

Araştırma Makalesi (Research Article)
Gönderim Tarihi (Received): 01.03.2020 Kabul Tarihi (Accepted): 10.10.2020

Dişil Sinema Dilinden İnşa Edilen Erkek(lik)ler: Pelin Esmer Sineması¹

Esra GÜNGÖR KILIÇ²³

Öz

Bu çalışmanın amacı, erkek egemenliğindeki sinema içerisinde dişil dilin inşa ettiği farklı erkek(lik) halleri ile eril dili kıran söylemleri açığa çıkarmaktır. Makalede örneklem olarak yönetmen Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala* (2009), *Gözetleme Kulesi* (2012) ve *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filmleri seçilmiştir. Esmer, filmlerinde erkeklikleri filminin anlatısı içerisinde bir eleştiri unsurunun ana öznesi olarak kurmaktan ziyade kendi tikelliklerinde inşa etmektedir. Bu, onun sinemasını makale için önemli kılmaktadır. Dişil sinema olarak adlandırdığımız Esmer'in sinemasında inşa ettiği farklı erkeklik halleri, bu erkekliklerin birbirleriyle ve kadın karakterlerle ilişkiselliklerindeki dönüşümleri ve ataerkil hegemonik erkeklik davranışları ile ilişkili olarak üst-yapı karşısında sergiledikleri faillikleri; karakter odaklı bakış ile anlatı ve sinematografiyle birlikte nitel araştırma yöntemlerinden sosyolojik film analizinden yararlanılarak çözümlenmiştir. Bu analiz sonucunda, Esmer'in filmleri, hem klasik sinema anlatısına hem de belirlenimci eril dil söylemine alternatif bir dişil dil üreterek, farklı toplumsal cinsiyet inşalarının mümkün olabileceğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, erkeklik çalışmaları, sinemada erkeklik, dişil sinema dili, Pelin Esmer sineması

Atıf (Cite as): Güngör Kılıç, E. (2020). Dişil Sinema Dilinden İnşa Edilen Erkek(lik)ler: Pelin Esmer Sineması. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 34, 159-184. DOI: 10.31123/akil.696615.

1 Bu çalışma, TUBİTAK BİDEB 2211 bursu ile desteklenmektedir.

2 Araş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü. esra.gungor@hbv.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4512-1685>

3 Sorumlu Yazar (Corresponding Author)

Masculinities Constructed From Feminine Language In Cinema: Pelin Esmer Cinema

Abstract

The aim of this study is to reveal the different masculinity states built by the feminine language and discourses that break the masculine language in the male-dominated cinema. In this article, the films of the director Pelin Esmer's *11'e 10 Kala* (2009), *Gözetleme Kulesi* (2012) and *İşe Yarar Bir Şey* (2017) are selected as examples. Esmer, builds the masculinities in her films in their particularity rather than establishing them as the main subject of a criticism within the narrative of her films. This makes her cinema important for the article. The article analyze different states of masculinity built by Esmer, which we call "feminine language" in cinema, the transformations of these masculinities in their relations with each other and with female characters, their agency against the superstructure associated with patriarchal hegemonic masculinity behaviors by using sociological film analysis along with character-oriented perspective, narrative and cinematography. As a result of this analysis, Esmer's films show that it is possible to construct a different gender by producing an alternative -and feminine-language to both classical cinema narrative and decisive masculine discourse.

Keywords: Gender, masculinity studies, masculinity in cinema, feminine language in cinema, Pelin Esmer cinema

Giriş

Toplumsal cinsiyet kavramına içkin olarak erkek ve kadın olma halleri uzun yıllardır farklı kavramsal çerçeveleri ile akademi ve akademi dışı tartışmaların odağını oluşturmaktadır. Toplumsal olan ile bağları düşünüldüğünde sinemanın ürettiği imgelemleri, bu tartışmaların hem öznesi hem de nesnesi olarak varlığını sürdürmektedir. Bu makalede, erkek egemen sinema içerisinde, dişil dilin inşa ettiği farklı erkek(lik)leri açığa çıkararak üretilen alternatif söylemlerin mümkünlüğüne dair bir farkındalık ortaya koymak amacıyla yola çıkılmıştır. Bahsi geçen soruyu yapabilmek için öncelikli olarak toplumda kabul gören toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik ve kadınlık konusunu açıklamak gerekmektedir. Bu anlamda karşımıza toplumsal cinsiyet kavramı çıkar. Toplumsal cinsiyet kavramını en temel anlamıyla, toplumun yüklediği anlamlarla şekillenen, cinsiyetler arasındaki güç-iktidar ilişkilerini içeren bir kavram olarak açıklayabiliriz. Bunun için kadın veya erkek olmak doğuştan gelen biyolojik bir edinim iken, kadınlık/erkeklik içinde yaşanan toplumla ilişkili olarak öğrenilen kavramlardır. Patriarkal yapıların belirlenimciliğinde öğrenilen bu kadınsılık ve erkeksilik özelliklerine karşı, yaşanan sosyo-politik olayların da etkisiyle eleştirel yaklaşımlar gelişmiştir. Eril tahakküm ve ataerkil yapıların kadını konumlandırışını sorgulayan feminizm akımı, eleştirel erkeklik çalışmalarının ortaya çıkışını sağlar. Ataerkil sistem içinde birçok kod yeniden üretilmekte, içeriği ve 'ortak akıl'daki yeri döngüsel bir süreçte değişmekte/dönüşmektedir. Farklı erkeklik tiplerine dair tezahürlerin ortaya çıkışı da bu

süreçlerin etkisinde gelişmiştir. Makalede, toplumsal cinsiyet ve onun yol açtığı erkeklik çalışmalarına getirilen betimleyici bir açıklama sayesinde onaylanan ve değişen erkekliklere dair kavramsal bir arka plan oluşturularak, bu tartışmaların izi ataerkil kodları yeniden üreten ve bunların içkinleştirilmesi sürecinde de rol oynayan sinema üzerinden sürülecektir.

Sinema sunduğu büyüül evren ile insanları etkileme gücü oldukça yüksek bir sanat iken sinemanın sunmuş olduğu toplumsal cinsiyet kodları da önemlidir ve toplumsal cinsiyete dair yaşanan gelişmelerin odağına yerleşmesi doğaldır. 1895’de Lumière kardeşlerin gösterimi ile başlayan sinema serüveninde, ilk sinemacılardan günümüze gelinceye değin sinemanın yapım-üretim, dağıtım ağlarına göz gezdirmek bile, bu erkek hâkimiyeti kavramak için yeterlidir. Sinemada karşımıza çıkan kadınlık ve erkeklik halleri de -ister bağımsız ister ana akım sinema olsun- bu hâkim bakıştan imgelenmektedir. Eleştirel dahi olsa, eril dilin sunduğu sinema, eril olanın hâkimiyetini göstermektedir. Ancak, 1970’li yıllarda tüm toplumsal dinamiklere etki eden feminizm akımının etkileri sinemanın bu erkek bakışına dair tartışmalara yol açmış, kadınlar filmlerin arzu nesnelere olarak sunulmanın ötesinde yönetmen olarak etkilerini hissettiren filmler üretmişlerdir. Sinemada kadının kurduğu kadınlık ve ataerkil eleştiri birçok araştırmanın konusu olurken, erkekliğe dair çalışmalar da mevcut bulmuştur. Ancak, bu çalışmalarda genel olarak erkeklerin kurduğu erkeklik dünyaları ele alınmış, kadın sinemasında ise, ataerkil eleştirinin öznesi olmasından ziyade anlatının doğal akışı içerisinde inşa edilen erkekliğe dair bir çalışma göz ardı edilmiştir. Bu anlamda literatüre bir katkı sağlayacağı düşünülen bu makalede, erkeklik inşalarının sorgusu Pelin Esmer sineması üzerinden yapılacaktır. Pelin Esmer sinemasının seçilmesinin en temel sebeplerinden birisi, Esmer’in filmlerinde inşa ettiği erkeklikleri, filminin anlatısı içerisinde bir eleştiri unsurunun ana öznesi olarak kurmaktan ziyade kendi tikellikleri ile kadrajına almasıdır. Bu anlamıyla, Esmer’in kurmaca anlatıya sahip üç filmi -11’e 10 Kala (2009), Gözetleme Kulesi (2012) ve İşe Yarar Bir Şey (2017)- inşa ettiği farklı erkeklik halleri ve bu erkekliklerin yapı karşısında sergiledikleri faillikleri açısından karakterler, anlatı ve sinematografi göz önünde bulundurularak niteliksel araştırma yöntemlerinden sosyolojik film analizi yöntemi ile irdelenecektir.

1. Kuramsal Bir Temel Olarak; Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik Çalışmalarına Bakış

Geçmişten günümüze toplumsal hayatın en temel ayrımlarından bir tanesi olan; kadın-erkek ayrımını anlayabilmek, hatta bunun ötesinde bu ayrımın nedenlerini ve niçinlerini kavrayabilmek önce kadın ve erkek olmanın toplumsal anlamlarını anlayabilmekte gizlidir. Robert Stoller tarafından ilk kez 1968 yılında, *Sex and Gender* kitabında literatüre eklenen toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal cinsiyet kimliği ve bunun cinsiyet rolleri ile ifade edilmiş biçimlerini (İmançer, 2006, s. 1) değerlendirmek üzere kullanılmıştır. “Cinsiyet; kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarının anlatımı için kullanılır, toplumsal cinsiyet ise erkek ve kadının biyolojik farklılaşmasına ideoloji tarafından yüklenen anlamlar ve değerlerdir” (Yüksel, 2001’den Aktaran Pira ve Elgün, 2005, ss. 528-529). Toplumsal cinsiyet, içinde bulunulan çevre ile karşılıklı, iç içe geçmiş ilişkiler bütünüdür. Toplumsal cinsiyetin algılanışı ise, kültürel kodlamaların bir sonucudur.

Yani, cinsiyet biyolojik bir kavram olarak kadın ve erkeği tanımlarken, “toplumsal cinsiyet; kadın ya da erkek olmaya dair içerisinde yaşanan toplum ve kültürün yüklediği anlamlar ve beklentileri ifade eder” (Y. Dökmen, 2015, s. 20). Rice’ın (1993, s. 53) tanımı ile “toplumsal cinsiyet, bizi kadını ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal bileşenleri içermektedir.”

Cinsiyetler arasında toplumsal yapılar tarafından yüklenen kodların sağladığı güç-iktidar ilişkilerini içeren bir kavram olan toplumsal cinsiyet; hem kadın ve erkek cinsiyeti ilişkisinde hem de aynı cinsiyet arasındaki bu güç-iktidar ilişkilerinin belirlenmesi açısından önem taşır. Toplumsal cinsiyet kavramına yönelik çalışmaların üzerinde durduğu kültürel belirlenimci yapıya dair ilk sesler kadınlardan gelir. Feminist çalışmalar, bu belirlenimci yapı içerisinde kadınların toplumdaki yeri ve eril tahakkümü sorgulayan bir akım olarak karşımıza çıkar. Feminist çalışmaların bu çalışma açısından önemi, kadınların ataerkil toplumsal yapılar karşısında görünürlük sağlama açısından dişil söylemin sinemasal varlığına giden yola neden olmasının yanı sıra, erkeklik çalışmalarının da başlatıcısı olması ve erkekliğin değişen inşası üzerindeki rolüne dair etkilerinde yatar.

