğlun imkânsız biraradalığının müzakere edildiğini; ya babanın ya oğlun ya da ikisinin birden ölmesinin gerektiğini söyler.⁸ Arslan'a göre mesele “eril cinsel kimlik probleminin, erillik meselesinin çözüme kavuşturulmaya çalışılmasından başka bir şey değildir.”⁹ Bu iddiaya paralel olarak, iki kardeş Bodrum'dan döndüklerinde babalarının öldüğünü öğrenirler. Yani, ağabey-kardeşin organik olarak bağlı olduğu babanın temsil ettiği erkeklik de babayla beraber ölmüştür. Robert

⁸ Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 11

⁹ (A.g.e)

Bly’in, modern erkekliğin babanın geleneksel rolü unutulduğu için yolunu kaybettiği iddiası, bir anlamda doğrulanmış olur.¹⁰ Gelgelelim, film bunu bir ‘yolunu kaybetme hikâyesinden’ ziyade, ‘yolunu bulma hikâyesi’ olarak verir. Zira özlemi duyulan şey, modern erkeklikten kurtulmak ve çocukluğa – çocuk(su) erkekliğe dönmektir; bu, anca babanın ölmesiyle mümkün olur.

Sonuç: Nuri’nin Dönüşümü

Yukarıda da bahsettiğim gibi, Nuri, filmin başında modern kapitalist erkeklik söyleminin (bu erkekliğe *hegemonik erkeklik* de diyebiliriz) gerektirdiklerini yapmaya çalışan bir erkektir. Bir işi vardır, patronuna karşı saygılıdır ve babasını haftada iki kez ziyaret eder. Buna rağmen ne babası ne de patronu onu takdir etmektedir; ikisinden de devamlı azar işitir. Babası getirdiği pişmaniyeyi beğenmeyip “Çikolata yok muydu?” der; patronu ise iş zamanında özel ziyaret yaptığı için söylenir. Tayfun Atay, erkekliğin en çok erkeği ezdiğini söylemiştir.¹¹ Modern kapitalist söylemin yücelttiği erkekliğin de Nuri’nin üzerinde baskı oluşturduğu açıktır.

Nuri, çocuksu olarak adlandırılabilir hayallerini gizlemeye, geceleri kimse görmeden yaşamaya çalışır. Nuri’nin olmaya çalıştığı ‘erkek’ kendini kıyafetlerinde bile gösterir:



¹⁰ Robert Bly, *Iron John: A Book About Man*, (Cambridge: Da Capo Press, 2004), s. 92’den aktaran Stella Bruzzi, *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Postwar Hollywood*, (Londra: British Film Institute: 2008)

¹¹ Tayfun Atay, *Çin İşçi Japon İşçi Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*, (İstanbul: İletişim, 2012), 15

Karşısına, çocuk(su) bir erkekliği temsil eden kardeşi çıktığında ve hayatına girmeye çalıştığında (yani onu çocuksu erkekliğe çağırdığında) başta uzun süre, sert bir şekilde direnen Nuri, hayallerini süsleyen araba karşısında savunmasız kalır ve o andan itibaren dönüşümü başlar. Dönüşüm sürecinde yer yer geri dönmek istese (“*Ne işim var benim Bodrum’da?*”) de kardeşi ona eski hayatının – erkekliğin – üzerinde kuracağı baskıyı hatırlatarak engel olur. Bodrum’a doğru yola çıktıklarında bir benzin istasyonunda mola veren ikili, Altan’ın önerisiyle Nuri’ye yeni kıyafet, şapka ve gözlük alır: daha rahat ve sorumsuz bir yaşamın başlangıcını temsil eder söz konusu kıyafetler.



Filmin başında Altan kendisini bara götürdüğünde “Sevmedim burayı, gidelim” diyen Nuri, Bodrum’da kardeşini bir barda beklemek zorunda kalır ve orada Çinli bir kadına âşık olur. Film başında yapmaktan kaçındığı şeyleri (bara gitmek, dans etmek vs.) zevk alarak yapmaya başlar. Ayrıca, kardeşi Altan gibi, sevdiği kadına (ve çevresine) sevdiğini söylemekten çekinmez; duygularını rahatça ifade eder. Bodrum’dan dönüş yolunda Çinli kadının fotoğrafını öpmektedir. Yolculuk sonunda babalarının ölmesiyle, Nuri’nin çocuk(su) erkeğe dönüşümü tamamlanır. Film sonunda Altan’ı bardan alırken

üstündeki kıyafetlerin filmin başında giydiği ciddi kıyafetlerle alakası yoktur. Son sekansta iki kardeş İstiklal Caddesi’nde yürürken Nuri Altan’a, iki hafta sonra İstanbul’a gelecek olan Çinli sevgilisiyle beraber Çin lokantası açma hayallerinden bahseder; kapanış müziği girer. Dolayısıyla Nuri, gerek kıyafetleri gerekse hayata karşı duruşu ile hegemonik erkeklikten uzaklaşmış, hayallerini ve duygularını ön plana çıkartan çocuk(su) erkeğe dönüşmüştür.



KAYNAKÇA

- Arslan, Umut Tümay. *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis, 2004.
- Atay, Tayfun. *Çin İşçi Japon İşçi, Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değişimler*. İstanbul: İletişim, 2012.
- Bly, Robert. *Iron John A Book About Men*. Cambridge: Da Capo Press, 2004.
- Kırel, Serpil. “Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi.” *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, der. Murat İri. İstanbul: Derin Yayınları, 2011.
- Oktan, Ahmet. “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları.” *Selçuk İletişim* 5,2 (2008): 152-166

Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar. Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis, 2013.

Suner, Asuman. *Hayalet Ev. Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis, 2006.

Ulusay, Nejat. "Erkek Filmleri'nin Yükseliş ve Erkeklik Krizi", *Toplum ve Bilim* 101. (2004).

Vargı, Ömer (Yönetmen/Senarist). *Her Şey Çok Güzel Olacak*. Filma-Cass, 1998.