Feminist çalışmalar, kadınların ataerkil düzene karşı mücadele biçimleri açısından üç döneme ayrılarak incelenir; “birinci feminist dalga” olarak adlandırılan dönem, esas olarak Ortaçağ’a değin uzansa da Fransız Devrimi dönemi ile kendini ortaya koyar. Bu dönem, liberal demokrasinin sunduğu hak ve özgürlüklerden kadınların da erkeklerle eşit derecede yararlanmasına ilişkin olarak daha çok yasal hak talebine ait süreci ifade eder. “İkinci feminist dalga” ise, özellikle 1970’lerle birlikte etkisi güçlenen, akademide çalışmaların konusu olan ve temelinde kadının toplum içerisindeki yeri ve rolünün, ataerkilliğin kadınlığa tabii kıldıklarının sorgulandığı ve eleştirildiği bir dönemdir. Kimlik tartışmalarının yoğunluk kazandığı post-modern olarak adlandırılan 1990’lı yıllarla birlikte ise, “üçüncü feminist dalga” kadın kimliği ve farklı kadın kimlikleri üzerinden çalışmaların yoğunluk kazandığı dönemi ifade eder (Baştürk Akca ve Tönel, 2011, ss. 15-17). Kadın hakları ve kadının toplumsal olarak konumuna ilişkin bu hareketler, hem etkileyen hem de etkilenen konumundaki erkek ve erkeklik üzerine çalışmalara yol açmıştır.

1970’lerle birlikte toplumsal dinamikleri sarsan feminizm hareketlerinin etkisiyle hem geçerli toplumsal normları sorgulayarak feminizme destek veren hem de bu hareketin karşısında yer alan anti-feminist erkeklerin doğuşu erkeklik çalışmalarını ortaya çıkarmıştır.

Bozok (2009, ss. 271-272), tarihsel olarak incelediği erkeklik yaklaşımlarının sonucunda erkeklik hareketlerine dair üçlü bir sınıflandırma getirmiştir: *erkeklikçi*, *erkek kurtuluşçu* ve *pro-feminist*.

Erkeklikçilik (masculinism), erkeklerin mevcut ataerkil erkeklik özelliklerini yücelttiği kadın hareketlerine karşı anti-feminist bir hareket iken, erkek kurtuluşçuluğu (men ‘s liberationism) hareketine göre, erkekler de kadınlar gibi ataerkil kodların zorlama ve baskıları altında mağdur durumdadır. Bu iki hareket feminizm ile arasına mesafe koyar ve erkek bakış içerisinde şekillenirken, pro-feminizm, toplumdaki eşitsizliğin farkında olan ve feminizm savunucu/destekleyicisi olan erkeklerden doğan bir harekettir.

Tüm bu yaklaşımlar feminizme karşı ya da destekleyen olarak konumlanırken bunların ötesine geçerek toplumsal cinsiyet düzeninin erkekliği nasıl tanımladığı, güçlendirdiği ve kısıtladığı soruları ile ilgilenen *eleştirel erkeklik* çalışmalarıdır.

Bu noktadan erkeklik çalışmalarına dair bir literatüre uzandığımızda, eleştirel erkeklik çalışmalarının “erkekliğin -kadınlık gibi- tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu, bir yapı olduğundan hareketle eril iktidarın gücünün kaynaklarına ve farklı tezahürlerine ışık tutmayı” (Türk, 2008, s. 1) amaç edinmesi ana nokta olarak karşımıza çıkar.

Eleştirel erkeklik hareketleri sonucunda zaman içinde ortaya çıkan farklı erkeklikler sonucu tek tipleştirici bir yapının olamayacağı açığa çıkmıştır. Yakın tarihte yaşanan savaşların da etkisiyle 1970’li yıllara kadar “ideal erkek; mantıklı, güçlü, savaşçı ve başarılı olarak” tanımlanıyordu. Ancak 1980 sonrası dönemde bu egemen erkeklik davranışlarına uyum sağlamadan da ‘normal’ bir erkek olunabileceği görüşü ivme kazanmış ve toplumsal sorgulamalara yol açmıştır (Sancar, 2001, ss. 28-29). Özellikle son dönem feminizm çalışmalarının önerdiği farklı kadınlıklar gibi, “erkeklik için 80’lerde homojen olmayan çoklu biçiminde kavrandıktan sonra her bir ‘tikel erkeğin’ kendi erkek kategorisine tabiiyeti, erkeğin ‘iktidarla’ ilişkisini tartışmaya açmıştır” (Yücel, 2014, s. 43). Erkeklikler ilişkisellik içerisinde açıklanmaya başlanmış, farklı erkeklikler ile iktidar ilişkisi araştırma konularından birisi haline gelmiştir.

Özellikle *Queer* akımlarının da etkisiyle toplumda var olan farklı erkeklik halleri erkeklik kavramındaki homojenliği kırmıştır. Tekdüze erkeklik kimliği yanılısaması bırakılarak, farklı erkeklikler ve bunların aralarında ve üst yapı ile kurdukları ilişkiler, erkeklik çalışmalarında yeni açılımlar kazandırmıştır. Bunlardan öne çıkan ise, Connell’in *hegemonik erkeklik* kavramıdır. Gramsci’nin hegemonya hakkındaki fikirlerine dayanan hegemonik erkeklik kavramı hakkında görüşlerini R.W. Connell 1987’de yazdığı *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar- Toplum, Kişi ve Cinsel Politika* adlı eserinde açıklamıştır. Gramsci’nin iktidarın zorla dayatılmasından veya fiziksel şiddet yollarına başvurmasından ziyade insanların rızasına ve kabullenmesine dayanan *hegemonya* kavramında devlet, zora dayalı denetiminin yerine konsensüse dayalı bir denetim yolunu tercih ederek insanların rızasını edinir (Ransome, 2011). “Rızanın örgütlenmesi olarak özetlenebilen hegemonya, şiddet veya zora başvurulmadan inşa edilen bilinç biçimleridir” (Özsoy, 2011, s. 131). Connell (1998, ss. 246-247), erkeklerin kurduğu hegemonyanın, Gramsci’nin hegemonya kavramı ile aynı düzlemde olarak, bir erkek grubunun bir diğeri üzerinde fiziksel/sosyal bir kaba kuvvet yolu ile değil, dinsel öğreti, kitle iletişim içeriği, ücret yapıları, yardım/vergi politikalarına kök salan bir üstünlük ile elde edildiğini vurgular.

Hegemonik erkeklik; sadece farklı erkeklik grupları arasındaki güç/iktidar ilişkilerini değil, erkeklerin kadınlar üzerindeki güç/iktidar ilişkilerini anlamaya yönelik olarak oluşturulmuş iki yönlü bir kavramdır. Connell farklı erkeklikleri ret etmez, aksine belirlenen erkeksi özelliklerin bu erkeklikleri ikincil konuma sürüklediğini ileri sürer (Connell, 1998, ss. 245-249). Bu kavramda önemli olan ise, başat erkeksi özelliklerin ne olduğu ve toplumlarda erkekliğe yüklenmiş olan bu özellikleri açığa çıkarabilmektir.

Hegemonik erkeklik biçimi kadın ve erkek, çoğunluk tarafından paylaşılır ve onaylanır. Ataerkil sistemin ana temellerinden biri de bu başat durumdaki erkeklik kimliğidir. Bu

kimlikler değişebilir veya yerini diğer bir erkeklik biçimlenmesine bırakabilir. Ancak, daima ataerkil sistemin bağlı olacağı bir hegemonik biçimlenme bulunacaktır.

Brannon'a göre erkeklik kimliğinden beklenenler "tüm duygulardan, kadınsı davranış ve özelliklerden kaçınma; başarı, statü ve ekmeğini kazanma yetkinliği; güç, güven ve bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesarettir" (Atay, 2004, ss. 11-12). Segal'e göre (1992, s. 20), bir erkeklik tanımı karşına konumlandırılan "erkek olmayanlar (eşcinseller, kadınlar, beyaz olmayanlar vb.) üzerinden" toplumsal bağlamların yüklediği üstünlüklerden oluşur. Ataerkil sistemin erkeksilik özellikleri olan belirlenimci, sertlik, dayanıklılık ve fiziksel yeterliliği özelliklerini muhafaza etmek erkekler için ciddi bir gerilimdir. "Erkeksilik" özellikleri olarak toplum tarafından beklenen; güç, cesaret, kavga etme yetisi, şiddet kullanma hakkı gibi ataerkil sistemin erkeğe attığı özellikler (Hırata vd., 2015, s. 209) ve bu özellikleri sürekli korumak zorunda hisseden erkekler bir gerilim içerisinde. Bu gerilimden hareketle, farklı erkeklikler ve ataerkil makro yapılar karşı geliştirdikleri "mikro dirençler" ile "faillik" kazanan erkeklik halleri önem taşımaktadır.

De Certeau'a (2009, s. 100) göre, gündelik hayata sahne olan ve inceleme alanını oluşturan düzen, "egemen bir erk tarafından sömürülüyor olsa da veya sadece ideolojik bir söylem tarafından yadsınıyor olsa da, "halkın", kendi özel amaçlarına uygun olarak manipüle ettiği taktiklerin düzenidir." Yani, egemen erkin varlığı ve yönetilenlerin buna karşı geliştirdikleri taktikler farklı erkeklik hallerini okumak ve erkekliğin barındığı gerilimlere karşı gerçekleştirdiği dışavurumları anlamak önemlidir. Çünkü erkek bu sayede fail konumuna geçebilir. Giddens, faillik terimini "amaçlarımız bakımından en önemli anlamının insanların dünyada bir fark yaratma yeteneğine işaret etmesi" olarak açıklar. Toplumsal bağlam ve ilişkilerin, içinde doğan ve yetişen bireyler üzerindeki belirlenimciliği olarak nitelediği yapılar (dil, sosyal sınıflar, kültür vb.) karşısında bireylerin yaratıcı eylemlerde bulunması faillik göstermesine yol açar (Layder, 2006, s. 5). Bu noktada, farklı erkekliklere hegemonik dünyada sergiledikleri faillik halleri ya da boyun eğişleri açısından bakmak farklılaşma sebeplerine ilişkin de bir okuma yapmaya imkân sağlar.

Gramsci'nin hegemonya kavramında vurguladığı gibi, "erkeklik konusunda da hegemonya sürekli yeniden inşa edilmeye gereksinim duyar. Şarkılar, filmler, öyküler, reklamlar ve medyadaki kahramanlar aracılığıyla doğallaştırılarak meşruluk kazandırılır" (Bozok, 2009, s. 275). Belirli erkeklik özelliklerine dair hegemonyanın oluşumunda sinemanın da etkisi olduğu gerçeği söz konusudur. "Toplumsal cinsiyetin kamusal alanda belirgin olarak ayrıştığı sinema salonları, erkekliğe dair eylemlerin ve anlamların barındırıldığı ve hegemonik erkekliğin sosyal ilişkiler, semboller ve eylemler üzerinden kurulduğu, tekrar üretildiği yerlerdir" (İri, 2016, s. 23). Bu noktadan yola çıkarak, sinema ve toplumsal cinsiyetin üretimi ve meşrulaştırılma pratiklerine dair soruları ve yanıtlarını barından akademik çalışmalar gündeme gelmiştir. Türk sinemasında da toplumsal cinsiyet odaklı benzer tartışmalar söz konusu olmuş ve sinemanın belirli cinsiyet kodlarını yeniden üretimine dair bir literatür ortaya çıkmıştır. Makale açışı içerisinde bu literatür, Türkiye'de erkeklik çalışmalarına da değinilerek tartışılmıştır.

2. Sinemada Erkeklik Çalışmaları

Mulvey'in, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975/2010) makalesinde, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığı sorgusunda, hazzın inşasına odaklanır ve kadının röntgenlenmesi üzerine kurulu erkek bakışı eleştirir (Büker ve Topçu, 2010, ss. 211-229). Bu makale, feminist çalışmaların en etkin olduğu 1970'li yıllarda sinema üzerindeki erkek bakışa dair en temel eleştirilerden birisi olarak görülür. Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010, s. 218), *Politik Kamera* kitaplarında Hollywood film endüstrisinin "erkek hâkimiyetinde" oluşunu belirtir. Film endüstrisinin toplumda geniş yankı uyandıran bu hareket karşısında "ilk tepkisi görmezden gelmek ve reddetmek oldu. Babaerkine karşı kalkan bayrak beyazperdeye reel bir olgu olarak yansımamıştır." "Feminizmin ortaya attığı bazı sorunların Hollywood tarafından ele alınması ancak 1977'de *kadın filmlerinin* yeniden canlanması ile gerçekleşmiştir, ne var ki bunların içinde feminist olarak nitelendirilebilecek olanlar sayılıdır" (Ryan ve Kellner, 2010, s. 218).

Bir tür olarak, 'kadın filmi' terimi, "1970'lerde ve 1980'li yılların başlarında kadınlar için ve kadınlar hakkında filmlerin çekildiği tarihsel dönemi" kapsar (Smelik, 1998/2008, s. xiii). Ancak, bu kadın filmleri de yine bir eril inşa sonucu çekilmiştir. Bu nedenle de, bir bakıma sinemasal dünyada merkezi konumda olan erkek bakışı devam ettiren filmlerdir.

Erkeklik temsiline erkekliğin nasıl kurulduğu, toplumsal yapı içerisinde farklı erkekliklerin sinemada üretilerek nasıl meşrulaştırıldığı ve bu farklı erkekliklerin birbiriyle tahakküm ilişkilerinin nasıl kurulduğu gibi endişelerin film çalışmalarında kuramsal bir patlama yapması ise 1980'li yıllar ve sonrasında söz konusu olmuştur. Bunun başlıca iki boyutu vardır; birincisi Mulvey'in psikanalitik teorinin sinemaya daha geniş bir biçimde yayılmasını sağlayan bahsi geçen makalesi ile gelişen teorik boyut, ikincisi ise Rambo ve Terminator serisinden Tom Cruise ve Brad Pitt'in kariyerine uzanan, zamanın gişe hasılatlarının çoğuna hakim olan aksiyon kahramanının ve erkek vücudunun gösterisinin yükselmesiyle daha ampirik bir endişedir (Edwards, 2014, s. 42).

Sinemada erkeklik çalışmaları, Pam Cook (1982) ve Steve Neale (1983) tarafından *Screen*'de yayınlanan önemli makaleler sonrasında literatüre eklenmesine rağmen, feminist film çalışmaları gibi bir disiplin olarak oluşturulması 1990'lı yılları bulmuştur. Bunun, film çalışmalarının iç dinamikleri ve bu dönemde akademik disiplinlerin örgütlenme biçimiyle ilgili üç nedeni vardır: kadın temsillerine vurgu, Gey ve Queer çalışmalarının gelişimi ve beyaz perdedeki erkeklikler için sosyolojik paradigmanın yeterli uyumu sağlayamaması. Ancak, Judith Butler'ın çalışmalarının da etkisiyle, sadece kadın izleyicinin konumlanmalarının ötesine geçen akademik bakışla erkeklik, film çalışmalarında bir disiplin olarak konumlanmıştır. Bu çalışmaların öncül örneklerinden birisi ise, Steven Cohan ve Ina Rae Hark'ın editörlüğünü yaptığı *Screening The Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (1993) kitabıdır. Kitaba göre, 1970'lerin feminist teorileri erkekliği tek boyutlu olarak ele almaktadır. Oysa ekrandaki erkekler kadınlardan daha az gösteri ögesi değildir: "Bağlamsallaştırılmış bir psikanalizin ürettiği düzensiz monolitik erkeklik yerine", bu kitap, filme alınmış erkekleri ve erkek film kahramanlarını, erkeklik ile nevroitik ilişkilerini sorgulamakta ve aynı zamanda kültürün tanımları içerisindeki alternatifler erkeklikleri araştırmaktadır

(Powrie, Babington and Davies, 2004, ss. 1-3).

Özellikle, tür filmleri, idealize edilmiş bir kültürel öz-imağı tarihsel bir zamansızlık alanında yansıtır. Geniş izleyici kitlesine hitap etme amaçlı olarak kurulan ve statükoyu koruyan tür filmleri aracılığıyla, film kahramanı tarafından idealize edilen kimlik kodları da geniş kitlelere yayılmaktadır. Schatz'ın (1981, ss. 29-35) Hollywood'a içkin tür filmlerini inceleyen çalışmasında değindiği üzere, erkek kahraman üzerinden kurulan, özellikle de erkeğin bireyselliğini ön plana çıkaran -Western, dedektif ve polisiye türleri gibi- filmler aracılığıyla "değişen" ve kültürde karşılığını bulan erkeklik hallerinin iletimi söz konusu olmaktadır.

Örneğin, Hollywood'un aksiyon filmlerinde, "Silvester Stallone, Arnold Schwarzenegger gibi oyuncuların bedenlerinde görünür kılınan, dayanıklılık, saldırganlık, başarı, duyguların gizlenmesi, şiddet gibi erkeksi niteliklerin" (Oktan, 2008, s. 157) iletimi söz konusu iken, diğer bir yanda da "James Dean ile başlayan, kamerada masum görünen ve kişiliği tapınılacak bir yapıya sahip olan erkek tipi ve Tom Cruise, Bruce Willis, Mickey Rourke gibi oyuncularla devam eden "yakışıklı", "duygusal" erkek imgesi" de romantik film türü aracılığıyla anlatıya eklenmiştir (Uluyağcı, 2001, s. 34).

Geleneksel sinemanın anlatı yapısında "her şeye muktedir erkekler, güçlü, üstün erkeklik temsilleri" ağırlıklı olarak yer almaktadır. Ancak, toplumsal roller ve kimlik çalışmalarının toplumsal yapılanmaları değiştirdiği 1990 yıllarla birlikte sinemada da alternatif eril söylemler ortaya çıkar. Yani, ataerkil erkeklik bakışında kırılmalar yaşanır. Klasik anlatının yer vermediği ya da ikincil konuma sürüklediği farklı erkeklikler perdede temsil edilmeye başlanır (Erkiliç, 2011, ss. 238).

Ana akım sinemaya eklenen, duygularını gizlemeyen, kadınların duygularını da önemseyen erkeklikler ve kadının erkeğin gücüne sığınan konumunun giderek azaldığı 90'lı yıllarda (Uluyağcı, 2001, s. 31) bu erkekliklerin yanı sıra farklı cinsel kimliklere yönelik olarak da toplumsal dönüşümlerle birlikte tür sinemasının yararlandığı klişe imgelerden uzaklaşan, farklı imajlar üretilmektedir (Ulusay, 2011). Buna ek olarak farklı sınıflardan erkeklikler, kahramanı beyaz erkek olmayan filmler gibi, sinemada farklı konumlandırmaları ile görünür hale gelmiştir.

Kaplan (2008, ss. 20-22, 26-27), 1989 yılında Sovyetler Birliği'nin çöküşü sonrası toplumsal ve kültürel olarak dramatik bir şekilde yaşanan dönüşümlerle paralel olarak sosyal bilimlere hâkim olan yapıların yeniden sorgulandığı bir dönemin yaşandığını belirtir. Bu doğrultuda, sinemada erkek çalışmalarında yapılaşan psikanalizim temelli *bakış* teorilerinden yeni perspektiflere doğru yönelimler gelişmiştir. Böylece, sinemada erkeklik çalışmalarına yeni odaklanmalar, Gey/Lezbiyen Teori ve sonrasında Yeni Queer Sinema teorileri ile sadece erkek "bakış" ve cinsel yönelimler değil aynı zamanda din, dil, ırk, etnisite, sınıf gibi sosyolojik ve politik açılımlarla birlikte tarihsel ve kültürel değişim/gelişimler de incelenmeye başlanmıştır.

2.1. Türkiye'de ve Türk Sinemasında Erkeklik Hallerinin Dönüşümü

Türk Sineması açısından erkeklik çalışmaları incelendiğinde diğer ülkelerle benzer

süreçlerin gerçekleştiği karşımıza çıkmaktadır. Uluyağcı (1993, s. 227) 1960-1970 yılları içerisindeki Yeşilçam dönemine ait incelediği filmlerde, Hollywood endüstrisiyle paralel bir biçimde, genel olarak; koruyucu, ciddi, acı çekmeyen, sağlıklı, kadını seyirlik bir nesne olarak gören, tüm kadınca davranışlardan kaçınan bir erkek imgesinin üretildiği ve pekiştirildiği tespitini yapmaktadır.

Ulusay (2004, s. 147), Türk sinemasında türlere ve farklı dönemlere özgü olarak tek bir erkeklik hali yerine farklı erkeklik tipolojilerinin varlığından söz eder. Türsel anlatıdan kaynaklı farklı erkeklik tezahürleri mevcut olur. Örneğin; Yeşilçam melodramlarının erkeklikleri kadın izleyicisinin de kalbine hitap edebilmek üzere kusursuz özneler olarak resmedilmemekle birlikte bir “salon beyefendisi” olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı dönemin vurdulu/kırdılı filmlerinde iyi kalpli kabadayılardan sertliğinin kabul edilebilirliği söz konusu olurken, tarihi/kostüme filmlerde ise düşman olan öteki karşısında “ırk üstünlüğü ve erkek şovenizmine” yol açan abartılı bir erkeklik hali mevcuttur. Ulusay (2004, s. 147), 1970’lerin kente tutunma çabasında olan, “sevdikleri için kendini feda eden erkeklik” imgesine sahip filmlerin, 1960’ların “kadın melodramları” gibi olduğunu belirterek, bu filmleri “erkek melodramları” olarak nitelendirir.

Belirli türlerle yıldızlaşan oyuncular ise bu türe özgü erkek imgesinin taşıyıcısı olmuşlardır. “Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır gibi oyuncular ‘sert erkek’ imgesini yaratırken İzzet Günay, Göksel Arsoy, Ediz Hun ‘romantik delikanlı’ imgesini yaratırlar.” Karate ve dövüş filmlerinin vazgeçilmez oyuncuları, Cüneyt Arkın, Yılmaz Güney ve Kartal Tibet, “hep iyinin ve haklının yanında; disiplinli, saygılı, güvenilir, hırslı ve kendinden emin bir erkek imgesi yaratır. Onlar için amacına ulaşmanın yolu erkek toplumuna özgü bir şiddet gösterisi olan dövüş sanatıdır” (Uluyağcı, 2001, ss. 34-35). Romantik delikanlılar duygularını sert erkeklere göre daha iyi ifade ederler ancak onların da kadını toplumsal kodlara göre konumlandırma biçimleri değişmez; kadın arzu nesnesidir, namuslu ve iyi kadın sevilir.

Yeşilçam’ın erkekleri böyle iken, özellikle 1990 sonrası “Yeni Türk sineması”⁴ olarak adlandırılan dönemde bir “erkeklik krizi”nden söz edilir. Sancar (2001, s. 115), “erkeklik krizi”ni şu şekilde açıklar: “modernlik öncesi patriarkal dönemde erkeğin doğal üstünlüğü, modern döneme geçildiğinde insanların eşitliği ilkesi ile çatışmalı hale geldi. Biyolojik özelliklere ve genetik farklılıklara dayalı üstünlük iddiası, modernliğin bilimsel keşifleri ile beslenen ideolojik ilkeleri gereği savunulamaz hale gelmiştir.” Modern hayatın yeni değerleri ile sürekli yeniden inşa edilen erkeksilikler ve bunlarla mücadele içinde olmak bir erkeklik krizine yol açmıştır.

“Sinemanın toplumsal gelişmelerden bağımsız düşünülmesi imkânsızdır. 1980 sonrası (serbest pazarın açılımları ve kırdan kente göçün etkileriyle) ‘iktidarını kaybeden erkekliğin’ yansımaları Türk sinemasında da gözlemlenebilir” (Birer, 2013, s. 165). Türkiye’de “1980 yılı ekonomiyi serbestleştirme ve dışa açılma politikalarıyla birlikte küresel sermayenin genişlemesini sağlayacak politikaların devreye sokulduğu dönem olarak değerlendirilmektedir” (Uçkaç, 2010, s. 426). Ekonomide dışa açılım, neoliberal politikalar sonucu kapitalist dünya düzenine eklenme süreci sosyo-kültürel etkileri de beraberinde getirmiştir. Görece kapalı ekonomi-kapalı toplum yapısı değerlerinde

4 Detaylı bilgi için bakınız: Asuman Suner (2006), *Hayalet Ev- Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*.

dönüşümler yaşanmaktadır. Bu durum erkeklik çalışmalarında da yansımaları bulmuştur. 1980'li yıllarda başlayan kırılmalar, 1990'lı yıllarda küresel olarak yankı bulan kimlik, farklılık ve temsil tartışmalarının konjonktürel olarak dünyaya eklenmesi Türkiye'de de daha fazla görünür hale gelmesi ile sonuçlanmıştır. "Ötekileştirilen" ve sosyal, siyasal, kültürel alanlarda görünmez kılınan farklı erkeklik halleri -eşcinseller, vicdani retçiler gibi- dernekler kurmaya başlamış, toplumsal hayatta sesleri duyulmaya başlarken akademik yazımda da araştırmaların kaynağı haline gelmişlerdir (Baştürk Akca ve Tönel, 2011, ss. 31-34).

1980'lerle birlikte toplumsal hareketlerde yaşanan dönüşümün Türk sinemasında yansıması ise şu şekilde gerçekleşmiştir; erkek bakıştan çekilen erkekler, genellikle "iktidarını kaybeden" olarak kurulurken, Ulusay'ın (2004, ss.148, 151) değindiği üzere 1990'ların ortasından itibaren erkekler arası dostluk ve dayanışma, ikame babalar ve babalık krizi hâkim konulardan olmuştur. Türk sinemasında baba temsillerini inceleyen Özgür (2017, s. 125) de benzer bir tespit ile Yeni Türk sinemasının hem popüler hem de sanat kanadında "baba yoksunluğunun" önemli bir sorun olarak filmlerde işlendiğini belirtir. İri (2016, ss. 25, 117), 2011-2015 yılları arasında Türk sinemasında erkek merkezli dram ve romantik komedi filmlerini incelediği kitabında, bu filmlere ilişkin genel bir sonuç olarak öncelikle geniş aile yapısının kırılmasına işaret eder. Yeni sinemanın bu erkekleri "babanın korumasından, nasihatlerinden, deneyimlerinden yoksundurlar, dolayısıyla yastadırlar." Küreselleşmenin getirdiği sosyo-ekonomik koşullarla başa çıkma konusunda yetkinlik kazanamamış, "kent yoksulları, alt orta sınıf genç, çıkarışsız, cinselliğini özgürce yaşayamayan erkekler artık güvensiz, belirsiz ve kaotik toplumsal mekânlarda yaşarlar" (İri, 2016, s. 117).

Bu çıkarışsız erkeklikler özellikle de 2000 sonrası sanat sineması/minimalist sinemada, "genellikle kendini ifade edemeyen, ruhsal olarak ölü, başarısız, saplantılı, paranoyak, saldırgan, iktidarsız, küfürlü konuşan, depresif, suç işleyen ve suçluluk duygusu içerisindeki erkeklikler" olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu incelemelerin sonucunda, "günümüz Türk sinemasının erkek filmleri ağır bir erkeklik krizine işaret etmektedir" (Ulusay, 2004, ss. 159, 160). Serdar Akar'ın *Gemide* (1997), Nuri Bilge Ceylan *Uzak* (2002) ve Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki erkeklik halleri (Erkiliç, 2011, s. 239) bahsi geçen erkeklik krizinin ve Türkiye'deki erkeklik kodlarındaki kırılmaların örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Sinemaya da yansıyan dönüşümleri ile farklı erkeklik halleri -özellikle hızlı kentleşme sonucu erkeklik kodlarındaki kırılmalar- söz konusu olmasına rağmen, siyasal, sosyal ve kültürel olarak ülkedeki baskın erkeklik kodlarının patriarkal sistemin devamına yönelik olduğu ve Türkiye'de erkeklik çalışmalarının ve erkeklik hallerini incelemenin belirli yönlerden zorluklara içkin olduğu durumu söz konusudur. Baştürk Akca ve Tönel (2011, ss. 32-33) Türkiye'de erkeklik çalışmalarına ait zorlukları başlıca 3 temel sorun üzerinden açıklar: Birincil neden, feminist hareketlere bağlı olarak gerçekleşen erkeklik çalışmalarının ve toplumsal cinsiyete yönelik ayrımcılığa karşı tutumların ülkemizde sol-muhafif ve özellikle de sağ-muhafazakâr iktidarlar tarafından benimsenmeyişi ve desteklenmemesidir. Buna bağlı olarak ikincil neden ise, anti-feminist bir hareket ve söylemin var olmaması, yani feminist hareketin eleştirisi yerine değersizleştirilmesidir. Üçüncül neden olarak, ülkemizdeki ataerkil erkeklik kodlarının militarizmden beslenmesi

karşımıza çıkmaktadır. Sertlik, kahramanlık, savaşçılık gibi rollerle ilişkilendirilerek askerlik ve vatansızlık ile örülen erkeklik kimliğini sorgulamak sadece erkekliği sorgulamanın ötesinde milliyetçilik, yurttaşlık duygularının da sorgulanması gibi çok daha ileri anlamlara denk gelmektedir. Bahsi geçen üç neden, hem Türkiye'deki erkeklik çalışmalarının zorluğu hem de toplumsal yapıdaki mevcut ataerkil kodların güçlü bir şekilde sürekli yeniden üretiminin nedenleri olarak görülmektedir.

Bunun yanı sıra, Türkiye'nin geç kapitalistleşme-modernleşme sürecine girmesi ve çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu bir ülke olarak yapısı (Acar Savran, 2013, ss. 99-100) muhafazakâr söyleme için olarak ataerkil erkeklik kodlarının tarihsel açıdan her dönemde toplumsal yapı içerisinde üretilmesi sonucunu da beraberinde getirmektedir. Geçmişten günümüze sinema filmleri kültürel bir meta olarak ele alındığında ülkedeki en çok izlenen filmlerin, klasik anlatı yapısına sahip, güçlü erkeği yücelten filmler olarak karşımıza çıkması da (Erkiliç, 2011, s. 240) toplumsal yapıdaki geleneksel erkeklik kodlarına olan tutumun bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

1980'lerle başlayan ve 2000'li yıllarda giderek artış gösteren farklı erkeklik hallerinin gündelik hayata eklenildiği ve bunun kültürel bir meta olarak sinemanın dünyasında da yer aldığı durumu da göz ardı edilmemelidir ancak, erkeklik çalışmaları ile ilişkilendirilerek ülkemizde sinemada erkeklik hallerine dair filmler üzerinden yapılan tartışmalar ve verilen örnekler incelendiğinde karşımıza yine eril bakış çıkmaktadır. Kadın sinemasında erkekliğe ilişkin araştırmalarda ise erkeklik genel olarak ataerkil eleştirinin öznesi olarak mevcut bulunmaktadır.⁵ Sinemamızda, özellikle 2000 sonrası dönemde önemli kadın sinemacılar söz etmekteyiz; Yeşim Ustaoglu, Deniz Gamze Ergüven, Handan İpekçi, Pelin Esmer gibi... Bu yönetmenler içerisinde ise, incelenmek üzere Pelin Esmer'in filmleri seçilmiştir. Öncelikle, sosyoloji eğitilmiş bir kadın yönetmenin bakışında erkekliklerin inşası merakından yola çıkılmıştır. İkinci olarak ise, bu çalışmada erkeklikler bir kriz ya da feminist eleştirinin ana unsuru olmaktan ziyade, yönetmenin bakışından nasıl inşa edilerek sunuldukları film anlatısı bağlamından yola çıkılarak sosyolojik bir çözümleme ile açığa çıkarılmıştır.

3. Sinemanın Dişil Dilinden Erkeklikler; Pelin Esmer Sineması

Sinemada dişil dili yaratan kadın filmleri nedir? Sorusu en net şu şekilde açıklanabilir, "kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan bir dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir" (Öztürk, 2004, s. 12). Saygılıgil'in (2010, s. 126) Bilge Olgaç filmleri üzerinden yaptığı tespit ile "sinema tarihinde şimdiye kadar verildiği gibi kadınları, toplumun onları görmeye alıştığı, nesneleşmiş biçimde değil, kendilerinin üzerinden tanımlayan; sinemasının özneleri durumuna getiren" filmler olarak tanımlamak da mümkündür.

Smelik'e göre (1998/2008, s. xiii), kadın sineması, "genellikle klasik sinema seyircisi olan erkek kitleye yönelik görsel haz ve anlatı yapısını bozan siyasal bir karşı-pratik olarak

5 Türkiye'de sinema alanında kadınlarla ilgili yapılmış detaylı çalışmalar için bakınız: S. R. Öztürk (2011), *Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak*.

görülmektedir.” Smelik (1998/2008, ss. xiii-xiv), bu tutumu oldukça daraltıcı bulduğunu ekler, ona göre “geleneksel olmayan fikirlerini iletmek açısından faydalandıkları, öbür yandan dönüştürdükleri geleneksel sinemasal araçları ne yollarla kullandıklarını analiz eden, diğer bir ifade ile feminist sinemada dişil öznelğin temsili” araştırmak daha yerindedir. Burada önemli özelliklerden bir tanesi «özneliktir.» Geleneksel sinemaya ait yapıları kullanarak “dişilik ve erillik üzerine mitler üreten sinemada cinsiyete dayalı öznelğin nasıl kurulacağına bakmak gerekir” (Elpeze Ergeç, 2019, s. 14). Sinemada toplumsal cinsiyete ilişkin tahakkümlerin irdelenmesi noktasında yönetmenin, toplumsal ve kültürel birikimlerini de barındıran ve daha geniş bağlamlarla bu konuda farklı bir öneride bulunmasını sağlayan kısım bu öznelikle oluşmaktadır. Sineması içerisinde, yaşamakta olduğu coğrafyaya ait erkeklikleri nasıl inşa ettiği, filmlerinde farklı erkekliklerin birebirine ve kadın karakterler ile ilişkiselliklerini sorgulayan bu çalışma için yönetmenin kadın özne olarak konumu önemsenmektedir. Çünkü “öznel ve tarihsel deneyim, anlatı ile söylemin arasına yerleşir” (Öğüt, 2009, s. 202).

“Toplumsal cinsiyet hiyerarşisine dayalı mevcut sistemin” ürettiği ayrımlarla “oluşan farklılıkları reddeden, kadının metin üzerinde ya da beyazperdede temsil edilmiş biçimini sorgulayan kadın yönetmenlerin filmlerini farklı kılan en önemli özellik, yeni bir bakış ve dil inşa etmeleridir” (Öğüt, 2009, s. 203). Esmer’in sineması “baskın eril bakışı yok eden ve kalıplaşmış mitleri kıran bir sinema dili kullanarak” (Öğüt, 2009, s. 203) bu sinema dili aracılığıyla kadın ve erkek ilişkiselliğini, erkeğin hegemonik erkeklik söylemleri içerisinde toplumsal yapı ile olan gerilimlerini aktaran bir sinema olarak değerlendirilmektedir.

Böylece, bu çalışmada dişil sinema dili içerisinde kadınların patriarkala karşı konumlandırılma pratiklerinden ziyade, eril inşaya odaklanılmaktadır. Ve bu eril kimlikler, sadece kadın öznelerine karşı oluşturdukları tahakkümleri ile tek boyutlu olarak değil, farklı erkeklik halleri ile her biri kendi tikellikleri içerisinde anlatılarda yer almaktadır. Toplumsal yapı içerisinde yer alan farklı erkeklikleri, bu erkekliklerin ilişkisellikler sonucunda dönüşümleri, ataerkil yapı ile uyumları/gerilimleri/karşıtıllıkları incelenmektedir.

Sinemasında erkekliklere yönelik olarak kırılan, eleştirilen ya da onaylanan yeni bir hegemonik söyleme ilişkin Pelin Esmer’in ödüllü kurmaca filmleri olan; *11’e 10 Kala* (2009), *Gözetleme Kulesi* (2012) ve *İşe Yarar Bir Şey* (2017) örnekleme alınmıştır. İçinde kadın olarak var olduğu topluma ürettiği filmlerinde bu kadınlık bakışından yarattığı erkeklikleri sorgulamak böylece, sinemada dişil dilden erkeklerin iktidar/tabii olma halleri, faillikleri ile bunun dışavurumlarını anlamak amaçlanmaktadır.

3.1. 11’e 10 kala’da Farklı Erkekliklerin İlişkisellikteki Dönüşümü

Filmin ana öyküsü, koleksiyonuna büyük bir tutku ile bağlı olan 80’li yaşlarındaki Mithat Bey ve Mithat Bey’in de sakini olduğu Emniyet Apartmanı’nda kapıcılık yapan 30’lu yaşlarındaki Ali’nin birbirine değen hayatlarını anlatır.

3.1.1. Değişen/Dönüşen Ali

Ali, 30'lu yaşlarında, ilkokul mezunudur ve taşradan şehre göçün bir ferdidir. Ali'nin dünyası apartman ile sınırlıdır. Ali dışı kapalı dünyası ve bu dünyanın sınırlarını aşma korkusu ile edilgen bir erkektir. Bu kapıcı dairesi onun "güvenlik alanıdır". Aynı apartmanın ismi gibi, Emniyet Apartmanı... Taşranın imkânlarının yetmediği yerde şehre gelerek bir iş bulmuş ama bu şehrin ona sunduğu imkânlar ailesi için sağlığa zararlı boyuta ulaştığından şehirdeki yaşamına tek başına devam etmektedir. Taşranın ona verdiği geleneksel erkeklik kodları olarak iyi bir babadır. Ali kızını sever, ama onun için yeni bir iş ve ev bulma konusunda eyleme geçmez. Ali, bodrum dairesinde taşrasını devam ettiren ve şehrin ona sunduklarından korkan geleneksel değerleri ile kapalı küçük dünyasında yaşayan, bu sıkışmışlığını mekânda da gördüğümüz bir karakterdir. Köyden gelen tarhana, konserve ile beslenen çay içen ve arabesk müzik dinleyen Ali, taşralı erkek anlatısını şehirde sürdürmektedir. Taşranın geniş aile olarak birlikte yaşama anlatısı eşi ve çocuğunun ailesinin yanında yaşaması ile sürer. Ailenin maddi kazancını kazanmakla yükümlü erkektir. Çalışır ve eşine para yollar.

Suner'in (2006, s. 118) *taşra bitimsizliği* olarak nitelediği "her zaman bir parçası olarak kalan kendi taşralılığını hatırlama" duruma göre Ali, şehirde de taşrasının davranışları içerisinde hareket eder. Ali, şehirde kurduğu kapalı hayatı tehdit edildiğinde endişesi artar ama onu eyleme geçiren karşılaştığı farklı bir erkeklik sayesinde dönüşür.

3.1.2. Hegemonik Erkeklik Kırılmaları İle Mithat Bey

Amerika'da öğrenim görmüş, 80'li yaşlarında kültürel sermayesi yüksek bir kentlidir. Mithat Bey, içinde yaşadığı bugünü ve dününü yaşadığı zamanı ve bu zamana ait nesnelerin izlerini biriktiren bir koleksiyoncudur. Ses kayıtlarından gazetelere, piyango biletlerinden ekmeğin etiketlerine, kitaplardan içeceklere kadar zamanın ürettiği nesnelere büyük bir tutkuyla biriktirir. Ve onların arasında yaşar. Dünü ve bugünü iç içedir. Eğitimi ve bilgisi ile kültürel sermayesi yüksektir. Bunun getirisi olarak çay yerine votka tüketir ve klasik ve caz müzik dinler. Mithat, tutkuları olan bir erkektir. Koleksiyonuna olan tutkusu nedeniyle eşinden boşanmıştır. Mithat, baba da değildir. Mithat, geleneksel erkekte beklenen baba ve eş olma durumlarından kendini soyutlamıştır. Mithat, yaşam ve şehirle bütünleşmiştir. İstanbul'un sokaklarında dolaşır, keşfeder. Ta ki, sağlığı buna engel olana dek. İşte o anda Ali ve *Mithat*'ın ilişkiselliği oluşur.



Görsel-1: Mithat Bey ve Ali'nin Mithat Bey'in dairesindeki ilişkiselliği

Mithat Bey koleksiyonunun devamını sağlamak için Ali ile ekonomik bir ilişki başlatır. Bu ilişki sayesinde Ali, bodrumundan çıkar. Bu noktada değinilmesi gereken ise, Ali'nin daha önce reddettiği bu işi kabul etmesine neden olan aynı zamanda iki erkeğin hayatını da tehdit eden dışsal bir yaptırımdır. Apartmanın yıkım kararı. Ali edilgen yapısı ve içinde bulunduğu sınıfsal nedeni ile bu mücadelede bir faillikte bulunmaz iken, Mithat bu karara karşı durarak faillik sergiler. Ali ve Mithat Beyin birlikteliği de mücadele ile doğar. Ali, Mithat Bey'in koleksiyonu için istediklerini bulmak adına şehri keşfi başlar. Bu sayede başka bir iş bulur, ev kiralar. Ali, Mithat Bey sayesinde dönüşür, güvenlik alanının dışına çıkar. Edilgen yapısındaki kırılma ise, en belirgin olarak Mithat Bey'in koleksiyonundan parçaları satmasında karşımıza çıkar. Ali, geleneksel bir erkektir ve ailesine karşı üstlenmiş olduğu maddi sorumlulukları dolayısıyla bir ev kiralamalardır ve bunu Mithat'ın koleksiyonu sayesinde başarır. Ali değişimini sağlayan Mithat Bey'e çok aradığı 11. Cildi bırakarak teşekkür eder. Ali, Mithat aracılığıyla dönüşürken Mithat da bir yerde onun alanına iner. Ama Mithat burada onun ortamına uyum sağlayamaz, müziği kapatırır, çayı reddeder. Yine, Ali'nin dünyasına kendisinin aracılığıyla girmiş olan votkayı tercih eder.

Ali geleneksel kodları içinde yarattığı güvenlik alanından Mithat Bey aracılığıyla çıkış sağlar. Mithat Bey'in mücadelelerine rağmen, üst yapıdan yıkım kararı çıkmıştır. Mithat Bey bu üst yapıdan gelen apartmanı terk etme kararına karşı da faillliğini gösterir ve orada kalır. Ali ise edilgen, teslimiyetçi yapısından etkin hale geçişi korunaklı apartmanını terk ederek sergiler.

Bu ilişkisellikte tek değişen Ali değildir, Mithat Bey'de aslında değişir. Ali'nin koleksiyonun diğer 10 parçasını satarak apartmanı ve bir yanı ile Mithat Bey'i terk ederken bıraktığı, koleksiyonun o en değerli son parçası olan 11. Ciltle kavuşan Mithat Bey'i apartmanda tek başına bırakarak filmde ayrılırız. Esmer, Ali'nin bu davranışı için şu açıklamayı getirir:

“... o son sahnede son cildi bıraktığı zaman şöyle bir duyguyla çıktım: Belki de Mithat Bey'e yol açtı. Bir şeyi bitirmek üzereydi Mithat Bey ve o cilt tamamlandığı zaman, yani 11. Cilt geldiği zaman o misyonu bitecekti. 11. Cildi bıraktı ona bütün aradığı da oydu zaten. Evet, şimdi belki Mithat Bey o satılan 10 cildi tamamlamaya geri dönecek. Ali belki de aynı zamanda Mithat Bey'e tekrar dışarı çıkmak için bir sebep de yarattı.” (Özsoy ve Öztürk, 2017, s. 169)

Ali nedeniyle Mithat Bey'in tamamlanmayan, koleksiyonu onun hikâyesini noktalamasına engel olur. Farklı erkekliklerinin birbirleri ile karşılaşmaları sonucu erkeklikler değişmiştir. Bu erkekliklerden Mithat, hegemonik erkeklik kalıplarının daha dışında iken Ali daha uyumlu olsa da ekonomik ve kültürel sermaye sahibi olanın Mithat olması ile Ali, onun karşısında ona tabii, ikincil erkeklik gibi görünürken aslında Mithat'ın da Ali'ye ihtiyacı olması ile bu iki erkek arasında birine tabii olmaktan ziyade ilişkisellik sayesinde birbirlerini etkileyerek dönüştürme söz konusudur.

3.2. 'Gözetleme Kulesi' Erkeklerinin Ataerkil Hegemonyaları

2012 yılında gösterime giren *Gözetleme Kulesi*, Dipsiz Göl yangın gözetleme kulesine bekçi olarak sığınan Nihat ve Tosya'da küçük bir otogarda hostes olarak çalışan Seher'in hikâyesini anlatır. Nihat, bir araba kazası sonucu eşini ve çocuğunu kaybetmiş, bu yangın kulesine kaçmıştır. Seher ise, öğrenimine destek olması için evinde kaldığı dayısı tarafından tecavüze uğramış ve oradan kaçarak otobüs firmasında işe girmiştir. Film, Seher'in tecavüz sonucu hamile kalması ve bebeği aldırarak için geç kalması sonucu doğum yapması, Nihat'ın Seher'in bebeği bırakışını keşfedişi ve bebeği ile birlikte sığındığı kulesine Seher'i alması sonucu bir şekilde birleşen hayatlarının öyküsünü konu edinir.

Esmer'in bu filminde, diğer filmlerine göre hegemonik olan erkeklik söylemine ilişkin erkekliklerle ve onların ya aslında iktidarsız kalışı ya da bu yapı içerisindeki gerilimleri ile karşılaşırız. Yine, bu film sinemada eril dilin alternatifi olarak dişil dilden anlatımın en vurucu örneklerindedir. Karakterler belirli bir mesafeden filmin ismi gibi gözetlenir, geniş açılar ile bu mesafe hissedilir.

3.2.1. Nihat'ın Gerilimleri

Filmin ana karakterlerinden Nihat, 30'lu yaşlarında suçluluk duygusu ile kendini insanlardan soyutlayan, yalnızlığı seçen, bunun için gözetleme kulesine çıkan bir erkektir. Baba ve eş olma rollerinin yitimine kendisi sebep olan Nihat, bir erkek olarak toplumsal anlatıya içkin bu rollerini kaybetmiş, umutsuz-erkeklik krizinde- bir erkektir. Diğer erkeklerle konuşmalarında da bu yalnızlık ihtiyacını görürüz. Nihat Amasya'dan gelen bir marangozdur. Seher ile ilişkisinde bu geleneksel kodlara ne kadar uyumlu olduğunu görürüz. Ona göre bir anne bebeğini bırakamaz, beslemek zorundadır. İstemiyorsan aldırıydın der, Seher'e. Nihat aracılığıyla toplumda ataerkilin sınırlarını çizmiş olduğu bakış açısı ile yüzleştirir bizi yönetmen. Korumacı bir erkektir, Seher'e karşı kullandığı dilde emir cümleleri belirgindir. Bu davranışlarının sebebi Seher'i

bebeğini terk ettiği için suçladığındandır belki ama bunu bu şekilde dışa vurması onun ataerkilliğinin yarattığı gerilimin getirisidir. Kadını anne olma rolüne zorlayan eril bir tahakkümdür. Babadır, Nihat. Yine onu kontrole gelen şefine Seher'i karım diye tanıtır. Bir erkekle birlikte kalan genç kız ya eşi ya akrabasıdır. Bu konuda Nihat, Seher'i karısı olarak seçer. Seher bunun nedenini sorduğunda ise, *"-Ne deseydim bu kız gizli saklı doğurdu bende burada onu idare ediyorum mu deseydim"* şeklinde bir karşılık verir.

Seher'in buna çıkışı *"-Kimsenin idaresine ihtiyacım yok"* şeklinde olur. Bir kadın olarak erkek himayesine ihtiyacı yoktur ancak Nihat, *"-O kadar emin olma"* der. Çünkü ona göre tek başına bir annenin yanında erkek figürü gereklidir. Nihat üst kattan sürekli Seher'i gözetler. Gözetleme kulesinin içi de aslında bir gözetleme yeri olmuştur. İktidarını kuran erkek, kadını yukarıdan gözler, kamera da bu üst bakışı bize görünür kılar.



Görsel-2: Nihat'ın Seher üzerinde kurmak istediği iktidarı kadraja alan gözetleyici "üst bakış"

Nihat'ın erkeklik kodlamalarında kadın himaye altına alınan, bir başka erkeğin hakkında sorduğu sorulara kadının yerine kendi cevap veren bir erkektir. Babalık ve koca rollerinin yitimiyle toplumsal olan karşısında hissettiği baskının sıkışmışlığından kaçarken aynı zamanda bunu Seher'e uygulamaktan çekinmemesi, onun bu ataerkil erkeklik söylemini ne kadar içselleştirmiş olduğunun yansımasıdır.

3.2.2. 'Baba'nın Yaptırımsızlığı

Filme baba ve Seher'i aynı kadrajda göremeyiz. Seher'in babası Seher üzerinde yaptırım uygulamak isteyen bir baba iken, kızını koruyamamıştır. Seher ona rağmen çalışır, evden uzaktır. Babasından yardım istediğinde de ona yardımcı olmaz. "İktidarsız

bir baba”dır, geleneksel erkeklik kodlarına sahiptir ve ona uygun yaptırımlar uygulamak ister ama başaramaz. Bu, kameranın baba ve kızı hiç bir zaman aynı kadraja almaması ile sinemasal dilde de pekiştirilir. Anne ev hanımı, baba çalışandır. Kızının arkadaşları ile eve çıkmasına izin vermez çünkü namus kodları buna uygun değildir ama ironi olarak ona uygun kodlarla dayısının evine yolladığı kızı orada zarar görmüştür. Kızı ile direk iletişime de geçmez. Sert, otoriter bir babadır ve kızı ile iletişimi anne üzerinden gerçekleştirir.

Anne, evlilik anlaşmasından kaynaklanan ve ev içi üretim tarzı olarak Delphy'nin “patriarkal sömürü” olarak adlandırdığı emeğinin kazancı kocasınınca belirlenen, kocasına bağımlı bir özne olarak karşımıza çıkmaktadır (Acar Savran, 2013, ss. 47-49, 53). Bu nedenle de kızına yardımcı olmak için kocasını ikna etmek çabasından başka bir edimde bulunamaz. Anne kendi koşulları içerisinde kızı ile bir dayanışmadadır aslında, ama anne patriarkal sistemi içkinleştirmiş kocası ile ilişkiseliliği içerisinde bunu sağlamaya çalışır. Sonuçta başaramaz. Burada da Esmem bize, ataerkil yapının ekonomik yaptırım boyutunu göstermiş olur. Bu anlamda filmdeki baba hegemonik erkeklik inşasına en yakın olan erkekliktir. Ancak, bu erkekliğin aslında ne kadar da yaptırımsız olduğunu gözler önüne sererek eril kodların kahraman ilan ettiğini eksiltir, eleştirir.

3.2.3. Görünür Kılınmayarak İğdiş Edilen Dayı

Filmde kameranın fiziksel olarak hiçbir zaman göstermediği ama filmin ana anlatısında varlığı her yere sinen dayı vardır. Dayı, yeğenine tecavüz etmiştir. Connell'in işaret ettiği üzere, tecavüzün bireysel bir sapkınlıktan öte anlamı vardır ve önemli olan bu yapıları görebilmektir. Özellikle de medyada tecavüz, “sürekli bireysel bir sapkınlık olarak sunulan, iktidar ilişkileri ve erkek üstünlüğü ideolojilerine köklü biçimde yerleşmiş bir ‘kişiden kişiye’ şiddet biçimidir. Toplumsal düzenden sapmak bir yana dursun, en açık anlamda bu düzenin bir uygulamasıdır” (Connell, 1998, ss. 150-151). Bu bakımdan tecavüz, toplumsal bir fenomendir ve dayandığı temeli hegemonik erkeklik oluşturur. Özellikle toplumumuzda hukuki yaptırımların da buna meşruluk zeminini hazırladığını söylemek yanlış olmaz. Ki, Seher de bu düzende erkeğe yönelik cezalandırılmadan çok yine kadının toplumsal bir dışlanma ve kınanmaya maruz kalacağını bilmekte olduğundan durumunu saklamayı tercih eder. Burada Seher aslında bir faillik sergiler, patriarkal düzene karşı geliştirdiği bir mikro dirençtir bu.

“Susunluk edilgen bir direnme biçimidir. Susun kalmak, teslim olmamak, kendini tümüyle tabi kılmamak, çözülmek demektir” (Suner, 2016, s. 312). Seher'in şikâyetçi olmaması, babasına söylememesi gibi sergilediği susun olma hali bir direnme biçimi, erkek egemen toplumun dilini reddetme tavrı olarak da bir meydan okumadır aslında.

Yine filmde bu şekilde bir üst yapı, görünmeyen ama etkisi hissedilen bir dayı olarak, iktidar, düzen ve toplumsal yapılar söz konusudur. Yönetmen ‘dayı’yı kör alanda bırakarak, bireysel bir suç işlemeye karşı tutum ve tek bir şahsa indirgenen suçlamadan ziyade, bunun toplumsal bir sorun olduğunu anlatmak ister. Seher ise, bu yapıların ona yaptırım uygulamasına karşı sessiz direnişi sergiler.

3.2.4. Şoför ve İşveren Erkeğin Hegemonik Erkeklik Söylemleri

Filmde karşılaştığımız diğer erkeklerden Seher'in işvereni Ahmet, dayısının arkadaşıdır ve onu emanet olarak görür. Otobüs şoförü ile geçen konuşmasında kullanılan dil ataerkil hegemonik söylemin bir yansımasıdır:

Ahmet: -Yolcular rahatsız mı ediyor?

Şoför: -Ara sıra edenler oluyor, tabii

Ahmet: -Oğlum, göz kulak olacaksın ya, emanet bu kız bize."

Bu konuşma kadının erkekliklerin denetimi ve himayesi altında korunması gereken bir "emanet olma" durumunu çok net gözler önüne serer. Ancak, yine aynı erkekler Seher'in hamile olduğunu bile anlayamadığından ve Seher tek başına mücadelesine devam ettiğinden bu yaygın söylemlerin aslında sadece ataerkil erkekliklerin söylem düzeyinde kaldığını da gösterir. Bu şekilde filmde gördüğümüz diğer erkeklikler, kadın üzerinden hegemonik erkeklik söylemlerini yinelerler. Ancak, bunların bir yaptırım içeremiyor oluşu da yönetmenin görünür kıldıklarından birisidir.

3.3. İşe Yarar Bir Şey'in Hikâyesine Dokunan Erkekleri

Esmer'in senaryosunu Barış Bıçakçı ile birlikte kaleme aldığı, 2017 yılında vizyona giren İşe Yarar Bir Şey filminin öyküsü, farklı nedenlerle başlayan ama aynı eylem için birleşen tren yolculuğundaki iki kadının hikâyesini anlatır. Canan, 20'li yaşlarında hemşirelik okuyan ama hayallerinde oyunculuk olan genç bir kadındır. Leyla ise, 42 yaşında bir avukattır ama aslında şair bir kadındır. Leyla'nın, tren yolculuğu İzmir'de 25 yıl aradan sonra okul arkadaşlarıyla bir araya geleceği yemeğe varmak üzere başlarken, Canan, iş görüşmesi olarak nitelendirdiği bir intihara yardımcı olmak üzere biner trene. Leyla'nın gözlemci tavrı ve Canan ile trene binmeden önce başlayan ona "emanet edilmesi" ile gelişen tanışıklığı sayesinde Leyla, Canan'ın asıl görevini keşfeder ve Canan'a boynundan aşağısı felçli kalan Yavuz'un intiharında yardımcı olmak ister. Ardından Yavuz, şair Leyla ve Canan'ın bir araya gelmesine şahit oluruz. Yolculuk boyunca ve Yavuz'la kurulan ilişkilerde filme şiirsel bir dil ve sinematografi hâkimdir. Çok bilinen ve kınanan intiharı bile farklı bir biçimiyle sunar yönetmen. Film, açık pencereden esen rüzgârın bizi bıraktığı düşüncelerle sona erer.

3.3.1. Hegemonik Erkekliğin 'Baba' ve 'Sevgili' Rolü

Canan'ın ilk kadraja girişinde onu babası ile birlikte görürüz. Bir baba olarak korumacıdır, kızını daha olgun olan bir başka kadın Leyla'ya emanet eder. Ataerkil söylemde kadının korunmaya alınma ihtiyacı vardır. Babanın verdiği erzak poşetinden Canan mahcuplaşır, bu hegemonyanın korumacı yapısının üzerinde olmasından utanır. Canan'ın babası, Seher'in babasından farklıdır; kızı ile sıcak ilişkiler kurar ama o da kızının dünyasına yabancıdır.

Canan sevgilisi olduğunu gizler ailesinden. Geleneksel erkeklik kodlarına göre babalık

rolü ve namus kavramında kızının sevgili olması ve bir babanın evlilik dışı ilişkileri onaylaması beklenemez. Canan'ın oyuncu olma hayallerinden de ailesinin haberi yoktur. Toplumun örgütlediği kadınsılık özelliklerine uygun bir meslek olan hemşirelikten baba gurur duymaktadır. Oyunculuk, geleneksel anlatıda kadının namus kavramına uymaz ve desteklenmez.

Canan üzerinde hegemonik güç uygulayan bir başka erkek ise, sevgilisidir. Onun oyuncu olmasını istemez. Erkeklikten beklenen kıskanç olma hali söz konusudur ve kadının hayalleri desteklenmez.

Leyla ve sevgilisinin ilişkisi ise Canan'dan başkadır. Birlikte yaşayan ama evli olmayan iki sevgilidirler. Leyla'nın sevgilisi oyuncudur ve Leyla'nın tavırlarında bundan huzursuz olma hali gözlenmez. Her ikisi de ataerkil yapının koşulladığı evlilikten uzak duran, böylece bu hegemonyaya karşı duran kişiliklerdir. Canan'ın Leyla'ya sorduğu *"-Evlenmeyi düşünmüyor musunuz?"* sorusu Canan'ın içinde yaşadığı ve üzerinde söz hakkı ile yaptırım uygulama mücadelesi veren patriarkal düzeni ne kadar içselleştirdiğinin göstergesidir.

3.3.2. Kadının Alanına Perde Çeken Patriarkal

Yemekli vagonda bira içmekte ve dış sesi ile bizleri şairane dünyasına almış olduğu sırada trende görevli olan erkek, Leyla'nın perdesini kapatır. Kadrajda görünen erkek eli, kadına müdahalede bulunmaktadır.

Leyla'nın, *"-Ne oldu? Niye kapatıyorsun"* sorusunu görevli, *"-Ne olur ne olmaz, taş filan gelir"* diye yanıtlar. Bir erkek, güzergâhlarında olan erkeklikleri kadının bu davranışının rahatsız edeceğini düşünmektedir ve onun alanını dış dünyaya sınırlayarak, patriarkal düzene aykırılığı önlemeye çalışır.



Görsel-3: Leyla'nın perdesini kapatan patriarkal erkek elini görünür kılan kadraj

Perdesi kapatılan Leyla ise, perdesini açar, pencerenin dışından tehditkârca bakan adamın bakışını gösterir bize. Leyla, bu noktada failliğini sergileyerek ataerkil erkekliğin tahakküm edici sınırlarını bizlere açıkça sergiler.



Görsel-4: Leyla'nın penceresinden kadına yönelen tehditkâr bakış

Alkol tüketimi, geleneksel olarak erkek hegemonyasının içerisinde ve bunu bir kadının yapması erkeklik kodlarına zarar verir. Özellikle taşrada kadının tek başına alkol tüketmesi taşlamalara sebebiyet verecek kadar büyük bir sorundur. Ancak, Leyla burada perdeyi açması ile aslında o patriarkal yapıya karşı bir mikro direnç gösterir, faillik sergiler.

3.3.3. Kalıpların Dışında Erkekler: Yavuz ve Grafiti Sanatçısı

Yavuz, 40'lı yaşlarında bir mühendis olan felçli bir erkektir. İlk başta bedensel olarak güçlü, sert erkek tanımına uymadığı gibi Yavuz, sahip olduğu kültürel sermayesi ile de kibar, nazik, saygılı bir erkektir. Leyla, evine girdiği an onu şair kimliği ile tanır. Aralarında entelektüel bir sohbet yaşanır ve ölüm kararı ertelenir. Hegemonik ataerkil erkeklik söyleminden beklenenler yoktur Yavuz'da. O kendi tikelliğinde farklı bir erkekliktir. Hayatına son verme isteği de aslında gösterdiği bir failliktir. Yaşamayı seçmeme özgürlüğünü kullanmak ister. Buna isyan eden, karanlık bir kişilik yoktur karşımızda. Oysa bugüne değin hastalanan erkeğin daha da sert bir tavırda olduğunu göstermişti sinemamız bize. Esmer ise işte bu şekilde bu geleneksel eril dil inşasında yeni anlamlar ortaya koyar. Böylece, farklı erkekliklerin hegemonyaya dâhil edilmesi ve alternatif erkeklik inşalarına yer verilmesi gerektiğini de aktarır.

Beklenen kalıpları üst yapılarla karşı kamusal alana çizdikleri ile kıran, direnişinin

sembolü olarak karga figürünü seçen bir diğer erkek ise, grafiti sanatçısıdır. 20'li yaşlarında siyah kapüşonlu, yüzünü çoğu zaman gizleyen ve sistemden sürekli kaçan bir erkektir. Yasa koyuculara karşı duvara çizdiği kargalar ile direnç sergiler. Bu erkeklik, bu anlamda hegemonik olan erkeklik söyleminden uzaktır, çünkü ondan bir güç beklemek yerine onun söylemlerinin karşısındadır.

Sonuç

Klasik anlatıya sahip, endüstri hâkimiyetindeki ana akım filmlerde üretilen imgeler, Ryan ve Kellner'in (2010, s. 218) de Hollywood sineması üzerinden tespit ettikleri gibi, çoğunlukla erkeklik idealini pekiştirmekte ve yeniden üretmektedir. Sinema endüstrisindeki erkek egemen yapıdaki söylemsel kırılmalar, feminizm etkisi ile gerçekleşse de bu sinemanın sunduğu kadınlar eril dilden anlatılan kadınlardır. Sinemaya kadın yönetmenlerin dâhil olmasıyla kadınlar kendi dünyalarından kadın imgesini sunma imkânı bulmuş ve ataerkil yapının tahakkümüne karşı eleştirel bir sinema üretmişlerdir. Bunun yanı sıra özellikle, 1990'lı yıllarla birlikte "erkeklik krizi" olarak da adlandırılan sinema, genellikle eril dilden inşa edilmiş, sıkıntılı, bunalımları olan, iktidarı yetersiz erkeklik imgeleri de sinemasal anlatılara eklenmiştir. Anlatının konumlanışı gereği erkeklikleri erkek dünyadan inşa eden ya da kadın karakterlere dışarıdan bakan erkek inşasına karşı, erkek(lik)lere dışarıdan bakan bir kadın söylemine yer veren bu çalışma, dişil dilden eril dili kıran bir erkeklik inşasının söz konusu olabileceğini göstermiştir.

Esmer, erkeklik kodlarında belirli kırılmalar yaratan erkekler ile ataerkil hegemonik erkeklik söylemi gerilimi içerisinde dışavurumda bulunan erkeklik inşalarıyla farklı erkeklikleri görünür kılmıştır. Bu erkeklikler içerisinden hegemonik söylemin dışına çıkabilen Mithat Bey, Yavuz ve Grafiti sanatçısı üst yapı karşısında en çok faillik sergileyenler olurken, filmlerde farklı erkekliklerin kadınlar üzerindeki etkileri ise yine farklılaşmaktadır. Ataerkil hegemonik erkeklik kodlarına bağlılık düzeyi yüksek erkekliklerin ortak paydası kadınlar üzerinde bir tahakküm yaratma arzusunda olmalarıdır. Bu erkekler sadece kadının yakın çevresinde değildir, hiç tanımadığı erkeklikler de kadının alanı üzerinde bir yaptırım uygulama çabasına girer ve bunu meşru hakkı olarak görürler. Ancak, Esmer'in inşasında bu erkekler *yaptırımsızdır*. Ali edilegendir, bir eylemliliği ancak bir başka erkek sayesinde dönüşerek gerçekleşir. Seher'in babası onu koruyamaz ve onaylamadığı işte çalışmasına engel olamaz, Leyla perdesini kapatan, onu sınırlandıran erkeğe karşı perdesini açar... Esmer yarattığı erkeklik inşaları ile erkeklige dair dişil dilden alternatif söylemler geliştirmiştir.

Leyla'nın lise arkadaşları ile yemeğinde şahit olduğumuz iki erkeğin konuşmasında; yine Esmer'in alternatif söylemi çok net görülür; "kız çocuğu realist, erkek ise hayalperesttir." Ve babası bu durumdan yakınır, ama Esmer'in sineması bunun böyle olabileceğini söyler. Esmer'in filmleri sadece bu yanı ile değil, genel anlamı ile klasik anlatının da kalıplarının dışında olmasıyla önemlidir. Klasik anlatıda, baba namus adına Seher'i vurabilirdi, bu olmadı. Seher evsiz ve çaresiz kalıp Nihat'a istekle sığınabilirdi ya da dayısını öldürüp katil olabilirdi ve seyirci cezasını çeken dayı ile

katharsise ulaşabilirdi ama bu olmadı. Esmer, bireysel bir suç olarak görülen ve o suçu işleyen şahsın cezası ile vicdanı rahatlatan bir sinemayı reddeder. O, bunu şahsileştirmek için dayıyı kör alanda bırakarak, ataerkil yapının meşruluk zemini hazırladığı toplumsal bir suçu gösterir. Yavuz hastalığı nedeniyle Yeşilçam'ın klasik anlatısındaki hasta erkeğin sergilediği gibi sert, duygularını gizleyen, öfkeli bir erkek olarak inşa edilip, Leyla ona âşık olabilir ve onun iyileşmesini sağlayabilirdi. Ancak, Yavuz ataerkil yapının beklentilerinin gerilimini hissetmez ve kendi tikelliğinde yaşam ile ilişkisini kendi belirleyen bir erkektir.

Esmer gibi, sinema anlatılarına farklı söylemler ekleyen ve alternatif toplumsal cinsiyet inşalarının mümkün olabileceğini sunan filmler sayesinde toplumsal yapılarla sınırları belirlenmiş çerçevelerin dışına çıkabilen bir yapılanmadan söz etmenin mümkün hale geleceğine inanılmaktadır.

Kaynakça

- Acar Savran, G. (2013). *Beden Emek Tarih- Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat.
- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim*, 101, 11-31.
- Baştürk Akca, E. ve Tönel, E. (2011). Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe. İ. Erdoğan (Der.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 11-40) içinde, İstanbul: Kalkedon.
- Birer, B. A. (2013). Sinemada Erkeklik Krizi: *Her Şey Çok Güzel Olacak* ve "Çocuk(Su) Erkekliğe Dönüş". *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 13, 161-170.
- Bozok, M. (2009). Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler. *Cogito Dergisi*, 58, 269-284. İstanbul: Yapı Kredi.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum Kişi ve Cinsel Politika*. (C. Soydemir, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi- 1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. A. Özcan, Çev.), Ankara: Dost.
- Dökmen, Y. Z. (2015). *Toplumsal Cinsiyet*. (6.Basım). İstanbul: Remzi.
- Edwards, T. (2014). Lone wolves- Masculinity, cinema, and the man alone. C. Carter, L. Steiner and L. McLaughlin (Ed.). *The Routledge Companion To Media And Gender* (ss. 42-50) içinde, London & New York: Routledge.
- Elpeze Ergeç, N. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla *Mustang* Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi. *SineFilozofi Dergisi*, 4(7), 10-27.
- Erkılıç, H. (2011). Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti- Kahramana Erkeklik Temsil(ler)i. İ. Erdoğan (Der.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 231- 242) içinde, İstanbul: Kalkedon.
- Hirata, H., Laborie, F., Le Doaré, H. ve Senotier, D. (2015). *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G. Acar

Savran, Çev.), Ankara: Dipnot.

İri, M. (2016). *Baba Yok Oğlan Yasta: Türk Sinemasında Erkeklik Performansları*. İstanbul: Derin.

İmançer, D. (2006). Toplumsal Cinsiyet Oluşumuna İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar. D. İmançer (Ed.). *Medya ve Kadın* (ss. 1-22) içinde, Ankara: Ebabel.

Kaplan, E. A. (2008). A History of Gender Theory in Cinema Studies. Krin Gabbard & William Luhr (Ed.). *Screening Genders* (ss. 15-28) içinde, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Layder, D. (2006). *Sosyal Teoriye Giriş*. (F. Altun, Çev.), İstanbul: Küre.

Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (N. Abisel, Çev.), S. Bükler, Y. G. Topçu (Der.). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (ss. 211-242) içinde, İstanbul: Kırmızı Kedi.

Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim Dergisi*, 5(2), 152-166.

Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito Dergisi*, 58, 202-218. İstanbul: Yapı Kredi.

Özgür, Ö. (2017). *Türk Sinemasında Baba Temsili*. (Doktora Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özsoy, A. ve Öztürk, S. (2017). Pelin Esmen İle Söyleşi. *SineFilozofi Dergisi*, 2(4), 161-172.

Özsoy, A. (2011). Yeni Polisiye Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkek(lik): ·Bir Ankara Polisiyesi Behzat Ç.· Örneği. İ. Erdoğan (Der.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 125-162) içinde, İstanbul: Kalkedon.

Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dışıl Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om.

Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak. S. Sancar (Der.). *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar* (ss. 679-699) içinde, İstanbul: Koç Üniversitesi.

Pira, A. ve Elgün, A. (2005). Toplumsal Cinsiyeti İnşaa Eden Bir Kurum Olarak Medya; Reklam- lar Aracılığıyla Ataerkil İdeolojinin Yeniden Üretilmesi. *Ege Üniversitesi*, <http://cim.anadolu.edu.tr/pdf/2004/1130848482.pdf>, 525-537.

Powrie, P., Babington, B. and Davies, A. (2004). Introduction: Turning The Male Inside Out. P. Powrie, A. Davies and B. Babington (Ed.). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema* (ss. 1-17) içinde, London: Wallflower.

Rice, P. F. (1993). *Intimate Relationships, Marriages and Families, Instructor's Manual*. NY: WCB/ McGraw-Hill.

Ransome, P. (2011). *Antonio Gramsci- Yeni Bir Giriş*. (A. İ. Başgöl, Çev.), Ankara: Dipnot.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking and the studio system*. NY: Random House.

Sancar, S. (2011). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis.

- Saygılıgil, F. (2010). Bilge Olgaç'ın *Gülüştan* Filmi için Bir Okuma Denemesi. *sinecine* 1(2), 125-131.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim- Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. (V. Ersoy, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Smelik, A. (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi- Ve Ayna Çatladı* (D. Koç, Çev.), İstanbul: Agora.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev- Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Türk, H. B. (2008). Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkân Olarak Pierre Bourdieu. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 112, 119-146.
- Uçkaç, A. (2010). Türkiye'de Neoliberal Ekonomi Politikaları ve Sosyo-Ekonomik Yansımaları, *Maliye Dergisi*, 158, 422-430.
- Ulusay, N. (2004). Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi, *Toplum ve Bilim*, 101, 144-161.
- Ulusay, N. (2011). Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası, *Fe Dergi*, 3(1), 1-15.
- Uluyağcı, C. (1993). *Türk Sinemasında Erkek Söylemi*. (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada Erkek İmgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış. *Kurgu Dergisi*, 18, 29-39.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu- Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Filmler:

- Esmer, Pelin. (Yönetmen), (2009). *11'e 10 Kala* [Sinema Filmi]. Fransa-Türkiye-Almanya: Özen Film.
- Esmer, Pelin. (Yönetmen), (2012). *Gözetleme Kulesi* [Sinema Filmi]. Almanya-Fransa-Türkiye: Tıglon.
- Esmer, Pelin. (Yönetmen), (2017). *İşe Yarar Bir Şey* [Sinema Filmi]. Türkiye: Başka Sinema Dağıtım.

EXTENDED ABSTRACT

In this article, it is aimed to reveal the different masculinities constructed by the female language in male-dominated cinema. For this, first of all, it is necessary to explain the issue of masculinity and femininity in the context of gender. We can explain the concept of gender in its most basic sense as a concept that is shaped by the meanings attributed to society, including the power relations between the genders. For this reason, while being a woman or a man is an innate biological acquisition, it is a concept learned in relation to the society in which femininity/masculinity is lived. Critical approaches have developed toward these features of femininity and masculinity learned in the determinism of patriarchal structures, with the influence of socio-political events. The

feminist movement, which questioned the position of women by masculine domination and patriarchal structures, led to the emergence of critical masculinity studies. The concept of “hegemonic masculinity”, which Connell added to the literature, is important in terms of critical masculinity studies that gained momentum in the 1970s. Hegemonic masculinity is based on Gramsci’s concept of hegemony; he emphasizes that one group of men is not achieved by physical brute force over another, but by a superiority rooted in religious doctrine, mass media content, wage structures (Connell 1998, pp.246-247). “Hegemony in masculinity needs to be constantly reconstructed. It is naturalized and legitimized through songs, movies, stories, advertisements, and heroes in the media” (Bozok, 2009, p.275). So, it is claimed that the cinema has an effect on the formation of hegemony regarding certain characteristics of masculinity. There have been academic studies on cinema and the production and legitimation practices of gender. The explosion of theoretical explanations of concerns such as how masculinity is established in gender studies in cinema, how different masculinities are produced and legitimized in the social structure, and how these different masculinities are dominated by each other have emerged in the 1980s and after. When the studies of masculinity are examined in terms of Turkish Cinema, we see that similar processes occur within other national cinemas as well. Ulusay (2004, p.147) mentions the existence of different typologies of masculinity, rather than a single state of masculinity, specific to genres and different periods in Turkish cinema. For example; the masculinity in Yeşilçam melodramas appears in the form of gentlemanship. In the historical/costume films of the same period, there is an exaggerated state of masculinity that leads to “racial superiority and male chauvinism” against the enemy-other. In the 1980s, the process of opening up to the international market economy in the country and its integration into the capitalist world order as a result of neoliberal policies brought socio-cultural effects with it. The reflection of the transformation of social movements in the 1980s on Turkish cinema was as follows: men withdrawn from the male gaze are generally established as “losing their power”. Especially in post-2000 art cinema there are “masculinities that cannot express themselves, are spiritually dead, unsuccessful, obsessive, paranoid, impotent, speak abusive, committing crimes and feeling guilty” (Ulusay, 2004, pp.159,160). When we examine the discussions and examples about masculinity in cinema in our country, we come across a masculine perspective. However, in our cinema, we talk about important female filmmakers especially in the post-2000 period, such as Yeşim Ustaoğlu, Deniz Gamze Ergüven, Pelin Esmer... The position of the director as a female subject is considered important for this study, which investigates how she constructs the masculinities of the country she lives in, and investigates the relationship between different masculinities and female characters in her films. The most important feature that distinguishes the films of female directors who “reject the differences created by the existing system based on the gender hierarchy and examine the representation of women on the text or on the screen” is that they construct a new perspective and language (Öğüt, 2009, p.203). The cinema of Esmer, chosen for the sample of the article, uses a feminine cinematic language that destroys the dominant masculine gaze and breaks stereotypes myths. And through this cinematic language, it is evaluated as a cinema that conveys the relationship between men and women, and the tensions of men with the social structure within the hegemonic

masculinity discourses. Within Esmer's cinema, the narrative films *11'e 10 Kala* (2009), *Gözetleme Kulesi* (2012) and *İşe Yarar Bir Şey* (2017) were selected to examine. The different states of masculinity built by Esmer in her cinema, the transformations of these masculinities in their relations with each other and with female characters, and their agency against the superstructure associated with patriarchal hegemonic masculinity behaviours; it has been analysed by using sociological film analysis along with character-oriented perspective, narrative and cinematography.

As a result of this analysis, Esmer' films have shown that it is possible to construct a different gender by producing an alternative female language to both classical cinematic narrative and deterministic masculine discourse.